

PASTA: 16
COPIAS: 64
R\$: 9,60

A fotografia

entre documento e arte contemporânea

André Rouillé
TRADUÇÃO | CONSTANCIA EGREJAS

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Rouillé, André

A fotografia : entre documento e arte contemporânea / André Rouillé ; tradução Constancia Egresas. - São Paulo : Editora Senac São Paulo, 2009.

Título original: *La photographie*.
ISBN 978-85-7359-876-6

1. Fotografia artística 2. Fotografia documental 3. Fotografia - Filosófica 4. Fotografia - História - Século 20 I. Título.

09-08114

CDD-770.1

Índice para catálogo sistemático:
I. Fotografia : Filosofia 770.1



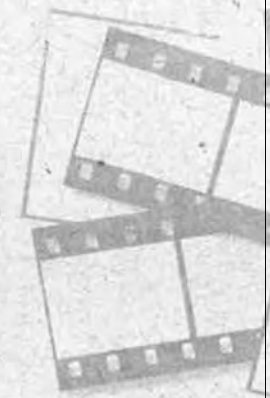
André Rouille

A fotografia entre documento e arte
contemporânea.

PASTA: ~~10~~ 16
COPIAS: 40
R\$: 6,00

INTRODUÇÃO

A fotografia pelo lado direito



A legitimidade cultural e artística da fotografia é recente. Por volta dos anos 1970, na França e no mundo ocidental, produziu-se uma forte mudança de tendência. Criaram-se numerosos festivais, revistas, galerias; publicaram-se obras; abriram-se escolas especializadas e departamentos universitários; realizaram-se estudos e pesquisas, históricos e teóricos; constituíram-se coleções privadas e públicas; obras ingressaram em museus, e houve uso crescente de procedimentos fotográficos pelos artistas, nascendo, assim, um mercado. Em resumo, a prática e as produções fotográficas migraram do restrito território do útil para o da cultura e da arte.

Essa consagração foi acompanhada de um novo olhar dirigido à fotografia. Tendo sido vista, durante muito tempo, como simples ferramenta útil, suas produções têm sido, cada vez mais, apreciadas pelo que são em si. Substituiu-se o uso prático do dispositivo pela atenção sensível e consciente prestada às imagens. Mudaram as práticas e as produções, os lugares e os circuitos de difusão, bem como as formas, os valores, os usos e os autores.

Mas, esses sucessos da fotografia nos territórios da cultura e da arte sobrevêm no momento do declínio histórico, sem dúvida irreversível, de seus usos práticos. Vamos mostrar, na realidade, que a fotografia apareceu com a sociedade industrial, em estreita ligação com seus fenômenos mais emblemáticos – a expansão das metrópoles e da economia monetária, a industrialização, as modificações do espaço, do tempo e das comunicações –, mas, também, com a democracia. Tudo isso, associado a seu caráter mecânico, fez da fotografia, na metade do século XIX, a imagem da sociedade industrial, a mais adequada para documentá-la, servir-lhe de ferramenta e atualizar seus valores. Do mesmo modo, para a fotografia, a sociedade industrial foi sua condição de possibilidade, seu principal objetivo e seu paradigma. Ora, essa sociedade passou por tantas transformações ao longo das últimas décadas que a fotografia não teve mais condições de satisfazer todas as suas necessidades em imagens. Em todas as grandes áreas – informação, medicina, ciência, defesa, etc. – ela foi ameaçada, ou suplantada, por novas imagens tecnologicamente mais adaptadas às novas condições tecnológicas e econômicas de produção e de uso. Regida pelos princípios da termodinâmica, a fotografia convinha à sociedade industrial moderna; mas dificilmente responde às necessidades de uma sociedade informacional, embasada em redes digitais. A esse respeito, é preciso observar que, de maneira alguma, a denominação imprópria “fotografia digital” é um derivado digital da fotografia. Uma ruptura radical as separa: a diferença entre elas não está no grau, mas na natureza.

As modificações que, ao mesmo tempo, afetaram as sociedades ocidentais, o território conjunto das imagens, e em particular a fotografia, são recentes. Recentes e enormes. Basta lembrar a velocidade com que a televisão garantiu sua hegemonia e quantificar a expansão crescente das redes digitais e da internet.

No plano das pesquisas, das teorias e dos textos, a fotografia é um objeto novo. Tão novo quanto seu reconhecimento cultural. E, em razão disso, continua amplamente inexplorada, ignorada ou abandonada por autores e teóricos, tendo seu interesse e sua complexidade geralmente subestimados. Às vezes, também, sendo maltratada, ou julgada apressadamente.

De fato, entre escritores aguçados e de renome, a fotografia motivou um conjunto de generalidades e discursos desenvolvidos, fruto de um desconhecimento evidente, e, algumas vezes, entusiasticamente reivindicado. Na maioria dos casos, a pintura de cavalete, ou mesmo a gravura, continuou sendo a norma implícita, e a referência indiscutível. Tudo isso não teria nenhuma importância se outros

autores, com o mesmo talento, sustentassem pontos de vista mais apurados. Mas não é o caso. O que leva ao paradoxo de, em relação à fotografia, os autores mais citados serem aqueles que mais a depreciaram.

E é esta a ambição deste ensaio: contribuir, de alguma maneira, para recolocar “a fotografia pelo lado direito”. Não por revelar qualquer verdade, mas por fixar, como programa, o questionamento das principais noções que compõem a doxologia, essas falsas evidências que, repetidas incessantemente desde o início, consideraram a fotografia apenas pelo seu lado avesso. Resumindo: traçar novas direções, experimentar novas ferramentas teóricas, a fim de evitar que a cultura fotográfica prospere sobre um imenso vácuo de ideias.

A fotografia é o objeto do livro, seja em sua pluralidade, suas transformações, do documento à arte contemporânea, seja em sua historicidade, desde seu aparecimento, na metade do século XIX, até à fusão arte-fotografia da atualidade.

Historicidade, pluralidade, transformações: ao revés de uma espécie de monocultura do índice peirciano, que dominou os discursos acerca da fotografia desde o início dos anos 1980. Enquanto se afirma uma cultura fotográfica, publica-se, nos Estados Unidos e na França, um conjunto de obras e textos inspirados nas teorias do semiótico americano Charles S. Peirce. Seu propósito, pertinente, é recorrer à noção de rastro, como uma impressão digital, a fim de distinguir, em essência, fotografia e desenho, este mais ligado ao ícone. De um lado, a representação, o ícone, a imitação; do outro, o registro, o índice, o rastro. E um conjunto de oposições binárias: o artista e o operador; as artes liberais e as artes mecânicas; a originalidade e a unicidade da obra, contra a similaridade e a multiplicidade das provas.

Mas, além de sua fecundidade teórica, as noções de marca, de rastro ou de índice tiveram a grande desvantagem de alimentar um pensamento global, abstrato, essencialista; de propor uma abordagem totalmente idealista, ontológica, da fotografia; de relacionar as imagens à existência prévia das coisas, cujas marcas elas, passivamente, apenas registraram. Segundo tal teoria, “a” fotografia é, antes de tudo, uma categoria da qual se devem extrair as leis gerais – não consiste nem em um conjunto de práticas, variáveis segundo suas determinações particulares, nem em um *corpus* de obras singulares. Essa recusa das singularidades e dos contextos, essa atenção exclusiva para com a essência, traz como consequência reduzir “a” fotografia ao funcionamento elementar de seu dispositivo, à sua mera expressão

de impressão luminosa, de índice, de mecanismo de registro. Assim, “a” fotografia tem seu paradigma construído a partir do grau zero, do seu princípio técnico, muitas vezes confundido com um simples automatismo.

Nessa direção, quem sem dúvida mais avançou foi Roland Barthes, no conjunto de sua obra, mas sobretudo em *A câmara clara*, sua última obra publicada em vida. Mostraremos como o hoje famoso “isso foi” não passa de uma projeção, um ente teórico irreal, fabricado sob medida, e que coloca a fotografia sob quádrupla autoridade: a da coisa (o “referente adere”), a de um passado considerado como presente antigo, a da representação, e a das substâncias. O “isso” barthesiano nada mais é do que a coisa material representada, aquela que se supõe preexistir à imagem, ter sido registrada em uma imagem totalmente transparente. A noção do “isso foi” encarcera a fotografia nos grilhões de uma problemática metafísica do ser e da existência, reduz a realidade a somente substância, nivelando-a em imagens “sempre invisíveis” das coisas; e negligencia totalmente as formas fotográficas.

Ora, a fotografia, mesmo a documental, não representa automaticamente o real; e não toma o lugar de algo externo. Como o discurso e as outras imagens, o dogma de “ser rastro” mascara o que a fotografia, com seus próprios meios, faz ser: construída do início ao fim, ela fabrica e produz os mundos. Enquanto o rastro vai da coisa (preexistente) à imagem, o importante é explorar como a imagem produz o real. O que equivale a defender a relativa autonomia das imagens e de suas formas perante os referentes, e reavaliar o papel da escrita em face do registro.

Saindo do universo abstrato das puras essências, chega-se ao mundo concreto e plural das práticas, das obras, das transições e das fusões. Porque, em si, no singular, “a” fotografia não existe. No mundo real, temos sempre relações com práticas e obras particulares, em certos contextos, territórios e condições, com atores e desafios determinados e, sendo assim, inseparáveis de uma historicidade e de transformações futuras. Por exemplo, a dupla situação atual – de declínio do documento e de impulso das práticas artísticas e culturais da fotografia – varia segundo os setores e intervém em um certo nível de evolução das sociedades industriais, do mundo das imagens e da arte.

Mesmo escrita no singular, aqui “a” fotografia será sempre pensada no plural, em suas singularidades e transformações, a fim de captar os procedimentos e os acontecimentos em que ela se situa.

Para tal fim, o conjunto da proposta organiza-se em torno de três grandes partes: uma transição, uma fronteira, uma fusão.

A primeira parte, “Entre documento e expressão”, refere-se à fotografia simplesmente utilitária, como ela foi considerada durante muito tempo. Não para imobilizá-la em uma essência, mas para analisar seus funcionamentos e evoluções. Ao descrever os mecanismos da “verdade fotográfica” e, em seguida, a “crise da fotografia-documento”, assim como as transições que ocorrem no quadro dessa crise entre o documento e a expressão, insistimos na evidência, quase sempre esquecida, de que em si, a fotografia não é um documento (aliás, como qualquer outra imagem), mas somente está provida de um valor documental, variável segundo as circunstâncias. E essa é a razão pela qual tal valor documental, após ter conhecido níveis muito elevados na fase próspera da sociedade industrial, declina junto com ela; é a razão pela qual a perda de hegemonia da “fotografia-documento” abre caminho para outras práticas, até então marginalizadas ou embrionárias, sobretudo para a “fotografia-expressão”.

Ao contrário do que prega a doxologia, a “fotografia-expressão” não assegura relação direta – sequer reduzida ou transparente – com as coisas. Não coloca, face a face, real e imagem, em uma relação binária de aderência. Entre o real e a imagem sempre se interpõe uma série infinita de outras imagens, invisíveis porém operantes, que se constituem em ordem visual, em prescrições icônicas, em esquemas estéticos. Mesmo quando está em contato com as coisas, o fotógrafo não está mais próximo do real do que o pintor trabalhando diante de sua tela.

Enquanto a fotografia-documento se apoia na crença de ser uma impressão direta, a fotografia-expressão assume seu caráter indireto. Do documento à expressão, consolidam-se os principais rejeitados da ideologia documental: a imagem, com suas formas e sua escrita; o autor, com sua subjetividade; e o Outro, enquanto dialogicamente implicado no processo fotográfico.

Essa passagem do documento à expressão se traduz em profundas mudanças nos procedimentos e nas produções fotográficas, bem como no critério de verdade, pois a verdade do documento não é a verdade da expressão. Historicamente, tal transição funciona quando a fotografia-documento começa a perder contato com o mundo que, no final do século XX, se tornou muito complexo para ela; mas, sobretudo, quando esse mesmo mundo é objeto de uma larga desconfiança, quando se começa a não mais acreditar nele. Finalmente, uma vasta transição

pôde operar-se, do documento à expressão, porque, no plano das imagens e das práticas, mesmo o documento reputado como o mais puro é, na realidade, inseparável de uma expressão: de uma escrita, de uma subjetividade e de um destinatário – mesmo que reduzidos ou rejeitados –, porque, em resumo, a diferença entre documento e expressão não está na essência, mas no grau.

A segunda parte, “Entre fotografia e arte”, é consagrada a dois territórios separados por uma nítida fronteira: de um lado, “A arte dos fotógrafos”; do outro, “A fotografia dos artistas”. Como resposta à enorme confusão que geralmente vigora a respeito das relações entre a fotografia e a arte, delimitamos e exploramos esses dois territórios para mostrar sua disjunção cultural, econômica, social e estética. Sua impermeabilidade fundamental.

A arte dos fotógrafos e a fotografia dos artistas são totalmente distintas, pois as concepções e as práticas da arte, como as da fotografia, diferem radicalmente tanto de um lado quanto do outro. A arte dos fotógrafos é, em todos os pontos, diferente da arte dos artistas, assim como a fotografia dos fotógrafos não se confunde absolutamente com a fotografia dos artistas. E não somente do ponto de vista técnico, evidentemente. Tudo separa, de fato, os universos da arte e da fotografia: as problemáticas e as formas das produções, os horizontes culturais, os espaços sociais, os lugares, as redes, os atores, embora as passagens de um universo a outro sejam realmente raras. A “arte dos fotógrafos” designa um procedimento artístico interno ao campo fotográfico; enquanto a “fotografia dos artistas” se remete à prática da fotografia por artistas ou à utilização da fotografia pelos artistas, no cenário de sua arte, como resposta a questões especificamente artísticas.

A noção de “fotografia dos artistas” não tem como única função traçar a fronteira que separa as práticas fotográficas dos artistas, de um lado, e, do outro, as práticas artísticas dos fotógrafos. Tal noção procura igualmente refutar a expressão corriqueira de “fotografia, intermediária (*medium*) da arte”. Para isso, foi preciso, primeiramente, historiar e caracterizar os usos da fotografia pelos artistas; em seguida, definir o território da “fotografia dos artistas” inteiramente distinto da “arte dos fotógrafos”; enfim, reavaliar a noção de “material” no entorno da arte contemporânea.

Antes de desempenhar o papel de material da arte contemporânea, a fotografia desempenhou, sucessivamente, o papel de rejeitada pela arte (com o impressionismo), de paradigma da arte (com Marcel Duchamp), de ferramenta da arte (com

Francis Bacon e, de uma maneira diferente, com Andy Warhol), e de vetor da arte (com as artes conceitual e corporal, e com a Land Arte). Foi somente por volta dos anos 1980 (como um eco às experimentações dos vanguardistas do início do século, mas em condições e sob formas totalmente diferentes) que a fotografia foi adotada pelos artistas como verdadeiro material artístico. Insistimos sobre isto: a evolução material da fotografia pouco deve aos fotógrafos – os principais atores são os artistas –, e ela se inscreve completamente no campo da arte, como resposta a suas evoluções, tanto estéticas quanto econômicas.

A noção de *intermediária* – imprudentemente importada da comunicação e da pintura modernista, bem estranha às relações entre fotografia e arte, e muito fora de contexto –, ao ser uniformemente utilizada, nivela as diferenças de *grau* entre os diferentes usos que os artistas fazem da fotografia (como rejeição, paradigma, ferramenta, ou vetor da arte). Mas, sobretudo, tal noção não permite compreender que a utilização da fotografia como material da arte contemporânea corresponde a uma verdadeira cesura, a uma mudança de *natureza* nas relações entre a arte e a fotografia. Enquanto ferramenta ou vetor, a fotografia era utilizada sem ser especialmente trabalhada (o tratamento voluntariamente pobre das provas equivalia a uma negação ostensiva da técnica fotográfica), nem mesmo particularmente valorizada (os clichês eram muitas vezes misturados a cartões, desenhos ou outras coisas). Quando na qualidade de material de arte, ao contrário, as fotografias eram habitualmente expostas sozinhas, após terem sido objeto de trabalho estético e técnico muitas vezes importante e sofisticado. Enquanto, antes, os artistas só raramente realizavam os clichês expostos, hoje em dia eles dominam perfeitamente o procedimento, suas imagens são frequentemente de excelente qualidade técnica e, às vezes, de tamanho monumental. A fotografia superou seu antigo papel subalterno e acessório para tornar-se um componente central das obras: seu material.

A terceira parte, “A arte-fotografia”, trata dos desafios estéticos da fotografia-material, da transição, da fotografia, de seu antigo *status* de ferramenta para o de material da arte contemporânea. A fusão arte-fotografia que assim se estabelece é suficientemente extraordinária para mudar o curso da arte e fazer surgir uma “Outra arte dentro da arte”.

A arte-fotografia, essa outra arte dentro da arte, desenvolve-se a partir do brusco retorno à figuração, surgido na Bienal de Veneza de 1980, revelando um certo

estado de esgotamento da pintura pura, tal como ela foi defendida pelos modernistas, particularmente pelos adeptos do expressionismo abstrato americano. Sendo suprimido o duplo ferrolho modernista – da pureza e da abstração –, a fotografia pode, enquanto matéria e mimese, isto é, enquanto material mimético, adquirir a legitimidade artística que até então lhe era recusada. A partir daí, torna-se possível sua plena integração nas práticas artísticas. Ela será bastante rápida e importante para contestar a hegemonia modernista do fazer autoral (a mão na obra), e para implicar a arte-fotografia na ampla corrente, que marca todo o século XX, de dessubjetivação e desmaterialização da arte, tanto para favorecer o declínio do objeto na arte, quanto, simultaneamente, para recolocar a arte no seio do objeto.

A perda do ofício de artista e das noções tradicionais de talento e de interioridade, bem como a desmaterialização das obras – isto é, a relativização (e não o desaparecimento total) da arte-objeto –, inscreve-se em dinâmica idêntica à do advento da fotografia na arte. Assim, a fusão arte-fotografia aparece como resultado de um longo declínio dos valores materiais e artesanais da arte; como efeito de um processo que leva obras-objetos, feitas para o olhar, rumo a propostas sem forma material definida, feitas para o pensamento ou para suscitar atitudes. A arte-fotografia é, assim, produto de um deslocamento dos critérios artísticos e, ao mesmo tempo, estímulo para isso: a hegemonia do modelo pictórico é desmantelada pela da fotografia, com seu aparente déficit de materialidade e de subjetividade.

Nessa derrota da arte-objeto (única, artesanal, subjetiva, etc.), como ardentemente defendida pela pintura modernista, a arte-fotografia desempenha na verdade um jogo duplo, ao mesmo tempo favorecendo e atenuando tal queda. Porque a arte-fotografia não opõe aos objetos artísticos canônicos (manuais) um não-objeto (*performance*, conceito, diálogo, obra virtual), mas uma espécie de quase-objeto (tecnológico). Quase-objeto, por reputada ultradelgada e atingida por um déficit de matéria, mas mesmo assim objeto, por de fato assegurar uma permanência do objeto na contracorrente do movimento de desmaterialização da arte. Do mesmo modo, no campo artístico do final do século XX, a arte-fotografia contribui para um preenchimento parcial do vazio deixado pela pintura, para dar novo impulso a determinado mercado de arte, para salvar os principais valores (muito maltratados) do mundo da arte.

A “incapacidade da modernidade”,¹ que serve de cenário geral para o sucesso da arte-fotografia, define igualmente seus principais traços. As obras seguem as orientações do pós-modernismo: as “grandes narrativas” cedem lugar a uma profusão de pequenos relatos, e a alta-cultura dá livre curso à baixa-cultura. Assiste-se a um recuo das preocupações locais, íntimas e cotidianas – e ao uso da fotografia para lhes dar corpo e forma.

Geralmente, a arte-fotografia contribui para secularizar a arte, para inventar as eventuais relações que ela possa tamar com este mundo, em sua novidade, sua diversidade e sua extrema complexidade. E num momento em que se desmoronam as certezas do passado.

¹ Jean-François Lyotard, *Le post-moderne expliqué aux enfants* (Paris: Galilée, 1988), p. 52.

PRIMEIRA PARTE

Entre documento
e expressão

Ao longo do último quarto do século XX, após um século e meio de reinado quase absoluto do aspecto documental da fotografia (que será designado pelo termo “fotografia-documento”), assistimos a uma nítida virada de tendência. O documento entrou em crise, profunda e duradoura, que resultou no progresso da “fotografia-expressão”: a fotografia em seu aspecto expressivo, que, durante muito tempo, esteve escondido ou foi rejeitado.

Mas, na verdade, a fotografia nunca esteve totalmente dissociada de seu aspecto “expressão”. Dependendo da época, das circunstâncias, usos, setores ou dos profissionais envolvidos, era um ou outro aspecto que prevalecia, pois a fotografia não é, por natureza, um documento. O documento não conseguiria formar, da fotografia, qualquer essência ou noema.

Mesmo não sendo em sua natureza um documento, cada imagem fotográfica contém, no entanto, um valor documental que, longe de ser fixo ou absoluto, deve ser apreciado por sua variabilidade no âmbito de um regime de verdade – o regime documental. O valor

documental da imagem fotográfica baseia-se em seu dispositivo técnico, mas não é garantido por ele, pois varia em função das condições de recepção da imagem e das crenças que existem a respeito. O registro, o mecanismo, o dispositivo contribuem para resistir à crença, para consolidar a confiança, para sustentar tal valor, mas nunca vão garanti-lo totalmente.

Na realidade, desde os anos 1970, assiste-se a uma dupla progressão: os constantes aperfeiçoamentos do dispositivo fotográfico são acompanhados do declínio paulatino do valor documental das imagens. Isso em razão da dificuldade em responder às novas necessidades da sociedade atual em relação às imagens. A fotografia foi um dos documentos primordiais da modernidade, dos diferentes estágios da sociedade industrial. Atualmente, essa sua função está amplamente ameaçada por imagens outras, de tecnologias muito mais sofisticadas, incomparavelmente mais rápidas e, principalmente, mais bem adaptadas aos funcionamentos e ao regime de verdade da sociedade de informação.

Na metade do século XIX, surgiu a fotografia, aproveitando-se de uma crise profunda da verdade, de uma perda da credibilidade, que atingiu os modos de representação em vigor, fosse texto ou desenho, demasiadamente dependentes da habilidade manual e da subjetividade humanas. A fotografia, junto com a possibilidade de impressão e a máquina, veio renovar a crença na imitação e na representação. Há algumas décadas, a desvalorização do documento fotográfico e a reavaliação da expressão intervêm no cenário de uma nova crise da verdade, diversa, porém suficientemente forte para contestar radicalmente o papel da fotografia. (Mostraremos que a "fotografia digital", assim denominada impropriamente, ultrapassa totalmente a fotografia, tanto por sua matéria, seu modo de circulação, seu funcionamento, como por seu regime de verdade – apenas certos usos ainda a relacionam, no momento, à fotografia propriamente dita.)

O declínio do valor documental das imagens libera, na "fotografia-expressão", alguns dos aspectos rejeitados pela "fotografia-documento": a escrita fotográfica, o autor e o assunto, o Outro e o dialogismo. A relação com o mundo, a questão da verdade, os critérios formais e o usos mudam. Através da "fotografia-expressão", outras posturas, outros usos, outras formas, outros procedimentos, outros territórios, até então marginalizados ou proibidos, emergem ou desenvolvem-se.

A modernidade fotográfica



Pouco antes da metade do século XIX, entre Londres e Paris, ocorre uma forte aceleração da vida cotidiana e cultural, uma transformação nos modos de produção e um aumento sem precedente das trocas, dentro de um vasto processo de industrialização, de urbanização e de generalização da economia de mercado. Na esteira do capitalismo industrial,¹ surge assim uma modernidade, assinalada por Max Weber pelo seu espírito de cálculo, pela racionalidade instrumental e pelo fato de que ela leva ao "desencantamento do mundo".²

A modernidade da fotografia e a legitimidade de suas funções documentais apoiam-se nas ligações estreitas que ela mantém com os mais emblemáticos fenômenos da sociedade industrial: o crescimento das metrópoles e o desenvolvimento da economia monetária; a industrialização; as grandes mudanças nos conceitos de espaço e de tempo e a revolução das

¹ Michael Löwy & Robert Sayre, *Révolution et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité* (Paris: Payot, 1992), p. 32.

² Max Weber, "Le métier et la vocation de savant" (1919), em *Le savant et le politique* (Paris: UGE, 1963), p. 96.

comunicações; mas, também, a democracia. Essas ligações, associadas ao caráter mecânico da fotografia, vão apontá-la como a imagem da sociedade industrial: aquela que a documenta com o máximo de pertinência e de eficácia, que lhe serve de ferramenta, e que atualiza seus valores essenciais. Do mesmo modo, para a fotografia, a sociedade industrial representa sua condição de possibilidade, seu principal objeto e seu paradigma.

Não bastam, entretanto, o dispositivo mecânico e as ligações com a sociedade industrial para garantir a modernidade das imagens e das práticas fotográficas. A fotografia não é intrinsecamente moderna. De imediato, ela é plural; e nunca deixará de sê-lo. Seu dispositivo sempre vai dar pretexto a práticas tanto modernas quanto antimodernas. E isso desde seu aparecimento: François Arago, da Academia de Ciências, em agosto de 1839, pronuncia um elogio ao daguerreótipo; em resposta, em novembro de 1839, Désiré Raoul-Rochette defende, diante da Academia de Belas Artes, os positivos diretos sobre papel de Hippolyte Bayard. Colocando-se “sob a relação da arte”, ele os contrapõe às imagens sobre metal de Daguerre, e os qualifica de “verdadeiros desenhos”, dotados de um “efeito verdadeiramente encantador”.³ O antagonismo entre o procedimento de Daguerre e o de Bayard, entre o metal e o papel, em breve fomentará os defensores do nítido e os adeptos do indefinido dos contornos; os partidários do negativo de vidro e os calotipistas; os artistas e as “pessoas do ofício”. Na esteira dessa alternativa, delineiam-se oposições entre a ciência e a arte, o ofício e a criação, a “utilidade” e a “curiosidade”; e também entre as instituições (Daguerre é sustentado por Arago, da Academia das Ciências; e Bayard, por Raoul-Rochette, da Academia de Belas Artes). Tudo isso resulta na coexistência e na oposição de práticas e de formas diferentes ao longo de toda a história da fotografia.

Embora a “fotografia-documento” tenha acompanhado as sucessivas modernidades dos séculos XIX e XX, encarnando alguns de seus grandes valores, ela foi incessantemente confrontada às práticas alternativas, principalmente às dos pictóricos, depois às dos veteranos da fotografia artística: Gustave Le Gray, Henri Le Secq, Hippolyte Bayard e outros. Atualmente, o declínio das funções documentais da fotografia acompanha o fim da modernidade e da sociedade industrial, e traduz-se em uma eclosão das práticas entre os múltiplos domínios – a fotografia, a

³ Désiré Raoul-Rochette, “Académie Royale des Beaux-Arts. Rapport sur les dessins produits par le procédé de M. Bayard”, em *Le Moniteur Universel*, 13-11-1839, apud André Rouillé, *La photographie en France, textes et controverses, une anthologie, 1816-1871* (Paris: Macula, 1989), pp. 65-70.

arte contemporânea e as redes digitais. Se a fotografia não é em si moderna, como atestado pelas práticas e pelas obras (antimodernas e não modernas), seu dispositivo particular, assim como as circunstâncias de seu aparecimento e os cenários de seu desenvolvimento, contribuiu fortemente para atualizar o que poderíamos chamar de suas virtualidades modernas. O que resultou em uma configuração particular de práticas, usos, imagens e formas.

Os lugares, as datas, os usos, os dispositivos, os fatos: tudo comprova que a invenção da fotografia se insere na dinâmica da sociedade industrial nascente. Foi ela que assegurou as condições de seu aparecimento, que permitiu seu desdobramento, que a modelou, que se serviu dela. Criada, forjada, utilizada por essa sociedade, e incessantemente transformada acompanhando suas evoluções, a fotografia, no decorrer de seu primeiro século, como destino maior conheceu apenas o de servir, de responder às novas necessidades de imagens da nova sociedade. De ser uma ferramenta. Pois, como qualquer outra, essa sociedade tinha necessidade de um sistema de representação adaptado ao seu nível de desenvolvimento, ao seu grau de tecnicidade, aos seus ritmos, aos seus modos de organização sociais e políticos, aos seus valores e, evidentemente, à sua economia. Na metade do século XIX, a fotografia foi a melhor resposta para todas essas necessidades. Foi o que a projetou no coração da modernidade, e que lhe valeu alcançar o papel de documento, isto é, o poder de equivaler legitimamente às coisas que ela representava.

Se a fotografia é moderna, deve-o, sobretudo, ao seu caráter de imagem-máquina, à parte que, sem precedentes, a tecnologia ocupa em suas imagens. Um lugar tão importante que chega a uma ruptura com as imagens anteriores. Filosoficamente, enquanto imagem-máquina, a fotografia oscila, como veremos, entre a transcendência e a imanência, o que fundamenta sua modernidade.

No decorrer da história, a tecnologia foi muitas vezes requisitada por desenhistas, gravadores, artistas. Pensemos na *camera obscura*, que ocupa um grande lugar no dispositivo fotográfico; ou, também, na *camera lucida*; na lupa; nas famosas *vedute* italianas; ou, ainda, no fisionotrago; sem falar dos vários dispositivos de impressão e de difusão de gravuras. No entanto, anteriormente, nunca a mão do homem havia sido abolida. Ou seja, um limiar foi transposto com a fotografia que, enquanto imagem tecnológica, se distingue de todas as imagens anteriores, e anuncia uma nova série, em que vão incluir-se principalmente o cinema, o vídeo e a televisão. Mas é sobretudo no domínio das imagens que tal limiar é transposto, no exato instante em que a indústria nascente introduz a máquina no conjunto

das atividades produtivas. É essa simultaneidade e essa analogia das soluções que, ao situar a fotografia no processo de industrialização, fazem dela a imagem da nova sociedade industrial: seu modelo, seu vetor no domínio das imagens e, bem depressa, um de seus principais instrumentos.

Imagem-máquina

Em 1839, a invenção de Niépce-Daguerre é solenemente anunciada e em seguida oferecida pela França “liberalmente ao mundo todo”,⁴ enquanto a Inglaterra reivindica a paternidade. Sem apresentar um real interesse, essa primeira querela sublinha, todavia, que a fotografia surge quase simultaneamente na França e na Inglaterra, na “era do maquinismo”⁵ e no seu epicentro. Dez anos antes, o crítico inglês Thomas Carlyle já afirmava que a época era “não uma era heroica, ou devocionista, ou filosófica, ou moral, mas, antes de tudo, a era mecânica”. Como os românticos franceses – que fazem uma entrada ruidosa na história com a batalha de *Hernani* (1830) –, Carlyle teme que, por todas as partes, a máquina suplante rapidamente o homem, e deplora esse fato, segundo ele constatado, que “os próprios seres humanos tornaram-se mecânicos em suas cabeças e corações, ao mesmo tempo que em suas mãos”. Ele lamenta que, a partir daí, “nossa verdadeira divindade seja o Mecanismo”.⁶

Essa crítica romântica e antimoderna da máquina, que nutrirá os mais virulentos debates enfrentados pela fotografia, contrapõe-se às leituras positivas, modernas. Mas, quer pertençam a um ou a outro lado, os observadores reconhecem viver uma época de transição, onde a sociedade passa do estágio pré-industrial ao nível industrial. É nesse momento particular que surge a fotografia, substituindo máquinas manuais e equipando as imagens de meios para se adaptar aos novos tempos.

Enquanto os antimodernos lamentam que, assim, a imagem é privada da habilidade da mão, os modernos veem na mecanização o meio para incrementar a eficácia da representação. Para a tradição, a imagem extrai sua essência do homem

⁴ François Arago, “Rapport à la chambre des députés”, 3-7-1839, apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., pp. 36-43.

⁵ Thomas Carlyle, “Signs of the Times” (1829), em *Critical and Miscellaneous Essays* (Londres: Chapman & Hall, 1888), pp. 230-252, apud Michael Löwy & Robert Sayre, *Révolution et mélancolie*, cit., pp. 58-59.

⁶ *Ibidem*.

(sua mão, seu olhar, sua inteligência, sua sensibilidade, etc.); para os modernos, ao contrário, a redução da porção do homem, ou a superação de seus limites, é condição para uma renovação da imagem. “Nenhuma mão humana poderia desenhar como o sol desenha”, proclama, em 1839, o célebre jornalista Jules Janin, impelido pelo seu entusiasmo a favor do daguerreótipo; e acrescenta: “Nenhum olhar humano poderia ter mergulhado anteriormente nestas torrentes de luz”.⁷

Na realidade, ser moderno talvez seja isto: primeiramente acreditar que, em qualquer matéria, o humano e o não humano se distinguem de maneira radical, que nenhuma zona os religa, que entre eles não é possível nenhuma interferência, nenhuma composição, nenhuma hibridação.⁸ E, em seguida, dentro do quadro dessa disjunção, acreditar nas virtudes das coisas, das máquinas, das ciências. Em se tratando da fotografia, os adversários antimodernos e os partidários modernos cometem, simetricamente, o mesmo erro. Polarizados pela questão da técnica – uns a diabolizam, outros a idealizam –, durante muito tempo vão recusar-se a pensar na fecundidade de uma posição intermediária (ou mesmo a reconhecê-la): aquela que veria a aliança legítima da máquina e do homem, aquela que admitiria que a arte e a fotografia não são inconciliáveis a priori. Para isso será preciso esperar, por mais de um século, o advento daquilo que, mais adiante, chamarei de “fotografia-expressão” e “fotografia-material”; mas, principalmente, esperar as primeiras vacilações da sociedade industrial e das mitologias modernas.

Se as dificuldades para pensar a porção do homem nas imagens fotográficas têm suas raízes nas profundezas da tradição filosófica ocidental, elas se explicam, igualmente (pelo menos em um primeiro tempo), pelo verdadeiro deslumbramento que suscita a invenção entre observadores como Jules Janin.⁹ “Imagem”, ele observa, “um espelho que possa reter a impressão de todos os objetos nele refletidos, e vocês terão uma ideia quase completa do daguerreótipo.” A tradicional câmara escura que não passa de um “espelho onde não fica nada” já está há muito ultrapassada. Mas, longe de ter sido concebida a partir do nada, a fotografia surge do entroncamento de duas séries de conhecimentos e de dispositivos seculares: de um lado, a câmara escura, o óptico; do outro, a sensibilidade à luz de certas

⁷ Jules Janin, “Le daguerrotype [sic]”, em *L'Artiste*, nov.-abr. de 1838-1839, apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., pp. 46-51.

⁸ Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes, essai d'anthropologie symétrique* (Paris: La Différence, 1991), pp. 25-30.

⁹ As citações de Jules Janin a seguir são extraídas do seu artigo “Le daguerrotype [sic]”, cit.

substâncias. É esse encontro do universo do óptico com o da química que resultou neste primeiro sistema de registro dos fenômenos luminosos: “É o próprio sol, desta vez introduzido como o agente todo-poderoso de uma arte completamente nova, que produz estes trabalhos incríveis”. O acontecimento é importante, visto que, em primeiro lugar, uma máquina se ocupa de todas as tarefas antes atribuídas ao homem e, simultaneamente, vem dissimular suas carências (“Não é mais o olhar impréciso do homem [...], não é mais sua mão trêmula.”); e que, em segundo lugar, o paradigma do registro, da captação de uma só vez da imagem, toma o lugar da temporalidade de um processo de fabricação.

Mas, essa feliz convergência de conhecimentos e de práticas, cujo fruto é a fotografia, só pôde acontecer no panorama geral da evolução sem precedente da industrialização: “Vivemos em uma época singular”, continua Janin, em 1939, “não pensamos mais, em nosso tempo, produzir nada por nós mesmos; porém, em compensação, buscamos, com uma perseverança nunca vista, os meios para reproduzir para nós e no nosso lugar. O vapor quintuplicou o número de trabalhadores; daqui a pouco, as ferrovias duplicarão este capital fugidio, chamado vida; o gás substituiu o sol”.

Ao colocar uma máquina óptica e química no lugar das mãos, dos olhos e das ferramentas de desenhistas, gravadores e pintores, a fotografia redistribui a relação que, havia vários séculos, existia entre a imagem, o real e o corpo do artista. Os lápis, os buris ou pincéis são ferramentas tão rudimentares, e tão tributárias da mão, que não passam de simples prolongamentos dela. O artista adere às suas ferramentas e às suas imagens, e é precisamente essa unidade entre o corpo-ferramenta e a imagem manual que a fotografia vem quebrar, para selar um novo elo: entre as coisas do mundo e as imagens. Enquanto as imagens manuais emanam dos artistas, longe do real, as imagens fotográficas – que são impressões luminosas – associam o real à imagem, longe do operador. A antiga unidade homem-imagem dá lugar a uma nova unidade real-imagem: “Uma vez iluminado e instalado, modelo e instrumento agem sozinhos”,¹⁰ observa, em 1864, o retratista Alexandre Ken. Com a imagem-máquina, a realidade material tomã, então, o lugar do operador. Veremos como foram modificados os regimes da verdade e da semelhança; e, também, a ontologia da imagem e o conjunto dos discursos em que ela é o objeto.

¹⁰ Alexandre Ken, *Dissertations historiques, artistiques et scientifiques sur la photographie* (Paris: Librairie Nouvelle, 1864), apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., p. 414.

Com a fotografia, a produção das imagens obedece a novos protocolos. Enquanto o desenhista ou o pintor depositam manualmente uma matéria bruta e inerte (os pigmentos) sobre um suporte, sem que ocorra nenhuma reação química, enquanto suas imagens surgem no decorrer de seu processo de fabricação, com a fotografia acontece de maneira diferente. A imagem fotográfica surge de uma só vez, e ao final de uma série de operações químicas, no decorrer das quais as propriedades da luz interferem com as dos sais de prata. A imagem latente (invisível) torna-se visível somente depois de ter sido tratada quimicamente, segundo um conjunto de procedimentos precisos, que necessitam de um espaço adaptado: o laboratório.

A passagem da ferramenta para a máquina e a da oficina para o laboratório são acompanhadas de uma mudança igualmente determinante dos materiais. A uma matéria bruta e inerte, não sofrendo nenhuma outra ação a não ser a estética (o grafite do lápis, os pigmentos pictóricos, etc.), sucede um material fotográfico que deve ser quimicamente transformado. Em frente ao desenho e à pintura – que a tipologia das atividades produtivas poderia classificar no setor primário –, forma-se a fotografia, que ela colocaria no setor secundário. Em outras palavras, no momento da industrialização do Ocidente, quando a produção dos bens materiais se desloca dos setores primários (trabalho manual das matérias-primas) para os setores secundários (atividades mecânicas de transformação), a fotografia engaja as imagens em um processo similar, introduzindo uma porção do secundário em uma produção até então dominada pelo primário. (Atualmente, muitas imagens, em sua maioria eletrônicas e digitais, dependem do setor terciário.)

Os contemporâneos de Daguerre – na época da termodinâmica – perceberam claramente que um sistema óptico associado a um material quimicamente ativo, sensível às energias luminosas (na realidade, um conversor de energia luminosa em energia química), conferia à fotografia a incrível faculdade de ser uma “câmara escura que conserva todas as impressões”. Por um lado, a reprodução opticamente fiel assegurada pela câmara escura; por outro, o registro químico das aparências fugidias que vieram a imprimir um “reagente”. Ora, reproduzir e registrar não é representar. Na realidade, aponta Janin, “a câmara escura não produz nada por ela própria; não é um quadro, é um espelho”,¹¹ capaz somente de reproduzir. Se

¹¹ Jules Janin, “Le daguerotype [sic]”, cit.

lhe for acrescentado um sistema químico de registro, obtém-se a fotografia, que mais capta do que representa. O espelho é um objeto paradoxal: capaz de receber e fazer voltar as aparências, porém impotente para retê-las, para captá-las. É a essa espécie de fraqueza secular que o daguerreótipo, cujo reflexos prateados lembram os do espelho, vem – milagrosamente – responder.

Assim, a fotografia é máquina para, em vez de representar, captar. Captar forças, movimentos, intensidades, densidades, visíveis ou não; e não para representar o real, porém para produzir e reproduzir o que é passível de ser visível (não o visível). “Tornar visível, e não apenas apresentar ou reproduzir o que é visível” (Paul Klee), tal foi a ambição conjunta da arte moderna, e isso desde o estágio documental da fotografia. Basta pensar nas cronofotografias geométricas com que Étienne-Jules Marey estabelece um verdadeiro esboço dos ritmos do corpo durante o caminhar (1883). Basta também evocar (voltaremos a esse assunto) o grande período da reportagem, a partir dos anos 1930.

A radical modernidade da fotografia é a de ser uma máquina de ver e de produzir “imagens de captura”. Captar, apoderar-se, registrar, fixar, tal é o programa deste novo tipo de imagem: imagem de captura funcionando como uma máquina de ver, e renovando, desse modo, o projeto documental. Historicamente, a fotografia sucede a captura do processo (gráfico) da narrativa ao (icônico) da pintura e do desenho. As coisas e os estados de coisas tornam-se, então, componentes materiais do próprio processo de formação da imagem. Compreende-se, por exemplo, por que a meteorologia ocupa um lugar tão importante nas cartas que o coronel Jean-Charles Langlois envia a sua mulher, do *front* da guerra da Crimeia, entre novembro de 1855 e maio de 1856. Longe de ser um discurso ritual, a chuva, o frio, a neve, o sol atingem a própria existência das imagens: são fatores determinantes do ato de fotografar. “Sempre é preciso lançar mão desta terrível palavra paciência quando o tempo urge”,¹² confia Langlois, no dia 20 de dezembro de 1855, à sua mulher, antes de acrescentar, no dia 18 de janeiro:

Que tempo, minha amiga! Quanto tempo ainda vai durar assim? Vinte e seis dias sem ter podido contar pelo menos um de bom tempo. Muito ao contrário, tivemos uma série quase contínua de esperanças e de decepções [...] As raras e pobres provas, obtidas por força de perseverança e tenacidade, a que preço elas saem! É ina-

¹² François Robichon & André Rouillé, “Carta nº 14, 20 dezembro 1855”, Jean-Charles Langlois. *La photographie, la peinture, la guerre. Correspondance inédite de Crimée (1855-1856)* (Nîmes: Jacqueline Chambon, 1992).

creditável! São necessárias exposições demoradas de várias horas para fazê-las sair [do laboratório] em dois a três dias, e às vezes mais, com renovações dos banhos, de dois a três por dia, e bem contente ainda [por] obter a este preço informações sobre as coisas que desaparecem todo dia pela mão dos homens e pela do tempo e do clima que aqui agem vigorosamente. Mas, para algumas provas arrancadas do inverno, quantas folhas perdidas, quantas substâncias desaparecidas sem contar as destruídas devido ao gelo.¹³

Sua contiguidade com a realidade é a força e a vulnerabilidade da imagem fotográfica. A experiência de Langlois ilustra a que ponto essa imagem é um intrincado profundo, essencial, de temporalidades múltiplas, articuladas acerca do estado do céu: a “perseverança e tenacidade” do fotógrafo, as “exposições demoradas”, que podem chegar a “várias horas”, o tempo de revelação (“em dois a três dias, e às vezes mais”), e a transformação das coisas “que desaparecem todo dia pela mão dos homens e pela do tempo e do clima”.

“A que preço elas saem!”, exclama Langlois, a propósito de “algumas provas arrancadas do inverno”. Se quiséssemos determinar seu custo, seria preciso calculá-lo por tempo – por horas (de exposição), por dias (de revelação), por semanas (de espera) – ou por quantidade de energia química e luminosa necessária aos procedimentos e dispositivos empregados para produzi-las. Esse custo é o da nova credibilidade da imagem; o custo de produção da crença em sua exatidão e em sua verdade. Falar de custo é uma outra maneira de reforçar que, com a fotografia, o quantificável investe-se nas imagens, que a energia criativa pressupõe um nível mínimo de energia material. Na verdade, a qualidade da luz não é indiferente, sobretudo para um artista como Langlois, mas sua quantidade é primordial, essencial. Aí está a novidade. Aí está a modernidade.

Uma das novidades da fotografia, então, terá sido a de introduzir a quantidade, o número e a medida na própria matéria da imagem. O tempo de exposição, a duração de revelação, a distância, a profundidade do campo, a sensibilidade das emulsões formam um conjunto de parâmetros que tecem uma verdadeira trama digital imanente aos clichês. Mas, ao permitir a repetição das tomadas de um mesmo objeto e a reprodução de um mesmo clichê, a fotografia marcou no domínio das imagens também o advento da série: uma passagem decisiva do úni-

¹³ François Robichon & André Rouillé, “Carta nº 23, 18 de janeiro de 1856”, Jean-Charles Langlois, cit.

co para o múltiplo, dos valores artísticos tradicionais para os valores industriais modernos. O dispositivo fotográfico é uma extraordinária máquina de produzir em série imagens-objetos mais próximos dos produtos industriais do que das realizações artesanais ou das obras artísticas. Suas propriedades mecânicas permitiram que ele surgisse como a possibilidade, dentro das condições novas da revolução industrial, de realizar a utopia enciclopédica de Diderot: proceder a um inventário exaustivo do mundo visível, reduzi-lo, em sua totalidade, ao formato de um álbum, consultável no quadro restrito de um laboratório ou de um salão burguês. A fotografia foi, desse modo, admitida como o meio mais bem adaptado para acompanhamento e controle da confusa extensão do horizonte do olhar, para responder à vertigem suscitada pela repentina consciência de sua vastidão e de sua profusão. Por isso, ela suscitou imediatamente o interesse dos arqueólogos, dos engenheiros, dos arquitetos, dos médicos, etc. Todos aqueles que, em suas respectivas áreas, quiseram seguir os movimentos do mundo, utilizaram-na para confeccionar uma miríade de álbuns a respeito de monumentos longínquos ou nacionais, construções de pontes ou de ferrovias, agitações urbanas, estudo das doenças da pele, observação de povoações indígenas, e evidentemente acerca de indivíduos próximos ou célebres. Essa profusão de álbuns teve o efeito de uma maneira moderna de ver e, dela, tornou-se o instrumento que organiza o mundo visível, fragmentando-o e relacionando-o em séries classificadas de clichês.

Ao contrário de obras de arte – destinadas a serem contempladas, expostas e admiradas –, reunidas desse modo as imagens foram sobretudo consultadas, arquivadas, utilizadas. Por exemplo, os clichês de Eugène Atget, atualmente tão apreciados, foram feitos para responder diretamente às necessidades de seus clientes, ilustradores, arquitetos ou decoradores. Desse modo, produziram-se regularmente – ao ritmo das atividades produtivas – imagens fotográficas abundantes e em grande variedade, de lugares costumeiros. Não um inventário articulado por uma vontade ou guiado por uma utopia (o enciclopedismo), mas uma sedimentação incompleta e infinita de clichês. O sonho de uma visão sem falhas cedeu lugar ao uso, ao desejo de um inventário de recursos, à utopia da realização prática. A amplitude do visível foi convertida em um volume enorme de imagens acumuladas e, grande parte delas, classificadas, comparadas, referenciadas. Assim foi constituída uma serialização do visível, para a qual contribuíram, desde as primeiras décadas da fotografia, retratistas, como Disdéri; fotógrafos-viajantes, como Salzmann; topógrafos urbanos, como Marville ou Atget; cientistas, como Marey; dermatolo-

gistas, como Hardy e Montméja; membros da Chefatura de Polícia (Paris), como Bertillon; ou do hospital da Salpêtrière, como Londe. Tratava-se, sempre, de definir procedimentos para uniformizar, dessubjetivizar, serializar e arquivar, a fim de permitir comparações e descobrir diferenças.

Ao mesmo tempo produto e produtora de uma maneira de ver o mundo, a série, cujo desenvolvimento se apoia no caráter de imagem-máquina da fotografia, atravessou toda a modernidade até chegar aos grandes *corpus* do entreguerras: o de August Sander, na Alemanha, ou o da Farm Security Administration, nos Estados Unidos. A partir dos anos 1970, artistas como Edward Ruscha, ou Bernd e Hilla Becher, reativaram a série, mas dentro de um outro plano, no momento em que a utopia de realizar um inventário do mundo acabou por fracassar diante da evidência de sua infinita multiplicidade, em que ser tudo *dejà-vu* parece óbvio, e isso liquida a noção de inventário.

Visibilidades modernas

A fotografia, enquanto máquina de ver, surgiu quando o olho, mesmo o do artista, se sentiu desprevenido diante do advento de um novo real, vasto e complexo, em constante progressão. Na realidade, é a época da primeira revolução industrial, da estrada de ferro, da navegação a vapor, do telégrafo – que, juntos, contribuem para expandir a área do comércio (portanto, do real e do visível) para dimensões mundiais.¹⁴

Nesse quadro global da modernidade da metade do século XIX, a máquina-fotografia vem a ter um imenso papel: produzir as visibilidades adaptadas à nova época. Bem menos o de representar coisas novas do que o de extrair coisas das novas evidências. Pois as visibilidades não se reduzem aos objetos, às coisas ou às qualidades sensíveis, mas correspondem a um esclarecimento das coisas: uma maneira de ver e de mostrar, uma certa distribuição do opaco e do transparente, do visto e do não visto. Se a fotografia produz visibilidades modernas, é porque a iluminação que ela dissemina sobre as coisas e sobre o mundo entra em ressonância com alguns dos grandes princípios modernos; é por ajudar a redefinir, em uma direção moderna, as condições do ver: seus modos e seus desafios, suas razões, seus modelos, e seu plano – a imanência.

¹⁴ O comércio mundial, que havia quase duplicado entre 1800 e 1840, ainda aumenta de 160% entre 1850 e 1870. Ver Eric J. Hobsbawm, *L'ère du capital, 1848-1875*, trad. Eric Diacon (Paris: Fayard, 1994), p. 58.

MODOS DE VER E SEUS DESAFIOS

A partir de 1848, Karl Marx e Friedrich Engels descrevem como, “no lugar do antigo isolamento das províncias e das nações autossuficientes, se desenvolvem relações universais, uma interdependência universal das nações. E o que é verdadeiro na produção material [acrescentam] o é igualmente nas produções do espírito”.¹⁵ Pouco depois, o jornalista Ernest Lacan, próximo dos saint-simonianos e adepto fervoroso das novas orientações do mundo, mostra como, com a expansão dos negócios, a fotografia contribui para a evolução do olhar, como ela o lança do seu espaço local para perspectivas mais globais, como ela o libera de seus limites tradicionais. Garantir a mediação entre o aqui e o lá, entre o local e o global, é, segundo Lacan,¹⁶ uma das grandes funções da fotografia.

Ao dirigir o olhar para os limites do novo mundo, a fotografia acompanha o olho do especialista em direção a outras extremidades: “Essas quase invisibilidades, que a lupa perscruta e mal distingue”.¹⁷ Na mesma proporção em que os dispositivos técnicos complexos (estrada de ferro, navegação a vapor, telégrafo, fotografia) são necessários para apreender a extensão do mundo, o acesso ao infinitamente pequeno, que desafia o olho, o desenho e a mão, precisa de aparelhos específicos. Por isso, a partir dos anos 1840 constitui-se uma fusão entre o microscópio e a câmara escura.

Se, quantitativamente, a fotografia faz ver mais, ela permite sobretudo enxergar coisas diferentes daquelas oferecidas pelo desenho: produz novas visibilidades, abre as coisas, extrai daí evidências inusitadas.¹⁸ Em 1853, a Academia de Ciências comenta: “Quando faz um desenho, o zoologista só representa o que observa em seu modelo, e, conseqüentemente, a imagem traçada pelo seu lápis traduz apenas a ideia mais ou menos completa que ele formou da coisa a ser reproduzida”.¹⁹

¹⁵ Karl Marx & Friedrich Engels, *Manifeste du parti communiste* (Paris: Éditions Sociales, 1975), p. 37.

¹⁶ “Há, sob este mesmo céu do qual você vê apenas uma neblina, risonhos campos onde o olho se perde em longínquas perspectivas [...]. Sonha que poderia estar lá, em vez de estar aqui. E vai amaldiçoar a corrente que o retém em sua estreita morada.” Cf. Ernest Lacan, *Esquisses photographiques. À propos de l'Exposition Universelle et de la Guerre d'Orient* (Paris: Grassart, 1856), pp. 22-23.

¹⁷ André-Adolphe-Eugène Disdéri, *Renseignements photographiques indispensables à tous* (Paris: Edição do autor, 1855), p. 35.

¹⁸ Gilles Deleuze, “Les strates ou formations historiques: le visible et l'énonçable (savoir)”, *Foucault* (Paris: Minit, 1986), p. 60.

¹⁹ “Rapport sur un ouvrage inédit intitulé: *Photographie zoologique* par MM. Rousseau et Devéria”, em *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des Sciences*, t. XXXVI (Paris: 1853), apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., pp. 77-78.

Com uma fotografia, é completamente diferente, ela “dá não somente o que o próprio autor viu e quis representar, mas tudo o que é realmente visível no objeto reproduzido”.²⁰ Logo, a fotografia e o desenho não se equivalem. Enquanto a fotografia reproduz todo o visível, visto ou não visto, sem seleção e sem perda (“tudo o que é realmente visível no objeto”), o desenhista representa apenas um aspecto restrito: o que ele consegue perceber (“o que observa no seu modelo”), o que ele pode compreender (“a ideia mais ou menos completa que ele formou da coisa”), o que ele quer reter (“o que o próprio autor viu e quis representar”). Por ser demasiadamente humano, o desenho de observação pode ser acometido por uma espécie de cegueira, em razão dos próprios limites do desenhista: os de suas capacidades perceptivas, os de suas ideias preconcebidas, os de suas escolhas e vontades.

Além disso, o olho do especialista não é o olho do pintor. Ver conforme a ciência não é ver conforme a arte. O que aqui é fraqueza, carência, deficiência, lá pode ser garantia de qualidade. A maneira fotográfica de ver e de fazer ver as coisas do mundo contrapõe-se à tradição artística, à famosa teoria dos sacrifícios, que convida a “negligenciar certos acessórios de um quadro para melhor salientar as partes principais” (Littré). Quando a seleção parecia ser inerente a qualquer representação, a fotografia estabeleceu um procedimento radicalmente novo: o do registro automático. A fotografia é, então, acusada de não omitir nada, de nada sacrificar; em face da arte, reputada livre para “escolher o que lhe convém e rejeitar o que não lhe convém”.²¹ O próprio excesso dessa oposição, bem como seu caráter muitas vezes polêmico, indica que, no século XIX, a fotografia faz do ver a principal arena desse confronto.

A fotografia, no entanto, não mostra nem mais nem melhor, como acreditam seus adeptos; nem menos, como afirmam seus adversários. Mostra alguma coisa diferente, faz surgir outras evidências, por propor novos procedimentos de investigação e a colocação do real em imagens. Às visibilidades produzidas pela arte – ancoradas nas tradições da pintura, do desenho e da gravura –, a fotografia opõe, na metade do século XIX, visibilidades estreitamente ligadas às novas práticas da ciência, da técnica e da indústria. As incansáveis querelas e controvérsias que contrapõem a fotografia e a arte manifestam a heterogeneidade e a incompatibilidade

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Gustave Planche, “Le paysage et les paysagistes”, em *Revue des Deux-Mondes*, 15-6-1857, apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., pp. 268-269.

desse dois tipos de visibilidade; ou, mais precisamente, indicam que os procedimentos documentais estão passando do domínio da arte e da mão para o domínio da ciência e da máquina.

Em botânica e em arqueologia, mas sobretudo em arquitetura, os mais ferrenhos adversários da fotografia reconhecem, no entanto, sua superioridade em relação às gravuras e às litografias. Diante das catedrais, tão caras aos românticos, explica o jornalista Henri de Lacretelle, ela oferece mobilidade e liberdade inusitadas, que permitem captar detalhes localizados “em alturas onde somente os pássaros [...] poderiam vê-los”.²² Renovando os pontos e os ângulos de vista, multiplicando os grandes planos, a fotografia convida a uma verdadeira redescoberta dos edifícios – à sua desconstrução “pedra por pedra” e à sua “reconstrução” fotográfica, “com efeitos maravilhosos”. Em resumo, a fotografia-documento propõe uma nova maneira, moderna, de perceber a arquitetura; ela favorece uma transformação do olhar que terá efeitos na própria pintura – pensemos, por exemplo, nas telas de Monet sobre a catedral de Rouen.

Ver, então, é desafiador. E, antes de fomentar práticas fotográficas divergentes entre si, tal desafio opôs frontalmente a fotografia à pintura e à arte – uma máquina em contraposição ao olho e à mão. Veremos que, na Alemanha, no primeiro terço do século XX, por exemplo, sucederam-se, e opuseram-se, três grandes “práticas do ver”²³ fotográfico: o Pictorialismo [Pikturalismus], a Nova Visão [Neue Sehen] e a Nova Objetividade [Neue Sachlichkeit].

Seja como for, foi a fotografia-documento que prevaleceu durante mais de um século, e sob formas variáveis, segundo as alianças de que participou – particularmente a estabelecida com a imprensa dos anos 1920. Mas, no total, a máquina-fotografia forneceu, da realidade, “um inventário incomparavelmente mais preciso”²⁴ que o fornecido pelo olho. Ela desenvolveu consideravelmente a percepção, esta percepção “que se apercebe” (Leibniz), de que se tem nítida consciência: “Nenhum detalhe escapa [à fotografia]”, entusiasmava-se, já em 1856, Ernest Lacan, que acrescentava: “Que belezas, que maravilhas até então despercebidas, as esplêndidas reproduções das catedrais revelaram”²⁵.

²² Henri de Lacretelle, “Revue photographique”, em *La Lumière*, 20-3-1852, apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., p. 129.

²³ Gilles Deleuze, *Foucault*, cit., p. 70.

²⁴ Walter Benjamin, “L’œuvre d’art à l’ère de sa reproductivité technique”, em *L’homme, le langage, la culture* (Paris: Denoël/Gonthier, 1971), p. 169.

²⁵ Ernest Lacan, *Esquisses photographiques*, cit., p. 30.

RAZÕES DE VER

Para ver, precisamos de razão. A esse respeito, as visibilidades fotográficas são inseparáveis de dois fenômenos principais da modernidade: a urbanização e o expansionismo, de que ela [fotografia] é produto e instrumento. Enquanto transforma profundamente o modelo documental, contribui para representar a cidade moderna de maneira moderna, em um momento em que o lá e o nunca visto – isto é, o não verificável – ocupam um lugar crescente nas imagens.

A urbanização

Ao evocar, em 1844, os primeiros momentos do daguerreótipo, Marc-Antoine Gaudin descreve amadores encantados com os clichês que obtêm a partir de suas janelas: todos “se extasiavam diante dos tubos de aquecimento; contavam sem parar as telhas dos telhados e os tijolos das chaminés; admiravam-se de, entre cada tijolo, ver o lugar do cimento”²⁶. Desde seus primeiros instantes, a fotografia (aqui o daguerreótipo) mostra ser eminentemente urbana (pela paisagem descrita, que é a dos telhados de Paris), pelos materiais descritos (o tijolo, o cimento), mas, sobretudo, pela precisão da imagem. Ultrapassando as capacidades do olho, essa precisão está mais adaptada às formas urbanas (arestas afiadas, ângulos retos, ou linhas retas, etc.) do que às formas difusas dos campos e das florestas do interior.

A fotografia é urbana primeiramente pela sua origem: surgida ao mesmo tempo que as cidades modernas, desenvolveu-se nelas – mais nas grandes do que nas pequenas cidades. A fotografia é igualmente urbana pelos seus conteúdos – monumentos, retratos ou nus, clichês científicos ou de polícia, de canteiros de obra ou de acontecimentos, etc. –; a maioria das imagens têm a cidade como cenário. Quanto às paisagens e às vistas de viagens, muitas vezes elas se inscrevem em projetos que, lançados a partir das capitais, buscam o domínio, a conquista ou o controle dos territórios. A fotografia é ainda urbana porque, muito cedo, lógicas implantadas na cidade motivaram as escolhas técnicas propiciadoras da nitidez e da precisão da imagem, e os esforços empreendidos para aumentar sua rapidez. No início dos anos 1850, por exemplo, a oposição técnica entre o negativo-vidro (colódio) e o negativo-papel (calótipo) une duas grandes posturas fotográficas que, *grasso modo*, podem enunciar uma série de distinções de ordem formal (nítido

²⁶ Marc-Antoine Gaudin, *Traité pratique de photographie* (Paris: J-J du Bouchet, 1844), apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., pp. 43-44.

do e desfocado), temática (retrato e paisagem), espacial (estúdio e exterior), territorial (cidade e interior), todas elas convergindo para a grande distinção indústria e arte. Mas a fotografia é urbana sobretudo porque mecanismos análogos operam na grande cidade moderna e nos documentos fotográficos.

Segundo Georg Simmel, na realidade, o aumento dos ritmos da vida social, profissional e econômica é interpretado, nas grandes cidades modernas, por uma "intensificação da vida nervosa"²⁷ dos cidadãos. Após o "homme des foules",²⁸ de Baudelaire, e antes que Walter Benjamin formule sua noção de "choque",²⁹ Simmel encaminha-se para o caos, os ritmos discordantes, o contato com as massas e a multidão de transeuntes responsáveis pelo "caráter intelectual da vida da alma na grande cidade, em oposição a esta vida na pequena cidade, que se apoia sobretudo na sensibilidade e nas relações afetivas".³⁰ A urbanização provocaria, assim, mudanças antropológicas essenciais: o desenvolvimento do "intelecto" em detrimento da sensibilidade. O intelecto, mais superficial e mais lábil, ia transformar-se em derradeira proteção da sensibilidade, aninhada nas profundezas de "nossa alma".

Triunfo do "espírito objetivo" sobre o "espírito subjetivo",³¹ da quantidade sobre a qualidade, a cultura moderna das grandes cidades, conclui Simmel, caracteriza-se pela generalidade de valores e de atitudes como a pontualidade – "a difusão universal dos relógios" –,³² a confiabilidade, a exatidão, a precisão, a extrema impessoalidade, e, mesmo, "a brevidade e a raridade dos encontros".³³ Quanto a Baudelaire, não é ele, em 1859, que vilipendia o "público moderno" pelo seu "gosto exclusivo do Verdadeiro", denunciando a fotografia como indústria diabólica que veio para satisfazê-lo?³⁴

A confiabilidade, a exatidão, a precisão que caracterizam os modos de vida, de ação e de pensamento dos cidadãos modernos não estão entre as qualidades reconhecidas pelo documento fotográfico? Como não classificar o uso do obtura-

²⁷ Georg Simmel, "Les grandes villes et la vie de l'esprit", em *Philosophie de la modernité. La femme, la ville, l'individualisme* (Paris: Payot, 1989), pp. 233-252.

²⁸ Homem das multidões. Ver Charles Baudelaire, "L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant", em *Oeuvres complètes: le peintre de la vie moderne* (Paris: Robert Laffont, 1980), pp. 793-797.

²⁹ Walter Benjamin, "Sur quelques thèmes baudelairiens", em *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* (Paris: Payot, 1982), pp. 160-163.

³⁰ Georg Simmel, *Philosophie de la modernité*, cit., p. 235.

³¹ *Ibid.*, p. 249.

³² *Ibid.*, p. 238.

³³ *Ibid.*, p. 249.

³⁴ Charles Baudelaire, "Salon de 1859. Le public moderne et la photographie", em *Oeuvres complètes*, cit., p. 748.

dor no fenômeno de generalização dos relógios? E não ver que a "pontualidade" é intrínseca à fotografia, que é a primeira imagem em que o processo é totalmente cronometrado? Quanto à impessoalidade, essa é uma das principais críticas que lhe é dirigida. É o que é a brevidade dos encontros senão uma forma de instantaneidade? Em outras palavras, a partir da metade do século XIX, a fotografia introduz, nas imagens, valores análogos àqueles que, por toda parte, estão transformando a vida e a sensibilidade dos habitantes das grandes cidades industriais. Um conjunto de convergências, de simultaneidades e de solidariedades silenciosas aproxima a dinâmica industrial, o desenvolvimento das cidades, a transformação dos modos de vida e das sensibilidades, os gostos artísticos, e a fotografia. A fotografia contribuirá para a adaptação do domínio das imagens aos princípios da nova sociedade: durante o tempo em que lhe for possível dar conta desse papel de intercessora, ela vai beneficiar-se do *status* de documento.

No entanto, é preciso constatar que a fotografia, em seu início, ignorou por completo (ou quase) a cidade e suas agitações: os ateliês, as lojas, os armazéns que, ao longo do período balzaquiano, se misturam com a Paris histórica; os proletários que se instalam na periferia, perto das barreiras, e em casebres no coração da capital; e a emergência da multidão, tão emblemática da modernidade. É alheia à vida das ruas tortuosas, destinadas à destruição pelo Barão Haussmann, ou dela retém apenas seus espectros, como na obra de Charles Marville. Com justa razão, vai ser evocado o longo tempo das exposições e as lentidões técnicas, para explicar que, antes de 1870, as vistas de Paris são um grande deserto de homens. Mas o essencial está além; a fotografia só vê na cidade o cenário do poder: os monumentos que o fixam no passado, e as grandes obras urbanas³⁵ que o projetam no futuro. Mas os homens, os operários, os contramestres, os transeuntes, os flanadores, etc., mesmo parados, estão ausentes, ou quase, das fotografias.³⁶ A cidade é um palco sem atores. É no momento em que o progresso da industrialização e da urbanização já havia transformado profundamente Paris que Eugène Atget se coloca em uma longa e patética perambulação, a fim de registrar metodicamente tudo "aquilo que vai desaparecer":³⁷ portas, vitrines, fachadas e escadas de edifícios, peque-

³⁵ As aberturas de bulevares, com Charles Marville; a Ópera, com Delmaet-Durandelle; o Louvre, com Edouard-Denis Baldus; as pontes sobre o Sena, com Hippolyte-Auguste Collard, etc.

³⁶ André Rouillé, "Images photographiques du monde du travail sous le second Empire", em *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, nº 54, set. 1984.

³⁷ No verso de um clichê da sua série sobre os trapeiros e a zona (Museu Carnavalet, Atget nº 462), Atget escreveu: "Nota para o conjunto. Toda a zona vai desaparecer assim como os trapeiros. 1913 (17ª região)". Ver

nas profissões, etc. O isolamento, tão característico de suas imagens, faz lembrar, como já foi dito, as imagens de uma “cena do crime”.³⁸ Mas, se há assassinato, é o do “velho” pelo novo.

Somente com a Comuna de Paris é que o mundo do trabalho tem acesso significativo à representação fotográfica. Homens e mulheres, operários ou não, posam em grupo, sobre uma barricada ou na Praça Vendôme, dentro da própria cidade: com ela. Pela primeira vez, a capital não é remetida às construções e ruas, ou a enormes canteiros de obras, mas habitada por indivíduos concretos, que lutam, que vivem e que vão morrer.³⁹ Foi necessária, assim, uma insurreição popular para que a fotografia encontrasse a cidade e seus habitantes, e para que nascesse a reportagem.⁴⁰ É graças a seu poder (efêmero) sobre a cidade que o povo tem acesso, de maneira fugaz, à imagem. Para o melhor e para o pior. Pois, após o fracasso da insurreição, a fotografia será utilizada contra ele: a polícia identificará os “insurgentes” com a ajuda de fotos das barricadas. E vai ser preciso esperar a virada do século para que a cidade seja colocada em posição de acusada pelas primeiras reportagens sociais. Para Jacob Riis – que, fotografando os pobres, leva a Nova York sua “guerra de dez anos contra os casebres” –, a insalubridade é responsável pela degenerescência física e mental deles. Mas, os bons sentimentos e os olhares caridosos suscitarão menos vocações fotográficas do que o noticiário policial que prolifera na conjunção da grande cidade com a imprensa sensacionalista. Acidentes, assassinatos, cadáveres sobre as calçadas, suicidas, incêndios, prostituição, droga, travestis, abrigos noturnos: “O crime era a minha sensação e eu gostava disso”,⁴¹ declarará Weegee, que, no início dos anos 1920, começa a fotografar os dramas noturnos de Nova York.⁴² A luz crua de seu *flash* faz surgir da noite a por-

catálogo *Atget, Géniaux, Vert. Petits-métiers et types parisiens vers 1900* (Paris: Museu Carnavalet, 1984), p. 36.

³⁸ “Não é por acaso que se comparam as vistas de Atget com as da cena de um crime. Nas nossas cidades, existe um único canto que não seja teatro de um crime, algum transeunte que não seja criminoso? Herdeira dos áugures e dos arúspices, não deveria a fotografia, através dessas imagens, descobrir de quem é a culpa e indicar o culpado?” Cf. Walter Benjamin, “Petite histoire de la photographie”, em *L’homme, le langage, la culture*, cit., p. 79.

³⁹ Fotografando durante duas décadas os trabalhos nas pontes do Sena, Collard mostrou o Império que se construía; e, voluntariamente ou não, prestou-lhe sua homenagem. Representando com o mesmo talento as barricadas, ele exprime, voluntariamente ou não, sua queda.

⁴⁰ Prática essencialmente urbana, a reportagem conviverá com importantes desenvolvimentos, com a ascensão da imprensa ilustrada e com o aumento dos movimentos sociais no decorrer do século XX.

⁴¹ Ver o catálogo *Le New York de Weegee, Photographies 1935-1960* (Paris: Denoël, 1982).

⁴² Alain Buisiné, “Weegee, la sacralisation du fait divers”, em *La Recherche Photographique*, nº 16, Paris, primavera de 1994, p. 13.

ção maldita da sociedade, o avesso tenebroso e sangrento das metrópoles modernas. Nunca a cidade se assemelhou tanto a um “teatro do crime”.

Em *Paris à noite* (1933), de Brassai, a cidade se apresenta, ao contrário, como um teatro de sombras: “uma matéria poética”.⁴³ A violência crua da noite nova-iorquina cede lugar à estranheza da noite surrealista. De um lado, o noticiário policial, do outro, a poesia, para a qual a cidade é somente uma matéria de expressão. Quanto a Germaine Krull, a geometria das linhas, das diagonais e das *contre-plongées* dá às suas imagens a forma fria, e às vezes abstrata, de um quadro construtivista. A cidade noturna dos flanadores surrealistas de Brassai contrapõe-se à cidade diurna das pontes metálicas e dos portos de Krull. De um lado, a inquietante estranheza, do outro, o otimismo tecnológico, a fascinação pela velocidade, a embriaguez do “novo mundo”. Mas, quer sejam elas de inspiração surrealista ou construtivista, essas imagens produzidas no rasto dos vanguardistas dos anos 1920 esquecem o homem. Ao contrário, é para ele, para sua vida cotidiana, para suas alegrias e seus sofrimentos que se voltam as “fotografias humanistas”. A partir de 1930, e durante uns trinta anos, elas fazem do povo de Paris seu assunto predileto.⁴⁴ Pela primeira vez, a rua transforma-se em lugar de encontro. A “fotografia humanista” surge na França com o desenvolvimento da imprensa ilustrada e com a intensificação das lutas operárias. Assim, as classes populares fazem sua entrada, simultaneamente, nas cenas fotográfica e jornalística, e na da história.

Após os anos 1960, como veremos, também as imagens da cidade se modificam, à proporção que as funções da fotografia se diversificam, indo além do documento. Esse rápido exame permite frisar quanto, em sua fase documental, a fotografia foi colocada, em grande escala, ao lado dos poderes, por evidenciar ao máximo os seus representantes e respectivos atos, lugares e emblemas, ao mesmo tempo que excluía ou marginalizava importantes setores do povo, ou travestia suas condições de existência. Esse acesso diferenciado à imagem era, aliás, repetido pelas enormes disparidades nas formas, a estética alternadamente se mostrando valorativa ou depreciativa – a desvalorização formal do mundo do trabalho, evidente no século XIX,⁴⁵ perdurou muito além dos anos 1930. Foram necessárias as tomadas

⁴³ Jean Vetheuil, “La ville photogénique”, em *Photo-Cinographie*, nº 21, nov. de 1934, apud Dominique Baqué, *Les documents de la modernité* (Nîmes: Jacqueline Chambon, 1993), p. 165.

⁴⁴ Marie de Thézy, *La photographie humaniste 1930-1960. Histoire d’un mouvement en France* (Paris: Contre-jour, 1992), pp. 16-17.

⁴⁵ André Rouille, “Images photographiques du monde du travail sous le second Empire”, cit.

do poder político, como sob a Comuna, ou ações sociais de relevância, como as greves de 1936, para que seus protagonistas tivessem acesso à imagem sob formas valorativas. São, de fato, os modos de seguir de perto as pegadas dos vários poderes, quaisquer que eles sejam, de aderir às causas e aos movimentos dominantes e legítimos, por mais breves que eles sejam, e de tornar-se, de modo solidário, o eco desses movimentos, que caracterizam a fotografia-documento, assim como todas as imagens-documentos. Em outras palavras, uma imagem-documento operante, ativa, seria uma imagem primordial: dominante. Exatamente o que, hoje em dia, a fotografia não é mais: ela foi destronada desse papel pelas imagens ao vivo (como a televisão via satélite), incomparavelmente mais bem adaptadas ao exercício do poder contemporâneo. Ela só foi imagem *de* poder enquanto pôde ficar em sintonia com o sistema, os valores e os mais emblemáticos fenômenos da sociedade industrial: a máquina, as grandes cidades e esta extraordinária rede que as interliga, a estrada de ferro.

O expansionismo

As imagens e a informação circulam ao ritmo do dinheiro. O banco, a fotografia, a grande imprensa, a estrada de ferro, o telégrafo. Pouco antes da descoberta da fotografia, Émile de Girardin criou, em 1836, o célebre diário *La Presse*, que marca o nascimento da imprensa moderna. A modernidade de *La Presse* repousa em “três inovações importantes: a diminuição do preço da assinatura [de 80] para 40 francos, os anúncios classificados e o folhetim. Ao mesmo tempo, a informação breve, abrupta, começa a fazer concorrência ao relato elaborado”.⁴⁶ A grande imprensa ergue-se, então, sobre o sacrifício do narrador, cujas ideias e visão, individualidade e humanidade conferiam à narrativa consistência e largueza, sentido e coerência. No lugar da mediação, própria da narrativa (considerada como interferência e parasita), a informação impõe a ficção de uma possível transmissão direta e sem perda dos acontecimentos. Contornar ou reduzir a participação do homem: o mesmo projeto atravessa simultaneamente a imprensa e a fotografia, e abrange a indústria, a economia e a maioria das atividades sociais.

Por toda parte, o valor de troca (a quantidade) suplanta o valor de uso (a qualidade). Por toda parte, a mercadoria expande seu império e procura aumentar sua área e sua velocidade de circulação. Circulação de dinheiro, circulação das

⁴⁶ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, cit., pp. 43-44.

imagens, circulação das informações: é neste universo, o do Ocidente industrial, que a fotografia se instala. É evidente a simultaneidade entre o desenvolvimento da fotografia e o da estrada de ferro, entre a abertura das primeiras linhas férreas, na Inglaterra e na França, e as descobertas de Niépce, Daguerre e Talbot. Como observa Louis de Cormenin, em 1852:

Será a glória e também a recompensa deste século tão fecundo em descobertas de todos os tipos, ter abreviado, para o homem, a distância e o tempo. Uma feliz coincidência permitiu que a fotografia fosse descoberta no exato momento da maior expansão das estradas de ferro. Graças aos agentes de vitalidade mais energéticos — a eletricidade e o vapor —, o homem, até então condenado a ficar confinado, imóvel em um pequeno espaço, poderá conhecer tranquilamente a configuração de seu planeta.⁴⁷

Um fenômeno importante está, então, em via de transformar o Ocidente: a criação de grandes redes, a edificação de circuitos planetários de circulação das mercadorias e dos homens, a expansão dos horizontes da vida e do olhar para as dimensões do planeta, o advento da mobilidade e da velocidade. Resumindo, a passagem do território para a rede, do local para o global. Essa reviravolta extraordinária do espaço e do tempo, que mobiliza máquinas e energias novas e que afeta o conjunto das atividades sociais, requer uma imagem capaz de religar o local ao global, de preencher a ruptura radical entre o aqui e o lá, de estabelecer um elo confiável entre coisas e espaços fundamentalmente ausentes, desconhecidos, inacessíveis. Desse modo, sair do “pequeno espaço” tradicional para dirigir o olhar e as atividades para os limites do planeta só será possível se forem redefinidas as funções mediadoras da imagem, isto é, se os procedimentos documentais forem renovados.

A partir do momento em que espaços heterogêneos ou radicalmente desconectados separam coisa e imagem, tornando-as, assim, incomparáveis diretamente, o valor representativo da imagem — ou seja, sua credibilidade documental — tem necessidade de ser de novo fundamentado. É a essa situação que a fotografia vem atender, principalmente por abolir a servitude humana.

“Onde a escrita é impotente para captar, na verdade e na variedade de seus aspectos, os monumentos e as paisagens; onde o lápis é fantasista e divagador,

⁴⁷ Louis de Cormenin, “À propos de Égypte, Nubie, Palestine et Syrie, de Maxime Du Camp”, em *La Lumière*, Paris, 12-6-1852, apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., p. 124.

alterando a pureza dos textos, a fotografia é inflexível.” Aqui, insiste Louis de Cormenin, “nem fantasia nem disfarce, a verdade nua”. Finalmente, por certo inspi- rado pela primeira Exposição Universal realizada em Londres no ano precedente (seu texto data de 1852), ele profetiza que a fotografia, “entregue a alguns intré- pidos, fará por nós a volta ao mundo, e nos trará o universo pronto sem que abandonemos nossas poltronas”. Essa ação mediadora entre a imensidão do “uni- verso” e o espaço confinado do salão burguês, entre os perigos do desconhecido e a aconchegante segurança do espectador sentado em sua “poltrona”, cede lugar à publicação de numerosos álbuns. Em um primeiro período, esses álbuns eram compostos de fotografias propriamente ditas (com sais de prata), o que, devido à demora e ao custo das impressões, limitava consideravelmente o número de exemplares. Foi somente após custosas pesquisas que a tinta de impressão subs- tituiu os sais de prata, e que as impressões foram realizadas pelos procedimentos fotomecânicos, produto de uma fusão entre a fotografia e a tipografia: um misto de novo (a fotografia) com o ancestral (a tipografia).

Sua reprodutibilidade (embora limitada pelos procedimentos de impressão), sua mobilidade (em razão de sua leveza, seu pequeno tamanho, seu baixo custo), sua ra- pidez de produção (incomparavelmente maior que a do desenho ou da gravura), e o crédito concedido ao conteúdo de suas imagens conferem à fotografia qualidades excepcionais e singulares que a conduzem a esse papel capital de mediadora entre o mundo e os homens: ao papel de documento adaptado ao primeiro estágio da so- ciedade industrial. No entanto, a fotografia, por si só, mostrou ser incapaz de passar da reprodução (algumas dezenas de exemplares) para a edição (vários milhares). Foi preciso associá-la às técnicas mais antigas, gravura e tipografia, em um composto compreendendo a fotogravura, a impressão com tinta pastosa, a prensa. Foi somen- te nessa condição que ela pôde, a partir de 1920, com o impulso do fotojornalismo, responder às necessidades desenvolvidas pelas sociedades industriais e comerciais, que atingiram um estágio mais avançado de sua evolução.

MODELOS DO VER

As correspondências entre a fotografia e a sociedade industrial de mercado não se limitam aos domínios mecânicos e econômicos. Imagem-máquina e ima- gem urbana, a fotografia é, igualmente, uma imagem fiduciária e uma imagem que obedece a uma espécie de princípio democrático.

O mercado, a moeda

Em direito como em economia, o termo “fiduciário” designa a confiança e a fé, sem as quais nenhum contrato ou troca seriam possíveis. Uma moeda de papel é fiduciária porque ela é baseada na confiança. Sem confiança, essa moeda não poderia circular nem ser trocada: ninguém aceitaria ceder um bem contra uma cédula se não estivesse convencido de que ela permitiria adquirir um bem de valor equivalente. A moeda é um sistema de equivalência, de representação, garantida por um Estado ou um banco central. Logo, uma cédula bancária é uma imagem. Não uma imagem analógica, mas digital; não uma imagem qualitativa, mas quantitativa; não a imagem de algo preciso, mas de uma classe de coisas: todas aquelas que podemos adquirir com tal cédula. Enquanto a moeda é um equivalente universal, a imagem fotográfica se confirma como um equivalente particular, preso a algo particular. Ora, tal relação de equivalência entre as coisas e as imagens-documentos também deve ser garantida: as propriedades do dispo- sitivo fotográfico são, a esse respeito, decisivas, mas insuficientes na ausência de condições mais gerais.

A ascensão da fotografia coincide com a da economia de mercado e a da bolsa de valores na Europa ocidental – Paris e Londres principalmente. Os primeiros sucessos, do banco e da fotografia, baseiam-se na renovação do regime da con- fiança. Foi inspirando confiança a uma multidão de pequenos burgueses que os banqueiros do Segundo Império conseguiram escoar suas economias – antes que alguns escândalos estrondosos viessem a minar essa confiança; foi renovando o regime da verdade, nutrindo a crença de que suas imagens são “a exatidão, a ver- dade, a própria realidade”, que a fotografia pôde suplantiar o desenho e a gravura em suas funções documentais. Essa capacidade da fotografia para reformar, na metade do século XIX, o regime da verdade, isto é, para inspirar confiança no va- lor documental das imagens, não se apoia somente em seu dispositivo técnico (a máquina, a impressão), mas em sua coerência com o percurso geral da sociedade: a “racionalidade instrumental”, a mecanização, o “espírito do capitalismo” (Max Weber), e a urbanização – Georg Simmel estabelece uma estreita relação entre as grandes cidades modernas, a “exatidão calculista da vida prática”, e a economia monetária, que “afugentou o que restou da produção pessoal e da troca”.⁴⁸

⁴⁸ Georg Simmel, *Philosophie de la modernité*, cit., pp. 236-237.

De fato, a fotografia vem, na metade do século XIX, responder à grave crise de confiança que aflige o valor documental das imagens manuais. É eloquente, a esse propósito, o episódio que reúne, em 1854, o célebre arqueólogo Félicien Caignart de Saulcy e o fotógrafo Auguste Salzmänn. Enquanto as obras de Saulcy a respeito de Jerusalém suscitam violentas polêmicas em Paris, sendo negada qualquer validade a seus desenhos e mapas, Salzmänn, com o propósito de rejeitar suas conclusões, propõe-se a trocá-los por fotografias, a substituir o desenhista, supostamente mistificador, por um outro, o sol, de quem “seria difícil desconfiar da boa-fé”. Em vários meses, Salzmänn recolhe 150 provas que vêm a confirmar as teorias de Saulcy, e colocar um ponto final nas controvérsias. Contrariamente a certos clichês de viagens pitorescas (os de Maxime Du Camp, por exemplo), o álbum de Salzmänn compõe-se de documentos destinados a defender uma tese, de contribuir para um debate de caráter científico.⁴⁹ Na realidade, o álbum é expressão da perda de credibilidade do desenho e dos croquis diante da fotografia, que escapa a qualquer suspeita. Quanto ao egiptólogo Théodule Devéria, ele combina desenho, para copiar inscrições, e fotografia, para “controlar” suas cópias e “eliminar assim quase todas as dúvidas”.⁵⁰

Mas não basta confiança para fazer da fotografia uma imagem fiduciária. É preciso igualmente, como a moeda, circular, permutar, passar de mão em mão. O célebre fotógrafo André-Adolphe-Eugène Disdéri teve o mérito de ter sido o primeiro a criar essas condições com sua famosa invenção da *carte de visite*. Disdéri assimilou o princípio, repetido depois pelo júri da Exposição Universal de 1855 – vender muito e barato para aumentar os lucros⁵¹ –, ao registrar, em 1854, a patente

⁴⁹ Impressas por Blanquart-Évrard, as 150 fotografias de Auguste Salzmänn serão publicadas em 1856 por Gide e Baudry com o título *Jérusalem. Étude et reproduction photographique des monuments de la Ville sainte depuis l'époque judaïque jusqu'à nos jours par Auguste Salzmänn, chargé par le ministère de l'instruction publique d'une mission scientifique en Orient*.

⁵⁰ André Rouillé, *La photographie en France*, cit., pp. 136-143.

⁵¹ “*Carte de visite: a carte de visite* – a mais importante das aplicações do colódio – nada mais era que uma fotografia copiada em papel (em geral albuminado) e colada sobre um cartão-suporte, no formato de um cartão de visitas [...] foi basicamente utilizada para o retrato, e ganhou enorme difusão em todo o mundo. Seu baixo custo de produção popularizou o retrato fotográfico, tornando-o acessível a uma ampla clientela. Por outro lado, a ideia de oferecer o retrato com dedicatória contribuiu ainda mais para o consumo generalizado, tornando a *carte de visite* o modismo maior que a fotografia conheceu durante o século XIX.” Cf. Boris Kossov, *Fotografia e história* (São Paulo: Ática, 1989), p. 104. (N. T.)

⁵² “Em geral, o preço da fotografia ainda é muito elevado; os fabricantes não compreendem que, reduzindo seus preços, aumentariam consideravelmente a venda de seus produtos e, ao mesmo tempo, ajudariam a popularizar a fotografia, aumentando o montante de seus lucros.” Cf. *Exposition universelle de 1855, Rapports du jury mixte international* (1856), pp. 1233-1243, apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., p. 354.

da *carte de visite*. Ao contrário de vários colegas seus, mais ligados aos valores artísticos que às leis de mercado, Disdéri compreende que, “para tornar as provas fotográficas acessíveis às necessidades do comércio, é preciso diminuir muito os custos de fabricação”,⁵² principalmente os dos retratos. Seu sistema consiste em reunir sobre uma mesma chapa negativa, não mais um único grande clichê,⁵³ mas quatro, seis, oito ou dez clichês de menor tamanho (aproximadamente 6 × 9 cm). A economia não consiste na menor quantidade de produtos devido à diminuição do tamanho, mas no fato de uma mesma sequência de manipulações permitir imprimir não uma única, porém várias imagens. Disdéri serve-se, desse modo, de uma chapa contendo dez clichês “para obter dez provas ao mesmo tempo, de modo que”, explica ele, “todo o tempo e as despesas gastas para obter uma prova são divididos por dez: O que reduz a bem pouco o preço de cada uma dessas dez provas”.⁵⁴ As provas são, em seguida, recortadas e coladas no verso de cada *carte de visite*.

Será preciso esperar o início dos anos 1860 para que se estabeleça o que chamamos hoje em dia o “padrão” da *carte de visite*: não se trata de uma verdadeira invenção, mas da adaptação às leis de mercado de uma prática já existente, o retrato fotográfico. Durante uns dez anos, a *carte de visite* fará um enorme sucesso, e vai tornar-se uma verdadeira mania entre as classes burguesas, do alto dignitário ao pequeno empregado – o redingote desempenhando uma função de demarcação social com o mundo do trabalho (contramestres, artesãos, operários). Esse fenômeno social pode ser designado como a primeira mídia de massa capaz de associar uma imagem fotográfica ao nome das celebridades – uma função que, no decorrer de 1850, era ainda atribuída à gravura e à litografia (o famoso *Panthéon Nadar*, uma imensa litografia surgida em 1854, reunindo quase 350 celebridades, é um dos exemplos mais ilustres). Muito barata, de pequeno formato, e impressa em vários exemplares – ela era entregue às dúzias ou às centenas –, a *carte de visite* fotográfica difundiu enormemente os retratos de personalidades (mais ou menos) célebres nas áreas política, militar, econômica, industrial, financeira, reli-

⁵³ André-Adolphe-Eugène Disdéri, “Brevet d'invention”, 26-11-1854, apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., p. 354.

⁵⁴ “O formato escolhido, devido ao preço muito elevado, não era acessível ao grande público; foi este obstáculo à ascensão da fotografia, trazido pelos custos inerentes à produção das grandes provas, que nos levou a reduzir o retrato ao formato da *carte de visite*.” André-Adolphe-Eugène Disdéri, *Application de la photographie à la reproduction des œuvres d'art* (1861), apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., p. 352.

⁵⁵ André-Adolphe-Eugène Disdéri, “Brevet d'invention”, cit., p. 356.

giosa, artística, teatral, musical, literária, etc. Todos “se encantaram em multiplicar os exemplares de sua graciosa pessoa, e, no mundo elegante, enviava-se o retrato para facilitar suas visitas por procuração. Logo veio a ideia de reunir esses retratos e de fazer uma galeria com eles, e de manter exposição permanente de seus amigos e de suas relações”.⁵⁵ Formas simples e diretamente identificáveis dos modelos, poses estereotipadas em estúdio, objetos socialmente emblemáticos (a cartola, o redingote, e alguns acessórios lembrando o salão burguês), pequeno formato, fabricação em série, circulação e permuta (“fazemos seu retrato viajar...”), as *cartes de visite* ficam mais próximas, por mais de um motivo, das moedas.

Disdéri elabora assim um procedimento técnico e, em segundo plano, um esquema estético, a fim de adaptar os retratos às condições sociais e econômicas vigentes. O enorme sucesso obtido pela fórmula afirma sua pertinência, ao mesmo tempo que valida uma inversão possibilitada pela fotografia: a técnica e a economia prevalecem sobre a estética. Essa nova ordem de prioridade não é evidentemente fatal, uma vez que os fotógrafos-artistas vão mobilizar toda sua energia para se livrar dela, mas ela dominará a fotografia-documento durante quase um século e meio.

Na realidade, com a fotografia, a imagem interioriza um pressuposto: o dinheiro, o lucro. É essa interiorização do dinheiro na imagem que possibilita e realiza a fotografia; é a dupla lógica da tecnologia e da economia monetária que nela se cristaliza – quer queiramos, como os fotógrafos-artistas, ou não. “O que define a arte industrial não é a reprodução mecânica, mas a relação tornada íntima com o dinheiro”,⁵⁶ observa Gilles Deleuze a propósito do cinema. O “circuito infernal entre a imagem e o dinheiro”, evidentemente, nunca atingirá, com a fotografia, a vastidão que conhecerá com o cinema, mas é com ela que ele se forma. “Fornecer imagem contra dinheiro, oferecer tempo contra imagens, converter o tempo, o lado transparente, e o dinheiro, o lado opaco”:⁵⁷ este poderia ser, em termos deleuzianos, o princípio fundador da fotografia-documento, cujo primeiro impulso foi dado por Disdéri.

⁵⁵ Henri d’Audigier, “Chronique”, em *La Presse*, Paris, 7-10-1860, apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., p. 356.

⁵⁶ Gilles Deleuze, *Cinéma 2, L’image-temps* (Paris: Minuit, 1985), p. 104.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 105.

A democracia

A distância, principalmente nos primeiros anos, entre os méritos atribuídos à fotografia e seus reais desempenhos foi muitas vezes determinante. Assim, a instantaneidade é evocada de maneira recorrente desde o início, porém só será efetiva meio século mais tarde. É, de certa maneira, igualmente o caso para a democracia, um valor moderno ao qual a fotografia se vê frequentemente associada – alternadamente como uma ferramenta a serviço da democracia, ou como a própria encarnação dos princípios democráticos.

Fervorosos atores do progresso industrial, e muito influentes na Exposição Universal de 1855, os saint-simonianos veem na arte, na ciência e na indústria os melhores vetores da democracia. Pierre Caloine inspira-se visivelmente nas ideias deles ao expressar o desejo de que a fotografia “participe do remate da grande obra moralizadora” contribuindo para a “cruzada contra o mau gosto”.⁵⁸ Multiplicadas e colocadas “ao alcance de todos” graças à fotografia, as obras-primas deveriam, como será relatado um pouco mais tarde pela *Revue Photographique*, injetar “as luzes nas massas, para engrandecê-las, tornando-as melhores”.⁵⁹ O poder social da arte já havia sido defendido pelo conde Léon de Laborde em um volumoso relatório a respeito da Exposição Universal de 1851. Ele preconizava a “vulgarização” da arte utilizando todos os “meios reprodutores”, sobretudo a fotografia, que, segundo seu relato, possuía a posição de “auxiliar democrático por excelência”.⁶⁰ Aos seus detratores, ele respondia:

Nada mais seguro para integrar o operário à fábrica, nada o conduzirá ao seu trabalho manual na qualidade de mestre a não ser o conhecimento das obras-primas, das quais ele saberá discernir as belezas que ele renunciará a alcançar. A ignorância dentro do isolamento cria as ilusões do amor-próprio; a aprendizagem através do contato com as grandes produções da arte repõe os talentos em seus lugares.⁶¹

É uma concepção análoga da democracia e da vulgarização, ou melhor, da doutrinação, aquela adotada por Disdéri ao reunir a Exposição Universal de 1855 e a fotografia em um mesmo projeto: “Vendo os progressos realizados pela arte e

⁵⁸ Pierre Caloine, “De l’influence de la photographie sur l’avenir de l’art du dessin”, em *La Lumière*, Paris, 29-4-1854, apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., p. 183-184.

⁵⁹ *Revue Photographique*, 1862, p. 151.

⁶⁰ Léon de Laborde, *Travaux de la Commission française sur l’industrie des nations*, Paris, 1856, pp. 481 e 495.

⁶¹ *Ibid.*, p. 495.

pela indústria, o operário e o artista procurarão copiar, atingir, e mesmo superar a perfeição dos modelos que terão sob seus olhos. Sim, aí, tanto para o patrão quanto para o operário, haverá utilidade moral, utilidade material; aí haverá aumento certo para a produção e facilidade para a venda”⁶² Disdéri superestima, e muito, as capacidades técnicas reais do procedimento que ele afirma – na época, contra qualquer verossimilhança – ser capaz de “entregar, em 48 horas, em milhares de exemplares, e a um preço incrivelmente módico” a reprodução dos objetos presentes à Exposição.

Quase um século mais tarde, no entreguerras, a questão democrática toma um novo aspecto, porque o contexto político e social se apresenta radicalmente diferente; e, a partir daí, existe um vasto e dinâmico movimento de amadores. A fotografia não serve mais para “vulgarizar” os produtos da arte, da ciência e da indústria com o objetivo irrisório, mais ideológico do que efetivo, de seduzir e disciplinar a classe operária. Ao contrário, trata-se de informar, de educar, de formar um vasto público com a prática da fotografia, considerada como arte popular por excelência. Na esteira do pictorialismo, as sociedades fotográficas, os salões e as exposições, os manuais de iniciação, e sobretudo revistas como *La Photo pour Tous* [A foto para todos] ou a *Revue Française de Photographie* [Revista francesa de fotografia] procuram promover a fotografia como arte, e colocar essa arte ao alcance do maior número de pessoas.

Em um primeiro momento, a ação democrática foi concebida (mais do que realmente exercida) sob a forma da “vulgarização”, este misto de utopia e de disciplina procurando utilizar a fotografia-documento para apresentar amplamente as façanhas da indústria e para compartilhar com o maior número de pessoas as joias do patrimônio cultural – “as riquezas confinadas até então nas caixas de papelão dos colecionadores privilegiados pela sorte”⁶³. No entreguerras, a democratização consistiu em possibilitar a todos o acesso à prática: não mais abandonar a fotografia a uma minoria, e integrá-la em todos os momentos da vida. A educação e as inovações técnicas – a diminuição do tamanho das máquinas, a simplificação das operações, a instantaneidade, etc. – contribuíram para isso.

Indo além das imagens e das práticas de resultados democráticos duvidosos, o próprio mecanismo fotográfico, desde seus primeiros instantes, foi visto como

⁶² André-Adolphe-Eugène Disdéri, *Renseignements photographiques indispensables à tous* (1855), apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., pp. 185-186.

⁶³ Ernest Lacan, *Esquisses photographiques*, cit., p. 119.

intrinsecamente democrático. Já em 1839, Jules Janin se impressiona de fato ao constatar que a chapa de Daguerre acolhe, sem nenhuma distinção,

a terra e o céu, ou a água corrente, a catedral que se perde nas nuvens, ou, então, a pedra, o calçamento, o grão de areia que flutua na superfície; todas essas coisas, grandes ou pequenas, que são iguais perante o sol, vão rapidamente ficar gravadas nesta espécie de câmara escura que conserva todas as impressões.⁶⁴

Em resumo, como o sol, a fotografia não hierarquiza, seu olhar sobre o mundo é democrático: para ela, todas as coisas são iguais. Esse hino à democracia natural da fotografia é, na realidade, a versão positiva de um dos temas que, sem cessar, vai se opor à fotografia para lhe negar qualquer pretensão de reivindicar o *status* de arte.

Em 1857, o crítico Gustave Planché denuncia os efeitos perversos da fotografia sobre a pintura de paisagem: “O sol transcreve tudo o que ele tocou; não omite nada, não despreza nada”, enquanto a arte deve “escolher o que lhe convém e rejeitar o que não lhe convém”⁶⁵. Em outras palavras, a fotografia e a arte são inconciliáveis, como a democracia e a aristocracia. Em seu *Journal*, Eugène Delacroix retoma esse tema favorito dos adversários da fotografia, fazendo, ele também, da famosa “teoria dos sacrifícios” um dos critérios fundamentais da arte. A “enfermidade” da fotografia, explica ele, é, paradoxalmente, sua demasiada “perfeição”. De tanta precisão e “justeza”, ela “ofusca e deturpa a vista”, ela ameaça a “feliz impotência do [olho] de perceber [os] infinitos detalhes”⁶⁶. Compreende-se quanto a teoria dos sacrifícios, tão adaptada à pintura, ao desenho e à gravura, e tão contrária à fotografia, carrega uma concepção elitista e aristocrática da arte, antagônica ao que poderia ser a utopia de uma visão democrática, igualitária, do mundo e das coisas. Delacroix extrai dessas observações uma distinção entre a pintura e a fotografia. Enquanto a primeira, no seu entender, é da ordem da construção e demanda que o pintor organize os elementos de seu quadro, a fotografia depende da captação, da antecipação, do corte: “Quando um fotógrafo tira uma foto, vê-se apenas uma parte recortada de um todo”⁶⁷. O fotógrafo “tira”, o pintor compõe; a

⁶⁴ Jules Janin, “Le daguerotype [sic]”, cit.

⁶⁵ Gustave Planché, “Le paysage et les paysagistes”, em *Revue des Deux-Mondes*, 15-6-1857, apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., pp. 268-269.

⁶⁶ Eugène Delacroix, *Journal*, 1^a-9-1859, apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., p. 270.

⁶⁷ *Ibidem*.

tela é uma totalidade, a fotografia é apenas um fragmento. O que afasta de uma vez por todas, de maneira radical, a fotografia da arte é que, em todos os níveis, “o acessório [aí] é tão importante quanto o principal”; é que o procedimento não estabelece nenhuma hierarquia: nem entre os objetos registrados, nem entre os detalhes reproduzidos, nem entre as bordas e o centro da imagem.

Essa oposição polêmica entre a pintura e a fotografia, infinitamente repisada durante mais de um século, vai degenerar em uma multidão de oposições, todas igualmente truncadas e maniqueístas, que são a expressão, na área das imagens, de duas grandes concepções do mundo. A oposição entre a pintura e a fotografia se exprime esteticamente na possibilidade e na impossibilidade de sacrificar os detalhes da imagem ou de escolhê-los, e em distinções como o desfocado e o nítido, a construção e a captação, ou ainda a totalidade e o fragmento. A oposição entre a pintura e a fotografia se perde tecnicamente na diferença entre a mão do artista e a máquina do operador; e, ontologicamente, na distância que separa a arte do documento (Gustave Planché: “A obra do sol, encarada como documento, é uma coisa excelente; mas, se quisermos ver aí o equivalente da mais perfeita arte, nos enganamos completamente”).⁶⁸ Politicamente, a oposição entre a pintura e a fotografia encontra-se no antagonismo entre as concepções aristocrática e democrática da cultura e da sociedade; e, socialmente, na incompatibilidade entre a sociedade pré-industrial e a sociedade industrial, entre os valores do passado e os do presente. Em resumo, o desafio que contrapõe a fotografia e a pintura a partir da metade do século XIX é emblemático do clima e dos debates que atravessam a modernidade.

A IMANÊNCIA DO VER

A oposição entre a pintura e a fotografia se manifesta no âmago da grande fratura específica da modernidade europeia: o vasto processo de secularização que se manifesta por uma recusa da autoridade divina e transcendente sobre as questões profanas. Quando, de fato, o jornalista Jules Janin se encanta, já em 1839, com o daguerreótipo que registra sem distinção “a terra e o céu, ou a água corrente, a catedral que se perde nas nuvens, ou então a pedra, o calçamento, o grão de areia imperceptível que flutua na superfície; todas essas coisas, grandes ou pequenas,

⁶⁸ Gustave Planché, “Le paysage et les paysagistes”, cit., p. 269.

que são iguais perante o sol”;⁶⁹ significa que, de um lado, a fotografia não hierarquiza, devido a uma espécie de princípio democrático natural e específico; por outro lado, mostra que, para ela, a terra e o céu, a catedral e o grão de areia são, daí em diante, iguais. Em outras palavras, a imagem fotográfica ignora a transcendência, transporta os valores sagrados do céu para o plano das coisas triviais do mundo profano: a catedral, doravante, equivale ao grão de areia.

A transcendência, que prevaleceu na arte durante séculos, malogra com o novo paradigma que a fotografia introduz no mundo das imagens ao substituir a mão do artista pela máquina. Daí em diante, e pela primeira vez, as imagens, na qualidade de impressões químicas das coisas, emanam somente deste mundo e remetem-se apenas a ele. A imanência substitui a transcendência. A fotografia divide, no mundo das imagens, um plano de imanência: é o que fundamenta sua força documental, o que lhe valeu uma longa e real hostilidade. Em torno da fotografia, desde o início, confrontaram-se as duas grandes correntes hostis da modernidade: de um lado, as forças imanentes, criativas e construtivas; do outro, o poder transcendente constituído a favor de um retorno à ordem⁷⁰ – neste caso, o poder das Academias e das instituições artísticas.

É claramente do lado da transcendência que se posiciona, por exemplo, Charles Baudelaire ao lançar sua diatribe contra a fotografia – “O público moderno e a fotografia”⁷¹ – por ocasião do Salão de 1859. Na verdade, ele formula uma dupla rejeição: contra a indústria, “a mais mortal inimiga da arte”; contra o realismo, que crê na possível “reprodução exata da natureza”. Ele identifica a expansão da fotografia com o impulso econômico e o narcisismo da burguesia, acusada de querer contemplar “sua trivial imagem no metal” (o daguerreótipo). A mordacidade das declarações de Baudelaire decorre do fato de a fotografia não poder lhe fornecer aquilo que ele exigia da pintura: “A imagem de um mundo anterior, aquele que [ele] apresenta como ocultado pelas lágrimas da nostalgia”.⁷² Ele recusa igualmente uma prática que visa, segundo ele, a “ferir” o público, “surpreendê-lo”, “chocá-lo”, sem deixá-lo elaborar o lento trabalho da memória, nem aflorar “o domínio do impalpável e do imaginário...”. Para Baudelaire, desprovidas de aura,

⁶⁹ Jules Janin, “Le daguerotype [sic]”, cit.

⁷⁰ Michael Hardt & Antonio Negri, *Empire* (Paris: Exils, 2000), p. 109.

⁷¹ Charles Baudelaire, “Salon de 1859”, cit.

⁷² Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, cit., p. 198.

as fotografias não possuem alma. São irremediavelmente inseparáveis do Real, enquanto a arte tenta alcançar o Ideal.

Na metade do século XIX, rompendo com a transcendência, a fotografia provoca uma reviravolta radical do olhar no mundo. Ela o traz do Céu para a Terra. E é por isso, mais do que pelas suas capacidades descritivas, que a fotografia produz novas visibilidades. Pois ela lança sobre as coisas uma nova claridade: direta, livre de subterfúgios, limites, triagens e obrigações impostas pelas forças divinas e pelos dogmas religiosos. No plano da imanência, o olhar dirigido sobre as coisas através da fotografia é menos impregnado de tradições e de passado do que orientado para as transformações; é um olhar igualitário, que ignora ou recusa as antigas hierarquias e valores entre as coisas; é um olhar profano: se não é livre, pelo menos é liberado dos poderes do sagrado; é um olhar direto e unívoco, plenamente estabilizado aqui embaixo, desligado das forças transcendentais. O plano de imanência traçado pela fotografia, onde o Real substituiu o Ideal transcendente, é o território do verdadeiro fotográfico.

O verdadeiro fotográfico



Em 1910, o V Congresso Internacional de Fotografia, em Bruxelas, decidiu reservar o termo “documento” somente às imagens que podem “ser utilizadas em estudos de naturezas diversas”. Ficava claro que “a beleza da fotografia é, aqui, coisa secundária, [pois] basta que a imagem seja bem nítida, abundante em detalhes e cuidadosamente tratada para resistir o maior tempo possível às avarias do tempo”. Embora lá tenha ficado esclarecido que toda imagem fotográfica não é documento, e que a prática fotográfica não se limita às suas funções documentais, ainda assim surgiram muitas declarações, como a de Philippe Soupault, proclamando, em 1931, “que uma fotografia é, antes de tudo, um documento e que devemos de início considerá-la como tal”, isto é, convém “não isolá-la nem de seu sujeito, nem mesmo de sua utilidade”.¹ O documento exaurir-se-ia, pois, em sua finalidade. A utilidade prevaleceria sobre a estética, e a beleza seria somente um acessório facultativo. Essa

¹ Philippe Soupault, “État de la photographie”, em *Photographie, arts et métiers graphiques* (álbum, 1931), apud Dominique Baqué, *Documents de la modernité* (Nîmes: Jacqueline Chambon, 1993), p. 61.

definição estritamente prática (registrar, restituir, conservar), funcional (nitidez, permanência, visibilidade) e quantitativa (abundância de detalhes) confina o documento na pura quantidade. Ao contrário da arte, que estaria no domínio da qualidade.

Ao contrário da fotografia-expressão ou da fotografia-material, que abordaremos mais adiante, e igualmente ao contrário do desenho, da pintura, ou das imagens de síntese, a fotografia-documento refere-se inteiramente a alguma coisa palpável, material, preexistente, a uma realidade desconhecida, em que se fixa com a finalidade de registrar as pistas e reproduzir fielmente a aparência. Essa metafísica da representação, que se baseia tanto nas capacidades analógicas do sistema ótico quanto na lógica de impressão do dispositivo químico, leva a uma ética da exatidão e a uma estética da transparência.

A despeito do que, por ingenuidade, cegueira ou espírito polêmico, já foi bastante escrito e dito, nem o exato nem o verdadeiro são inerentes à fotografia. Se as imagens podem passar por exatas, e mesmo verdadeiras, a exatidão ou a verdade não estão somente nelas. "A verdade sendo inseparável de um procedimento que a estabelece",² teremos de compreender segundo quais procedimentos as fotografias-documentos, que do começo ao fim são construídas, convencionais e mediatas, puderam aparentar ser realistas, imediatas, exatas e verdadeiras. Ou como a cadeia de transformações que conduz da coisa à imagem pode culminar no exato e no verdadeiro. Resumindo, teremos de compreender uma produção de certezas,³ ou de crenças, e descrever os mecanismos dos enunciados e das formas que ela coloca em jogo.

Magia do verdadeiro

Por mais paradoxal que possa parecer, o verdadeiro é uma produção mágica. No tribunal, "é a partir do que é dito que se investiga a verdade dos fatos".⁴ A imagem faz apelo à convicção do espectador, como o tribunal o faz à convicção do juiz. O documento precisa menos de semelhança, ou de exatidão, do que de convicção.

² Gilles Deleuze, *Foucault* (Paris: Minuit, 1986), p. 70.

³ Bruno Latour, *La clef de Berlin, et autres leçons d'un amateur de sciences* (Paris: La Découverte, 1993), p. 179.

⁴ Antiphon, *Tétralogie*, III, 2, *apud* Barbara Cassin, *L'effet sophistique* (Paris: Gallimard, 1995), p. 174.

Em consequência de certas provas fotográficas – aquelas que constituem precisamente o território do documento – poderem passar por "exatidão, verdade, a própria realidade",⁵ elas se distinguem dos objetos comuns, de que teríamos apenas que comprovar e experimentar as propriedades. Transformam-se em objetos mágicos, em cujas propriedades pedem-nos que acreditemos. "A magia é natural, e não adquirida",⁶ observa Marcel Mauss. Ela não está no mágico nem em instrumentos e operações mágicas, mas numa crença coletiva do grupo mágico em si.⁷ Como qualquer outra crença, a da verdade documental da fotografia requer condições particulares. São elas que possibilitam a um artefato ser equivalente às coisas e aos fatos do real, ou defini-los o bastante para substituí-los simbolicamente. Esse limiar de equivalência (mais social do que técnico e mimético) que delimita a crença encontra-se, atualmente, em período de estiagem após ter conhecido altos níveis. O que é que sustenta essa crença na exatidão, verdade e realidade da fotografia-documento?

Certamente se sustenta no fato de que a fotografia aperfeiçoa, racionaliza e mecaniza a organização imposta ao Ocidente a partir do século XV: a forma simbólica da perspectiva, o hábito perceptivo que ela suscita, e o dispositivo da *camera obscura*. A perspectiva é uma organização fictícia, imaginária, reputada por imitar a percepção; a imagem em perspectiva traduz a prosa do mundo na língua estrangeira de um enquadramento codificado, convencional. O hábito perceptivo que se desenvolveu com a imagem em perspectiva não é contestado na metade do século XIX pela fotografia; ao contrário, ela é sistematizada pela óptica e pelo emprego obrigatório da câmara escura,⁸ que anteriormente era apenas um acessório facultativo na panóplia dos pintores.

Em segundo lugar, a fotografia associa essa mecanização da mimese com um outro acionador da exatidão e da verdade: o registro químico das aparências. O *vero-simil* lógico da impressão (considerado mais "verdadeiro" do que "similar") vem, desse modo, conciliar-se com o *vero-simil* estético do ícone (mais "simi-

⁵ *Revue Photographique*, 1857.

⁶ Marcel Mauss, "Esquisse d'une théorie générale de la magie" (1902), em *Sociologie et anthropologie* (Paris: Quadrige/PUF, 1993), p. 90.

⁷ Pierre Bourdieu, "La production de la croyance", em *Les règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire* (Paris: Seuil, 1992), p. 237.

⁸ Os fotografamas que não utilizam câmara escura situam-se, na maioria das vezes, fora do campo documental e não servem para fenômenos de crença próprios da fotografia-documento.

lar” e “provável” do que “verdadeiro”);⁹ as propriedades químicas da impressão reúnem-se às propriedades físicas da máquina para renovar a crença na imitação, como o antecipa, desde 1854, o episódio que reúne Auguste Salzmann e Caignart de Saulcy em torno do álbum *Jerusalém*. Em face à crise da verdade, da perda de crédito que afeta tanto o desenho quanto a escrita, a arte e a imprensa, e em resposta à dúvida profunda de que foram objeto, a fotografia renova os procedimentos do verdadeiro. E o faz mecanizando a verdade óptica (a da câmara escura e da objetiva) e duplicando-a em uma verdade tátil (a da impressão). Aliando a física à química.

Se a máquina-fotografia pode assim renovar os procedimentos do verdadeiro, é, em terceiro lugar, graças às mudanças profundas na própria economia da imagem, é em razão de sua modernidade. Ao paradigma artesanal do desenho, que é a expressão do artista e fruto de sua habilidade manual, sucede o paradigma industrial da fotografia, que é a captura das aparências de uma coisa por uma máquina. De um lado, a representação, o ícone, a imitação; do outro, o registro, o índice, a impressão. O artista cede lugar ao operador, as artes liberais às artes mecânicas, a originalidade e a unicidade da obra à similaridade e à multiplicidade das provas. A mecanização, o registro, a impressão, todavia, são fatores de verdade apenas em virtude da crença moderna que deseja que a verdade cresça à medida que diminua a cota do homem na imagem. Contrariamente às obras de arte, a fotografia-documento deveria sua verdade ao fato de ser, como dizem, uma imagem sem homem, pelo fato de ter rompido a antiga unidade entre o artista e sua obra em proveito de uma nova aderência entre a coisa e sua fotografia.

Por fim, é necessário precisar que tal crença se opõe à dos adversários da fotografia, para quem a verdade se apoia inteiramente no artista, o único capaz de alcançar, acima das triviais aparências, as esferas superiores do verdadeiro. Ora, essa concepção subjetiva da verdade foi desestabilizada pelo advento simultâneo da fotografia, da modernidade e do positivismo (os seis volumes do *Curso de filosofia positivista*, de Auguste Comte são publicados entre 1830 e 1848, no momento exato do nascimento da fotografia). Esse subjetivismo amplamente compartilhado no campo da arte do século XIX é o lado avesso do objetivismo fotográfico que pretende que “o próprio objeto detenha o segredo do signo que ele emite”,¹⁰ que

⁹ Barbara Cassin, *L'effet sophistique*, cit., pp. 171-172, 339.

¹⁰ Gilles Deleuze, *Proust et les signes* (1964) (Paris: Quadrige/PUF, 1996), p. 37.

acredita, então, ser possível alcançar o verdadeiro bastando a captura do objeto sensível. É necessário igualmente deixar claro que, atualmente, é a vez do documento fotográfico entrar em crise, em razão de o advento da sociedade informacional ter anulado as condições da crença na fotografia-documento. No entanto, a crença não enfraquece por igual. Ela permanece ainda mais forte que as imagens, e as coisas parecem mais próximas. Digamos que a crença decresce à medida que se vai da família à grande imprensa ilustrada, e à arte contemporânea. O documento fotográfico tornou-se incapaz de responder às necessidades dos setores cultural e tecnologicamente mais avançados – principalmente a pesquisa e a produção dos produtos, dos conhecimentos e dos serviços –, porque o real da sociedade pós-industrial não é mais o mesmo real da sociedade industrial; porque em medicina, por exemplo, a fotografia e a radiografia não permitem acesso ao mesmo real do corpo que as ecografias, os *dopplers*, os escâneres, e sobretudo as imagens por ressonância magnética nuclear (IRM); porque a fotografia impressa não mais é capaz de rivalizar com a informação televisiva difundida continuamente e ao vivo por satélite. O novo real convoca novas imagens, novos dispositivos de imagens para novos modos de crença.

Enunciados da verdade

Da metade do século XIX aos dias que se seguiram à Segunda Guerra Mundial, o valor documental da fotografia, a crença em sua exatidão e em sua verdade, vai estabelecer-se nos mecanismos, nas práticas e nas formas da “fotografia-documento”. Mas, tal crença moderna se situa igualmente na junção de numerosos enunciados que vieram alimentar a ficção, muito útil, do verdadeiro fotográfico.

A QUANTIDADE, SEM QUALIDADE

É consagrada a fábula proposta já em 1839 pelo jornalista Jules Janin: o daguerreótipo é como um “espelho [que] conserva a impressão de todos os objetos nele refletidos”.¹¹ E a metáfora torna-se ainda mais pertinente ao não se referir à fotografia (de papel), mas ao daguerreótipo, cuja superfície metálica revestida de

As citações a seguir foram extraídas do artigo de Jules Janin, “Le daguerotype [sic]”, em *L'Artiste*, Paris, nov.-dez. 1838-1839, apud André Rouillé, *La photographie en France, textes et controverses, une anthologie, 1816-1871* (Paris: Macula, 1989), p. 124.

prata é totalmente resplandecente. Mas essa fábula originária do espelho vai cercar a fotografia, durante muito tempo, em um modelo de inquietante eloquência. O espelho vai transformar-se na metáfora mais explosiva da fotografia-documento: uma imagem perfeitamente analógica, totalmente confiável, absolutamente infalsificável, porque automática, sem homem, sem forma, sem qualidade.

De fato, o espelho só se torna fotografia quando seus reflexos passageiros podem ser registrados, quando o sistema temporal do espelho consegue aliar-se ao sistema atemporal de registro, ambos automáticos. Mas, em razão de tanto acentuar a automaticidade do registro, a fotografia-documento é encerrada em uma função de receptividade passiva e neutra (registrar é deter o instante, é obter aparências, conservar as impressões, tesaurizá-las), o que nos leva a considerá-la como apenas um receptáculo, o aquém da representação: uma simples reprodução técnica, sem autor nem formas, um perfeito banco de dados.

Desse modo, a superestimação teórica do registro, da marca, da impressão que sobrecarrega há um quarto de século os discursos sobre a fotografia consegue reduzir a imagem a uma quantidade, sem qualidade. Hoje em dia é sabido que, a partir do final do século XIX, Peirce distingue três grandes espécies de signos: os ícones, os índices e os símbolos. É que ele os distingue pelo tipo particular de relação que os liga a seus referentes. Enquanto os ícones pertencem à ordem da semelhança (o caso do desenho e da pintura figurativos), enquanto os símbolos se encontram totalmente governados pela convenção (a bengala branca para o cego, a cruz verde do sistema farmacêutico francês, etc.), a ligação característica dos índices com seu referente é a contiguidade física, o contato, sem ser necessária a semelhança. São, especialmente, todas as impressões: uma grande família que vai desde a marca do pé no chão à fotografia, passando por todos os moldes, tanto os dos fundidores de estátuas como as formas dos confeitores. Se, geralmente, a fotografia é assemelhada, ela se distingue do desenho pelo contato físico – mediado pela luz e pelos produtos químicos – que necessariamente ocorreu entre a coisa e a imagem no início de seu processo de produção. Imagem por contato, imagem presa a uma coisa original, essa seria a especificidade da fotografia.

A metáfora do espelho e a da mecanização da imagem denunciam, além disso, uma concepção objetivista segundo a qual a realidade seria principalmente material, e a verdade inteiramente contida nos objetos, completamente acessível através da visão. Embora a verdade sempre tenha de ser produzida ou criada (e não algo a alcançar, nem a encontrar, reproduzir-ou coletar), a maioria dos comenta-

ristas do passado e do presente continuou a declinar uma panóplia de evidências, em eco involuntário às ingenuidades de Louis de Cormenin, que, em 1852, afirmou que uma fotografia não contém “nem fantasia nem disfarce, mas somente a verdade nua”.¹² Assim concebida, a verdade seria a das aparências fugazes, aquela que só uma ferramenta reputada inflexível e humilde seria capaz de recolher: a fotografia, cuja “ambição se limita em lavrar um auto e transcrever”.¹³ Em suma, essa verdade seria aquela (refletida) do espelho, aquela (extraída) do decalque, ou aquela (registrada) da imagem impressa, mas não a (construída) do mapa.¹⁴ A fotografia-documento “não mente”, repete André Beucler em 1932, porque ela “não inventa”, porque ela “não escolhe”.¹⁵ Segundo ele, é com essa condição que ela pode desempenhar seu papel de documento, servir de “olhos e de memória”, necessários, segundo ele, à “nossa época”¹⁶ – aquela entre as duas grandes guerras. Verdade paradoxal, que não passa de conjunção de uma série de lacunas, e de produto da mera funcionalidade da máquina.

Ora, contrariamente ao que se pode experimentar com a prática fotográfica a mais banal, a verdade, aliás, como a realidade, jamais se desvenda diretamente, através de simples registro. A verdade está sempre em segundo plano, indireta, enredada como um segredo. Não se comprova e tampouco se registra. Não é colhida à superfície das coisas e dos fenômenos. Ela se estabelece. Aliás, é a função dos historiadores, dos policiais, dos juizes, dos cientistas, ou dos fotógrafos estabelecer, conforme procedimentos sempre específicos, a versão da verdade e de atualizá-la em objetos dotados de formas. Daí resultam a verossimilhança e a probabilidade, mais do que a verdade. A verdade dos fatos e das coisas não coincide com a verossimilhança dos discursos e das imagens. Apesar de seu contato com as coisas, a fotografia-documento não foge à regra: ela própria obedece à lógica da verossimilhança, não à da verdade; a passagem da verossimilhança para o real e para o verdadeiro é, também com ela, sempre sinuosa e improvável. Na arte da retórica, Aristóteles havia tentado agregar a força natural da verdade e a força técnica da verossimilhança ou da persuasão; na fotografia, o encontro entre a ordem das coisas e a ordem das imagens passa pelos procedimentos da crença.

¹² Louis de Cormenin, *La Lumière*, Paris, 12-6-1852, apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., p. 124.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie* (Paris: Minuit, 1980), p. 20.

¹⁵ André Beucler, *Photographie, arts et métiers graphiques* (1932), apud Dominique Baqué, *Documents de la médiation*, cit., pp. 62-66.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 62-65.

A MÁQUINA DE VER

Com a fotografia-documento, esse encontro entre a ordem das coisas e a ordem das imagens pode resultar na ficção da transparência da imagem e, até mesmo, na indiscernibilidade das diferenças entre a coisa e a imagem. Ao ser retomada por conhecedores os mais reputados, essa ficção, cuja ambição é que a fotografia seja a própria coisa, ultrapassa os propósitos enfáticos ou encantadores, as incredulidades comuns, as ingenuidades ideológicas; ou as mistificações comerciais. Em 1853, diante da Academia de Ciências, após a clássica observação de que as fotografias zoológicas de Louis Rousseau são ricas em “grande quantidade de detalhes que escapam ao olho” do zoologista e à mão do desenhista, Henri Milne-Edwards acrescenta: “quando examinamos estas chapas [fotográficas] com a ajuda de uma lupa, vemos todos os detalhes que este instrumento permite ver dentro do próprio objeto”.¹⁷ Se fosse assim, a imagem fotográfica poderia substituir o objeto na observação zoológica! Por mais extravagante que hoje em dia isso possa parecer, o tema foi retomado por vários comentaristas. Em 1851, Francis Wey descreve, por exemplo, o barão Gros, arqueólogo e diplomata, em via de “considerar com a ajuda de uma lupa” os daguerreótipos que trouxe da Acrópole, quando “de repente, com a ajuda do vidro de aumento, ele descobre em cima de uma pedra uma figura antiga e muito curiosa que até então ele não tinha reparado”. E Wey conclui: “o microscópio permitiu ressaltar este documento precioso, revelado pelo daguerreótipo, a setecentas léguas de Atenas”.¹⁸

A conjunção que se opera, ao longo dos primeiros anos, entre a fotografia e a lupa (ou o microscópio) dá a medida das fantasias que acompanham a nova imagem; ela igualmente revela as esperanças que suscita entre os cientistas; e confirma também uma observação de Erwin Panofsky, para quem, sem a perspectiva, sem um desenho completo e preciso em três dimensões, a anatomia enquanto ciência era, antes de Leonardo da Vinci, simplesmente impraticável: “A melhor das observações ficava perdida, visto que não era possível compará-la com as outras e, assim, verificar a legitimidade geral”. E Panofsky prossegue: “Não é exagero afirmar que, na história da ciência moderna, a introdução da perspectiva marcou o

¹⁷ “Rapport sur un ouvrage inédit intitulé: *Photographie zoologique*, par MM. Rousseau et Devéria”, em *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des Sciences*, t. XXXVI (1853), apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., pp. 77-78.

¹⁸ Francis Wey, “De l'influence de l'héliographie sur les Beaux-Arts”, em *La Lumière*, Paris, 9-2-1851, apud André Rouillé, *La photographie en France*, p. 112.

início de um primeiro período; a invenção do telescópio e do microscópio, de um segundo período; e a descoberta da fotografia, o início do terceiro: nas ciências de observação ou de descrição, a imagem não é tanto a ilustração do exposto, senão o próprio exposto”.¹⁹

Mais ainda: afirmar que o naturalista pode “fazer realmente as descobertas com a ajuda da imagem, como se ele estivesse observando o objeto natural”,²⁰ significa postular que as fotografias-documentos reproduzem exatamente as coisas do mundo, confundem-se totalmente com elas, podem substituí-las sem nenhuma perda. Desse modo, perfeitamente idêntica à coisa – tanto na aparência como na constituição e na substância de coisa –, a imagem torna-se indiscernível enquanto imagem e, em consequência, mesmo a noção de imagem e de imitação fica ameaçada. O que, ocasionalmente, justifica a recusa dos artistas em reconhecer o mínimo mérito artístico à fotografia. De fato, a imitação supõe que a imagem duplica seu modelo, ao mesmo tempo que dele se distingue. Ela é menos a identidade do que a similaridade que, supostamente, faz a diferença. Essa diferença é acentuada pelas reduções e transformações, pela expressão e pela interpretação, por todas as defasagens espaciais, temporais, formais e materiais constitutivas da própria imagem. É de fato dessa diferença, supostamente ínfima e sempre infinita, designada pelo prefixo “re” da palavra “(re)apresentação”, que a imagem tira sua força e sua existência de imagem. Apesar de a diferença entre a coisa e sua imagem ser considerada infinitesimal, de ficar comprometida a distinção entre o original e a cópia, e a imitação anular-se através do ver. A imagem, então, é apenas o instrumento de um ver, e o dispositivo fotográfico, uma máquina de visão.

Esse parece ser o destino reservado à fotografia-documento, como revelam ainda hoje, após mais de um século e meio, as reações que em geral ela suscita. O programa de televisão *Um minuto para uma imagem* (realizado em 1983 por Agnès Varda, em colaboração com o Centro Nacional da Fotografia) teve o mérito de exibir a opinião de uma série de personalidades, modestas ou eminentes, cultas ou não, convidadas para monologar durante um minuto a propósito de uma fotografia. A despeito da diversidade dos convidados e das imagens, evidenciou-se uma grande homogeneidade das opiniões ao longo dos programas, pelo menos

Erwin Panofsky, “Artiste, savant, génie. Notes sur la Renaissance-Dämmerung”, em *L'œuvre d'art et ses significations* (Paris: Gallimard, 1969), pp. 118-119.

¹⁹ “Rapport sur un ouvrage inédit intitulé: *Photographie zoologique*, par MM. Rousseau et Devéria”, cit., pp. 77-78.

na maneira de atravessar as imagens como se elas fossem transparentes. Esse testemunho comum se situava além das imagens, de sua substância e de suas formas, no registro do “é isto ou é aquilo” da identificação e da nomenclatura de seu referencial. Orientado em direção à imagem, o testemunho continuava paradoxalmente mudo sobre ela e, no essencial, totalmente polarizado pela coisa representada. O testemunho suscitado pelo programa *Um minuto para uma imagem* era, assim, curiosamente indiferente à imagem; ou melhor, impotente para expressá-la.

O CULTO DO REFERENTE

Com Roland Barthes, essa afasia a respeito da imagem se transforma em cegueira, em uma prolixa concepção da fotografia sem imagens. “Não importa o que ela mostre e qualquer que seja sua maneira, uma foto é sempre invisível, não é ela que vemos”, afirma ele. Essa cegueira diante das imagens se opõe à extrema atenção dada às coisas: “Eu via somente o referente”,²¹ acrescenta Barthes, que justifica tal postura pelo fato de que, com a fotografia, “o referente adere” diretamente, quase automaticamente, às imagens. O esquecimento das imagens e o culto do referente são acompanhados, em *La chambre claire*, de uma verdadeira soberania do *spectator*: este “eu”, este “eu mesmo” caracterizado pela densidade bem humana de suas emoções, sentimentos, distúrbios, gostos e obsessões. Para preservar os afetos, “eu tinha de reduzir a foto”,²² precisa Barthes, que promove o *spectator* a “medida do ‘saber’ fotográfico”,²³ e em único critério de seu bem improvável *punctum*.

Entre o *spectator* e a referência – “a referência, que é a ordem fundadora da fotografia” –,²⁴ Barthes não vê, portanto, nada, ou quase. Em todo caso, não vê nem as imagens nem o processo fotográfico. Reduzido à sua função elementar de registro, o processo vem somente sustentar um procedimento que “dá o nome de referente fotográfico não à coisa *facultativamente* real, a que uma imagem ou um sinal se remete, mas à coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem o que não haveria fotografia. A pintura, essa pode imitar a realidade sem

²¹ Roland Barthes, *La chambre claire, note sur la photographie* (Paris: Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil, 1980), pp. 18-19.

²² *Ibid.*, p. 41.

²³ *Ibid.*, p. 22.

²⁴ *Ibid.*, p. 120.

tê-la visto”, comenta Barthes. “O discurso combina sinais que têm evidentemente referentes, mas tais referentes podem ser – e, na maioria das vezes, são – quimeras. Ao contrário dessas imitações, na fotografia não posso nunca negar que a coisa esteve lá. Há uma dupla posição conjunta: de realidade e de passado.” Do mesmo modo, ele encontra nessa “imposição” específica “a própria essência, a noema da fotografia”,²⁵ que, de maneira lapidar, nomeia “isso foi”.

O daí em diante famoso “isso foi”, ou “a coisa esteve lá”, coloca, realmente, a fotografia sob uma tripla autoridade: a de um passado considerado como um antigo presente; a da representação; e a das substâncias. O “isso” barthesiano não é nada mais do que a coisa material representada, aquela presumida de ter existido à imagem, de ter sido registrada, depois integralmente transmitida, sem deformação nem lacuna, por uma imagem totalmente transparente, “sempre invisível”. A noção empirista de “isso foi” encarcera a fotografia nos grilhões de uma problemática metafísica do ser e da existência, e reduz a realidade somente às substâncias. Ora, são inúmeros os clichês que apresentam coisas sem existência, sem essência, sem referência física (é o caso das cronofotografias analíticas do mecanismo do andar, na obra de Marey). Documentais ou não, raras são as provas que se esgotam ao descrever um objeto preexistente, sem produzir, elas mesmas, alguma coisa como objeto: sentimento, opinião, emoção, crença em determinada realidade ou determinado estado de mundo. É o caso da fotografia artística e das imagens digitais, naturalmente, mas também da fotografia de imprensa, que ocupa, com a fotografia de família, um amplo lugar em *La chambre claire*. Levadas pela espiral infernal das mídias, as imagens tendem de fato a autonomizar-se diante do mundo real e tornar-se, elas próprias, mundo. Nesse estágio, seu funcionamento adquire um relevo inusitado, que serve para moderar as teses ontológicas tradicionais e dar nova atualidade a esta mensagem, lançada pelo sofista Górgias a Parmênides quatro séculos antes de Cristo: “Não é o discurso que promove o que está do lado de fora, é o lado de fora que é revelador do discurso”.²⁶ Na filiação teórica de Górgias, e na situação contemporânea das imagens, diremos que a fotografia, por documental que seja, não representa o real e não tem de fazê-lo; que ela não ocupa o lugar de uma coisa exterior; que ela não descreve. Ao contrário, a fotografia, como o discurso e as outras imagens, e segundo meios próprios, faz

Ibidem.

Barbara Cassin, *L'effet sophistique*, cit., pp. 70-74.

existir: ela fabrica o mundo, ela o faz acontecer. Enquanto a ontologia e o empirismo de Barthes vão da coisa à imagem, o procedimento antirrepresentativo (que vai da imagem à coisa) tenta não sacrificar as imagens em função dos referentes, e de reconhecer a capacidade das fotografias de inventar mundos.

Tanto Barthes-o-*spectator*, do “isso foi”, quanto Cartier-Bresson-o-*operator*, do “instante decisivo”, concedem, cada um à sua maneira e segundo seu lugar, um papel fundador à coisa, em detrimento do processo fotográfico e das imagens. Deradeira referência, cuja representação deve preservar a verdade, a coisa-modelo é dotada, nessa concepção, de um *status* de invariante, de uma imutabilidade essencial. Barthes confere igualmente um papel fundador à pose. Em fotografia, afirma ele, curiosamente, durante um “instante, por mais breve que seja, uma coisa real ficou imóvel diante do olho”, no decorrer de um processo “alguma coisa se colocou diante do buraquinho”, enquanto, no cinema, “alguma coisa passou diante desse mesmo buraquinho”.²⁷ Imobilidade e imutabilidade da coisa, impotência do operador, vaidade de toda escrita ou “maneira”, a causa é sabida: a fotografia “não inventa; ela é a própria autenticação; os artificios, raros, que ela possibilita não são probatórios; são, ao contrário, trucagens”.²⁸

A concepção barthesiana é absolutamente representativa, ou melhor, comprobatória.²⁹ Depois de muitos outros, Barthes quer estranhamente ignorar que fotografar não consiste simplesmente em registrar, transmitir; e que o mais anódino clichê não se restringe a coletar, direta e automaticamente, em uma superfície sensível, o vestígio de uma coisa previamente determinada. Se qualquer clichê exige que uma coisa necessariamente real e material passe diante da objetiva (sem necessidade de imobilidade!), a confrontação não fica sem produzir efeitos, tanto sobre a imagem como sobre a coisa. De fato, entre a coisa e a fotografia opera-se um encontro. *E o processo fotográfico é precisamente o acontecimento desse encontro.* Em vez de se ignorarem, como acredita Barthes, coisa e fotografia tornam-se variáveis de uma mesma equação. Não é uma coisa em si, imutável e inflexível, que é fotografada, mas uma coisa engajada em um processo fotográfico singular,

²⁷ Roland Barthes, *La chambre claire*, cit., pp. 122-123.

²⁸ *Ibid.*, pp. 134-135.

²⁹ “Indagar se a fotografia é analógica ou codificada não é um bom caminho para a análise. O importante é que a foto tenha uma força comprobatória, e que a comprovação da fotografia seja dirigida não para o objeto, mas para o tempo. Do ponto de vista fenomenológico, na fotografia o poder de autenticação suplanta o poder de representação.” Cf. Roland Barthes, *La chambre claire*, cit., pp. 138-139.

cuja singularidade define as condições do contato e, finalmente, as próprias formas das imagens. O culto do referente nega exatamente isso.

Um mesmo automóvel, por exemplo, será diferentemente fotografado em uma campanha publicitária, no decorrer de um *rallye*; em uma comprovação de acidente, ou por ocasião de uma foto de família. Um mesmo prédio, materialmente invariável, entrará em infinitas variações em função dos pontos, forçosamente imateriais, a partir dos quais ele será visto; e das escolhas estéticas, igualmente imateriais, que direcionarão a realização da imagem. Finalmente, um retrato ocorrerá sempre na conjunção de pelo menos duas séries de variações: a das infinitas expressões do rosto, a das múltiplas ações do operador (ponto de vista, enquadramento, escolha da objetiva, iluminação, momento do disparo, etc.). O retrato não é a representação, cópia ou simulacro, de um rosto-coisa-modelo supostamente preexistente à imagem, mas a atualização fotográfica de um rosto-acontecimento em perpétua evolução. Isso coloca duplamente em dúvida o paradigma platônico da representação, retomado por Barthes e pelas concepções tradicionais de documento. De um lado, destrói a noção de modelo e de representação: a fotografia não representa exatamente uma coisa preexistente, ela produz uma imagem no decorrer de um processo que coloca a coisa em contato, e em variações, com outros elementos materiais e imateriais. Por outro lado, isso transfere a fotografia do domínio das realizações para o das atualizações, e do domínio das substâncias para o dos eventos.

A transparência da imagem ou a indiscernibilidade da distância entre a imagem e a coisa fazem parte dos enunciados do verdadeiro que acompanham a fotografia-documento desde seus primórdios, porque eles se escoram na maneira como ela vê e como ela mostra. Esses enunciados, além disso, refletem o verdadeiro terremoto que a fotografia provoca no campo da representação no início do ano 1840, opondo ao ideal artístico os valores materiais, terrestres e profanos, da máquina. Enquanto a pintura imitava, a fotografia apenas registrava e mostrava: abolira a imitação na reprodução literal. Entre imitar e reproduzir, a fotografia-documento inventava o olho perfeito da modernidade. Hoje em dia, a máxima da reportagem “clássica” é, sem dúvida, a expressão mais avançada da concepção segundo a qual a imagem é a reprodução de uma coisa que é anterior a ela, de um exterior, de um original preexistente. Mesmo a exatidão e a verdade são apreciadas em referência a um modelo exterior preexistente, do qual as imagens reproduziam a aparência. É no cenário dessa metafísica da representação que se situa o

debate endêmico sobre a natureza – cópia ou simulacro – das imagens fotográficas: enquanto as cópias-ícones, para o essencial das pinturas, seriam dotadas de semelhança interior e espiritual (e, por isso, dignas da arte), as fotografias só poderiam pretender o *status* de simulacro, de cópia deteriorada, dessemelhante – dotada somente de semelhança externa, incompatível com a arte.

O SIMULACRO

Eugène Delacroix,³⁰ como já lembrei aqui, proclama que a fotografia (à qual, às vezes, recorreu) sofre de uma “enfermidade” paradoxal, em virtude de sua enorme “perfeição”, de sua “pretensão de reproduzir tudo”. Enquanto a tela é uma totalidade, a fotografia é somente um fragmento. Sobretudo, ela continua radicalmente alheia à arte, pois o procedimento não estabelece nenhuma hierarquia. E, se a arte algumas vezes irriga a fotografia, isso só é possível através das brechas do procedimento, das suas “imperfeições” e “lacunas”. Quanto às suas funções documentais, essas estão igualmente comprometidas pelos infinitos detalhes e a inflexível perspectiva, razão pela qual a fotografia “altera a visão do objeto graças à precisão”.

Em termos platônicos, Delacroix considera a pintura como uma cópia e a fotografia-documento como um simulacro. Enquanto a primeira pode pretender à semelhança, a segunda estaria irremediavelmente condenada à dessemelhança. Em Platão, sabemos, a realidade divide-se em três graus: a Ideia, ou forma essencial; diante da qual se distinguem, no sensível, a coisa natural ou a artificial; e a imagem dessa coisa, produzida por imitação. Ou seja, a partir do exemplo da cama:³¹ a Ideia de cama, a cama fabricada pelo artesão, e a pintura representando a cama. O mundo sensível, múltiplo, cambiável, perecível é somente cópia e deterioração das Ideias que, sozinhas, formam a realidade absoluta, una, imutável, eterna. Por mais clássicas que sejam, tais questões atravessaram todas as polêmicas sobre a imitação fotográfica.

Imitar supõe que admitimos que exista uma “coisa”, um original, um modelo; que disso se produzam imagens, sejam cópias ou simulacros; e que reconhecemos que, entre eles, haja uma dupla relação de duplicação semelhante e de distância. Na relação de imitação, a coisa existe anteriormente à sua imagem e independen-

³⁰ Eugène Delacroix, *Journal*, Paris, 1^o-9-1859.

³¹ Platão, *Le sophiste*, 236 c.

temente dela, uma e outra estando ligadas e separadas ao mesmo tempo. Do mesmo modo, a imagem oscila entre duplicação e diferença, entre Mesma e Outra, entre identidade e alteridade, entre a coisa e a Ideia – o sensível e o inteligível –, entre semelhança e dessemelhança.

Para o pintor Eugène Delacroix como para o escritor Francis Wey, ambos bastante bem dispostos em relação à fotografia, imitar consiste sobretudo em elevar-se do mundo sensível para o mundo superior das Ideias, e “assemelhar-se difere de um fato material”.³² Para eles, como para muitos outros (realistas, empíricos, idealistas, e mesmo racionalistas), assemelhar na arte é dessemelhar na ciência; a semelhança interna e espiritual da cópia-pintura opõe-se, portanto, à semelhança externa e material do simulacro-fotografia. A semelhança na arte deve mais à inexatidão do que à exatidão, mais às “infidelidades propositais” do que à “cópia materialmente fiel”. É mais fruto de uma interpretação do que fruto de uma “precisão absoluta”. Assemelhar não é confundir-se com o objeto – a cópia platônica supõe a inexatidão aparente e o sacrifício dos detalhes. Ao contrário, o simulacro – ao não reproduzir o objeto (exatamente como é), mas unicamente sua aparência (exatamente como é percebido) – procura ser indiscernível. E é isso que o condena à dessemelhança, a este duplo artifício: deformar o objeto embora se fazendo passar por ele.³³

A partir de seu surgimento, a fotografia torna-se, para vários autores, o próprio paradigma da dessemelhança, a encarnação da perda do elo interno e essencial entre a imagem e seu modelo, em benefício de uma simples relação mecânica e material, refratária à Ideia da coisa fundadora de sua verdadeira semelhança. A força desse discurso hostil é proporcional à quantidade de transtornos operados no domínio das imagens pela fotografia, que havia finalizado a imitação: ao mesmo tempo exagerada e aniquiladora. Colocando a imagem sob o domínio da câmara escura e das leis restritas da óptica, a fotografia sistematiza e generaliza a perspectiva linear constitutiva da imitação; enquanto as *performances* inusitadas da máquina, a profusão dos detalhes (ou a substituição da ordem inferior da matéria pelo universo das Ideias) vêm destruir os grandes princípios da imitação, em particular o sacrifício e o ideal. Finalizar a imitação consiste em, desse modo, suprimir a diferença na duplicação, desfazer a semelhança dentro da dessemelhança,

³² Francis Wey, “Théorie du portrait”, I, em *La Lumière*, Paris, 27-4-1851, apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., pp. 118-119.

³³ Marc Sherrighan, *Introduction à la philosophie esthétique* (Paris: Payot, 1992), pp. 73-75.

dissolver a alteridade na identidade. É pôr o verdadeiro do simulacro no lugar do verdadeiro da cópia.

Verdadeiro emblema do reino moderno do simulacro,³⁴ o procedimento fotográfico, por ser material, não deixa de ser profundamente metafísico: em razão da câmara escura, que é uma autêntica finalização da caverna platônica; em razão, igualmente, do papel capital ocupado pelo modelo no protocolo da impressão. A coisa-modelo – que precede à imagem fotográfica e a funde em documento – é, ela própria, plenamente física (enquanto modelo transcendente à imagem). Essa ambivalência da coisa-modelo (a linguística chama de referente) faz da fotografia-documento o vetor de uma espécie de metafísica material ou terrestre, trazida do Céu para a Terra, na qual a dissimilitude, que vai de uma coisa à outra, sucede à semelhança que ia, sobretudo, de uma coisa a uma Ideia.

O REGISTRO, A RASTRO

A ficção do verdadeiro fotográfico começa a formar-se na interseção do registro com a rastro, indo além da analogia. A noção de rastro postula que coisa e imagem estejam, ao mesmo tempo, ligadas pela força de um contato físico, e separadas por uma incisão franca e brutal, sem mediação, que os linguistas qualificarão de “corte semiótico”.³⁵ Quanto ao registro, o aspecto químico da fotografia reforça a representação em seu funcionamento ao mesmo tempo bipolar (de um lado a coisa, do outro a imagem) e em *sentido único*: da coisa à imagem, do exterior (o mundo) para o interior (a câmara escura). O registro e a rastro consagram evidentemente o caráter mecânico da imagem, a nova mescla dos corpos no âmago de seu processo de produção, visto que a fotografia põe a relação coisa-imagem no lugar da relação pintor-quadro. São muitos os elementos que alimentam uma grande quantidade de enunciados sobre o verdadeiro fotográfico.

Se nas fotografias o homem não ocupa o mesmo lugar que o pintor em suas telas, se a fotografia harmoniza (bem) rastro e registro, nem por isso ela captura partes do real, como pretende a doxologia. O repórter não recorta diretamente o real, como crê Henri Cartier-Bresson, para quem “o principal é estar em pé de

³⁴ Gilles Deleuze, “Simulacre et philosophie antique”, em *Logique du sens* (Paris: Minuit, 1969), p. 306.

³⁵ “A suspensão da coisa em seu signo, o desprendimento e a autonomia do mundo significante realizam o essencial para o acesso ao simbólico. Essa ruptura é uma conquista tão fundamental que a sociedade a exhibe incansavelmente”. Cf. Daniel Bounoux, *La communication par la bande* (Paris: La Découverte, 1992), p. 128.

igualdade com este real que recortamos no visor”.³⁶ A imagem fotográfica não é um corte nem uma captura nem o registro direto, automático e analógico de um real preexistente. Ao contrário, ela é a produção de um novo real (fotográfico), no decorrer de um processo conjunto de registro e de transformação, de alguma coisa do real dado; mas de modo algum assimilável ao real.³⁷ A fotografia nunca registra sem transformar, sem construir, sem criar. Livre para se desviar deliberadamente da analogia a fim de atingir maior força documental, seja na imprensa ou mesmo na ciência, como mostram exemplarmente os trabalhos de Étienne-Jules Marey.

Fisiologista da locomoção, Marey abre, em 1882, no Parc des Princes, em Paris, uma estação fisiológica – um laboratório ao ar livre – a fim de estudar os movimentos dos corpos vivos, humanos e animais. Ele manda, principalmente, desfilar sobre uma pista, diante de uma tela preta, um homem vestido de branco; e, em uma mesma chapa fotográfica, registra suas posições com intervalos regulares de um décimo de segundo. No chão, uma mira graduada serve para indicar a distância real percorrida entre dois clichês, para determinar a amplitude dos movimentos e para calcular a velocidade de deslocamento. Esse sistema de coordenadas cartesianas é concebido menos para representar corpos de maneira realista do que para tornar visíveis seus desempenhos. Os primeiros ensaios, no entanto, mostraram-se um pouco confusos, devido à superposição dos membros dos que andavam, corriam ou saltavam, em particular nas fases lentas dos movimentos. Marey, então, adota o princípio das “imagens reduzidas”: ao recobrir de preto uma metade lateral do corpo, uma perna e um braço, ele os “suprime da imagem”.³⁸ Os corpos são amputados, mas a legibilidade da prova é proporcionalmente aumentada. A perda da analogia é o preço do ganho em eficácia científica.

O estudo dos movimentos rápidos o leva a recobrir totalmente de preto o corpo e a cabeça, com exceção de estreitas faixas de metal brilhante aplicadas ao longo da perna, da coxa e do braço.³⁹ Sobre as provas, os membros e as articulações se reduzem a traços e pontos brancos sobre fundo preto. Após a amputação, o protocolo científico leva à abstração. Esse novo e radical sacrifício da analogia resulta em uma melhor visibilidade dos movimentos, das trajetórias e das modu-

Pierre Cartier-Bresson, *Flagrants délits* (Paris: Delpire, 1968), s/p.

Bruno Latour, *La clef de Berlin*, cit., p. 224.

Étienne-Jules Marey, *Développement de la méthode graphique par l'emploi de la photographie* (Paris: Masson, 1883), p. 32.

1870, p. 34.

lações de velocidade; em um documento mais eficaz, porque mais bem adaptado às suas imagens. Quanto aos corpos, reduzidos a uma rede abstrata de linhas, dissolveram-se no plano de seus movimentos. É necessário notar: essa nova visibilidade do corpo, essa vontade de medir e de calcular com precisão a mecânica de seus gestos, a intensidade de suas forças e o gasto de suas energias condizem com a renovação e a racionalização da indústria, bem como com o nascimento do olimpismo moderno. Esse corpo privado de suas aparências em benefício da expressão abstrata de suas forças, de seus mecanismos e de seus desempenhos é, ao mesmo tempo, o corpo-máquina do operário do taylorismo que se anuncia, e aquele do campeão esportivo, cuja figura surge no final do século XIX.

Veremos como, na mesma época, na Chefatura de Polícia (Paris), Alphonse Bertillon elabora um outro protocolo fotográfico destinado a produzir uma outra visibilidade dos corpos, para servir a outras finalidades: o controle policial dos delinquentes reincidentes. Ou então como, no hospital psiquiátrico da Salpêtrière, Albert Londe emprega outros procedimentos fotográficos, na esteira de Charcot, pesquisando os sintomas corporais da histeria. Compreender, memorizar e comparar, ver melhor, suprir a “impotência do olho”⁴⁰ do médico, ou ainda, como diz Freud, “ver alguma coisa de novo”, eis a finalidade dessa fotografia-documento. Londe, na Salpêtrière; Marey, no Parc des Princes; e Bertillon, na Chefatura de Polícia, instalam simultaneamente protocolos fotográficos particulares, a fim de observar, sondar, medir ou controlar corpos, extrair daí novas visibilidades, novos conhecimentos, e submetê-los a novos poderes.

A coexistência da mais perfeita analogia (em Bertillon) com uma total abstração (em Marey) confirma que a fotografia-documento se define menos pela fidelidade analógica do que pelo caráter estabelecido, logo mentalmente reversível, das transformações que levam das coisas às imagens. Os clichês de Bertillon e Marey indicam, do mesmo modo, que o referente não se reduz a um objeto material exterior, mas engloba a série dos parâmetros que intervêm no decurso do processo de realização da imagem. Cada tipo de fotografia-documento, científico ou não, caracteriza-se por uma série particular de transformações que, muito além da coisa e do operador, atualiza os fazeres, os dizeres e os saberes singulares. Marey põe em ação uma máquina que não é a de Londe nem a de Bertillon. Cada

⁴⁰ Albert Londe, *La photographie médicale, application aux sciences médicales et physiologiques* (Paris: Gauthier-Villars, 1893), p. 4.

uma tem suas peças, suas engrenagens, seus processos, seus próprios corpos; cada uma se distingue por sua localização (Parc des Princes, Salpêtrière, ou Chefatura de Polícia), seu lugar de visibilidade (a fábrica e o estádio, o hospital, ou a prisão), seu dispositivo técnico, seus usos de imagens, suas mesclas de corpos, seu processo do ver.⁴¹ Enfim, cada máquina é inseparável de práticas discursivas, de regimes de enunciados: os enunciados da delinquência e do direito penal para a máquina-Bertillon, os da histeria para a máquina-Londe, os da fisiologia da locomoção para a máquina-Marey.

A fotografia-documento considera muitas outras máquinas. Mas, nenhuma registra sem transformar. Ora, essa ação eminentemente transformadora, as posturas semiótica e ontológica a ocultaram ao acentuar em demasia as noções de índice, de sinal, de impressão, isto é, de contato direto e imediato, e mesmo as noções de memória e de vestígio, isto é, de registro. Desse modo, as práticas e as imagens – sempre concretas, singulares e transformadoras – foram negligenciadas em benefício do dispositivo abstrato, muitas vezes elevado à categoria de paradigma e misturado com “a” fotografia em sua totalidade.

Da coisa à imagem, o caminho nunca é reto, como creem os empiristas e como queriam os enunciados do verdadeiro fotográfico. Se a captação requer um confronto entre o operador e a coisa, no decorrer do qual esta vai imprimir-se na matéria sensível, nem por isso a coisa e a imagem se situam em uma relação bipolar de sentido único. Entre a coisa e a imagem, os fluxos não seguem a trajetória da luz, mas dirigem-se a sentidos múltiplos. A imagem é tanto a impressão (física) da coisa como o produto (técnico) do dispositivo, e o efeito (estético) do processo fotográfico. Ao invés de estarem separadas por um “corte semiótico” radical, a imagem e a coisa estão ligadas por uma série de transformações. A imagem constrói-se no decorrer de uma sucessão estabelecida de etapas (o ponto de vista, o enquadramento, a tomada, o negativo, a tiragem, etc.), através de um conjunto de códigos de transcrição da realidade empírica: códigos ópticos (a perspectiva), códigos técnicos (inscritos nos produtos e nos aparelhos), códigos estéticos (o plano e os enquadramentos, o ponto de vista, a luz, etc.), códigos ideológicos, etc. Muitas sinuosidades que vêm perturbar as premissas tão sumárias dos enunciados do verdadeiro fotográfico.

⁴¹ Gilles Deleuze, *Foucault*, cit., p. 70.

A AUTENTICAÇÃO

Na ciência – como na arte ou na informação –, o documento tem menos necessidade de semelhança ou de exatidão, ou de analogia, do que de crença e de conformidade com os usos práticos. É preciso, sobretudo, que ele se insira em uma rede confiável de continuidades e de mediações, capaz de permitir um retorno pertinente, sempre específico, da imagem para a coisa. É neste ponto que convém insistir: de um lado, o documento não é necessariamente analógico, e raramente o é, como indicam de modo exemplar os trabalhos de Marey; de outro, a analogia não se impõe apenas para atenuar, entre as coisas e as imagens, elos partidos, perdidos ou impossíveis, por exemplo, por causa da distância, ou em razão de uma completa exterioridade entre o universo das coisas e o das imagens. O clichê de uma cena de férias (cujos atores serão também espectadores da imagem) ou o clichê científico (inserido em um protocolo preciso de experiência) vão satisfazer-se, certamente, com uma (forte) dessemelhança. Ao contrário, um documento acerca de um monumento desconhecido e inacessível aos espectadores deverá ser o mais analógico possível.

Na metade do século XIX, a fotografia vem restaurar a representação, que fora minada por um fenômeno capital da modernidade: a generalização da disjunção, que acompanha o desenvolvimento da sociedade industrial e a expansão do espaço social, disjunção essa que opõe, principalmente, o aqui e o lá, o local e o global. Diante da cisão das antigas unidades, diante do crescente hiato que separa a área da coisa e a área (dos espectadores) da imagem, a representação não mais pode apoiar-se em desenhistas, pintores ou gravadores demasiadamente subjetivos e imprevisíveis. E deve, a partir daí, equipar-se de um pedestal menos tributário das contingências humanas. É este, precisamente, o papel da máquina-fotografia: dar à representação uma perfeição analógica, alheia às causalidades humanas, às escolhas artísticas e às competências manuais; e, ao mesmo tempo, garantir tal representação por força de um necessário contato com a coisa. Confiabilidade mecânica da analogia e garantia de existência da coisa são as duas molas da autenticação fotográfica, necessárias ao novo mundo industrial.

Em 1852, diante das vistas do Egito de Maxime Du Camp, Louis de Cormenin entoou um hino à modernidade e às descobertas, cujo mérito é o “de ter abreviado, para o homem, a distância e o tempo”. E aponta: “Uma feliz coincidência permitiu que a fotografia fosse encontrada justo no momento da maior expansão das fer-

rovias”. Em seguida, fiel ao seu otimismo saint-simoniano, profetiza que dentro em breve não será mais necessário “subir no navio dos Cook e dos Lapereau para tentar viagens perigosas; a heliografia [a fotografia], delegada a alguns intrépidos, fará por nós a volta ao mundo, e vai trazer-nos o universo em portfólio, sem que deixemos nossas poltronas”.⁴² A fotografia afirma-se ao ritmo das profundas mudanças do espaço; do tempo e do horizonte do olhar, que acompanham o desenvolvimento da ferrovia e da navegação a vapor. Com a fotografia, uma nova era se inicia: a das mídias, na qual a proliferação das imagens vai projetar para longe o olhar; a da disjunção, em razão da crescente mobilidade dos homens, das coisas e das imagens. Disjunção entre as imagens e as coisas: as imagens vão cada vez mais representar coisas – as Pirâmides do Egito, a Grande Muralha da China, as tribos da África, etc. – que os espectadores nunca viram, e que vão continuar totalmente inacessíveis.

Nessa situação historicamente nova, e durante quase um século, a fotografia-documento vai preencher o vazio que se fez entre as imagens, as coisas e os espectadores. E isso de quatro maneiras: por impressão e por analogia, por registro e imitação, pelo índice e pelo ícone, pela química e pela óptica. É precisamente sua capacidade de combinar esse duplo registro de representação, e de garantir um pelo outro, que faz a força da fotografia em um momento em que a credibilidade documental do desenho é contestada. Já citamos o álbum *Jerusalém*, publicado em 1856 pelo fotógrafo Auguste Salzmann em defesa do arqueólogo Félicien-Joseph Caignart de Saulcy, cujas teses sobre Jerusalém suscitam atizadas polêmicas. Ao ser negada qualquer validade aos desenhos e mapas de Saulcy, Salzmann propõe substituí-los por fotografias. Saulcy então comenta: “Sr. Auguste Salzmann, impressionado pela minha obstinação em sustentar que eu havia visto, e bem, os fatos que me contestavam, encarregou-se de verificar *in loco* todas as minhas asserções, com a ajuda de um desenhista verdadeiramente muito hábil, de quem seria difícil suspeitar da boa-fé, isto é, do sol, cuja única ideia preconcebida é reproduzir o que existe”.⁴³ Esse caso levanta a suspeita que pesa sobre o valor documental das imagens manuais (o desenho, os croquis) tanto quanto sobre a observação direta. Nesse período de crise de confiança, a fotografia vai “verificar”

⁴² Louis de Cormenin, “A propos de Égypte, Nubie, Palestine et Syrie, de Maxime Du Camp”, apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., p. 124.

⁴³ Félicien-Joseph Caignart de Saulcy, “Exploration photographique de Jérusalem par M. Auguste Salzmann”, em *La Constitutionnel*, Paris, 24-3-1855, apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., pp. 140-141.

as produções da mão e do olho do erudito, autenticar sua validade. Mediadora tida como imparcial, ela serve para tecer novos elos entre o aqui e o longínquo, o acessível e o inacessível, o visto e o não visto. E tal será, durante mais de um século, uma das principais funções da fotografia-documento.

Embora os álbuns *Jerusalém*, de Salzmänn, e *Egito, Núbia, Palestina e Síria*, de Du Camp, sejam ambos publicados em meados de 1850, pela mesma editora, e tratem da mesma região, eles seguem lógicas diferentes. Du Camp se insere na tradição estética das viagens pitorescas, enquanto Salzmänn quer “verificar” a validade científica do olhar. Se o pitoresco autoriza tomar todas as liberdades diante das aparências, a autenticação documental obriga Salzmänn a conformar-se estritamente a ela. Ora, hoje em dia, os clichês documentais parecem tomar liberdades cada vez maiores em relação às imposições da analogia! A razão principal do declínio desta é, talvez, resultante de o nunca-visto, dos primórdios da sociedade industrial, ter sido substituído pelo sempre-já-visto, próprio da sociedade da informação. A partir daí, entre a coisa e sua imagem interpõe-se uma miríade de outras imagens, que a corrigem, comentam, ou completam, e que tecem, com ela e a coisa, uma rede cerrada de nexos, diante do que a analogia se mostra menos imperativa. O excesso de mediações, hoje em dia, substituiu a ausência dos meios. As fotografias dos atuais jornais e semanários, por exemplo, são sempre secundárias em relação às imagens televisivas. A televisão informa, e a fotografia da imprensa comenta. Uma apresenta, a outra representa. A primeira está sujeita à analogia, a segunda pode ser diferente, como testemunham os trabalhos de numerosos fotojornalistas contemporâneos. A analogia igualmente deixa de ser um imperativo para a “foto de família”, devido aos laços muitas vezes estreitos que unem o modelo, o fotógrafo, o clichê e os destinatários. A memória familiar, a comunidade de experiência ou os sentimentos vêm atenuar as eventuais falhas e dessemelhanças de clichês mais medíocres. A fraqueza frequente dos clichês de família provém, talvez, do fato de aí o contato prevalecer sobre a semelhança; e as cenas, os indivíduos, as lembranças, sobre a imagem.

Formas do verdadeiro

Durante mais de um século, confundiu-se a imagem verídica com a fotografia-documento: sua máquina, suas práticas e suas formas. O verdadeiro teve suas formas, tanto quanto seu dispositivo e seus procedimentos. Pois o verdadeiro, ou

melhor, a crença no verdadeiro, não é imanente do procedimento, como é comum se pensar. O verdadeiro não é uma segunda natureza da fotografia: é somente efeito de uma crença que, em um momento preciso da história do mundo e das imagens, se ancora em práticas e formas cujo suporte é um dispositivo. O verdadeiro da fotografia-documento se estabelece pela diferença na comparação, de um lado, com o verdadeiro da pintura ou do desenho, e, do outro, com o da fotografia artística. As formas fotográficas do verdadeiro tendem a confundir-se com as formas do útil.

A NITIDEZ

Quando o pintor-fotógrafo Charles Nègre, na metade do século XIX, distingue a arte e a fotografia [respectivamente] como a “interpretação” e a “tradução exata” da natureza, não coloca, necessariamente, a fotografia do lado do documento, do “estudo sério dos detalhes”, pois a vê aberta à arte, ao “aspecto pitoresco”, dependendo das escolhas formais operadas, da postura estética adotada.

Nas reproduções de monumentos antigos e medievais que ofereço ao público, esforcei-me em acrescentar o aspecto pitoresco ao estudo sério dos detalhes [...] Assim, para o arquiteto fiz uma vista geral de cada monumento, colocando a linha do horizonte no meio da altura do edifício e o ponto de vista no centro. Procurei evitar as deformações perspectivas e dar aos desenhos [fotográficos] o aspecto e a precisão de uma elevação geometral [...] Após ter feito a parte do arquiteto, pensei que deveria fazer a parte do escultor reproduzindo em uma escala, a maior possível, os detalhes mais interessantes de escultura. Eu próprio pintor, trabalhei para os pintores seguindo meus gostos pessoais. Em todo lugar em que pude dispensar a precisão arquitetural, fiz o pitoresco; eu sacrificava, se preciso fosse, alguns detalhes para favorecer um efeito imponente, que desse adequadamente ao monumento seu verdadeiro caráter, e para conservar o charme poético que o envolve.⁴⁴

Da precisão ao pitoresco, do documento à arte, as escolhas estéticas variam conforme a destinação das imagens: a precisão para os arquitetos e escultores, o

⁴⁴ Charles Nègre, *Le midi de la France. Sites et monuments historiques* (1854), apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., pp. 133-134.

sacrifício dos detalhes para os pintores. A cada setor, sua verdade; e a cada verdade, suas formas.

Na qualidade de pintor, Charles Nègre é um adepto da famosa “teoria dos sacrifícios”, um dos critérios fundamentais da arte da época. O sacrifício designa uma postura estética diametralmente oposta à profusão e à precisão de detalhes, servindo, pois, de argumento àqueles que procuram radicalizar a oposição entre a arte e o documento. Já citamos o crítico Gustave Planche, que censura a fotografia por não omitir nada e nada sacrificar, ao contrário da arte, que deve “escolher o que lhe convém e repudiar o que não lhe convém”.⁴⁵ A nitidez, a precisão, a minúcia descritiva, a profusão dos detalhes caracterizam o documento fotográfico ao mesmo tempo que o excluem do domínio da arte: essa opinião é compartilhada por personagens bem diferentes como Planche e Delacroix. Segundo este, a fotografia “ofusca a vista”⁴⁶ por causa da “justeza” e da precisão; sua “enfermidade” é, paradoxalmente, sua demasiada “perfeição”. Para Baudelaire, como sabemos, a fotografia é a expressão mais eloquente da “dominação progressiva da matéria”,⁴⁷ do progresso, do “gosto exclusivo do Verdadeiro”: uma ameaça funesta ao “gosto do Belo”. Baudelaire acusa a fotografia de arruinar a arte, restituindo-a à reprodução exata e industrial da natureza. Rival tradicional do Ideal na arte, o Real, desse modo, encontrou uma aliada poderosa na fotografia, “a mais mortal inimiga da arte”.

A nitidez e o detalhe não são, no entanto, de modo algum, traços absolutos do documento, assim como o *flou* não é uma condição obrigatória da arte. Do lado da arte, o sacrifício dos detalhes serviu de símbolo para os valores tradicionais, clássicos e românticos contra os valores modernos representados pela fotografia. Do lado da fotografia, o *flou* serviu de marca artística para aqueles que (dos calotipistas aos pictorialistas, e até aos atuais fotógrafos-artistas) defenderam uma arte fotográfica contrária do documento e escorada em concepções passadistas da arte. “Menos acuidade, mais efeito; menos detalhes, mais perspectiva aérea; menos épura, mais quadro; menos máquina, mais arte”,⁴⁸ eis o credo da fotografia artística, formulado em 1860 por Henri de La Blanchère. A acuidade da épura

⁴⁵ Gustave Planche, “Le paysage et les paysagistes”, em *Revue des Deux-Mondes*, 15-6-1857, apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., pp. 268-269.

⁴⁶ Eugène Delacroix, *Journal*, cit.

⁴⁷ Charles Baudelaire, “Salon de 1859. Le public moderne et la photographie”, em *Oeuvres complètes* (Paris: Robert Laffont, 1980), pp. 746-750.

⁴⁸ Henri de La Blanchère, *L'art du photographe* (1860), apud André Rouillé, *La photographie en France*, p. 375.

fotográfica e o efeito do quadro estão, de fato, ligados a dois regimes de verdade (verdade de superfície ou verdade de profundidades, verdade do simulacro ou verdade da cópia) e a dois tipos de relação com as imagens: a decifração dos detalhes ou a apreensão de uma totalidade. O olhar hierarquizado da arte é oposto ao olhar igualitário da fotografia-documento, e a tela, como totalidade, oposta à fotografia, como fragmento. Mas o que, em definitivo, afasta radicalmente a fotografia da arte é que, em todos os níveis, “o acessório é tão capital quanto o principal”;⁴⁹ é o processo não estabelecer nenhuma hierarquia: nem entre os objetos registrados, nem entre os detalhes reproduzidos, nem entre as bordas e o centro da imagem.

A história da fotografia, todavia, se encarregou de romper as equivalências muito convenientes entre a nitidez e o documento, tanto quanto entre o *flou* e a arte. Antes e depois da Segunda Guerra Mundial, a reportagem soube utilizar amplamente o desfocado para conferir força significativa, intensidade e dinamismo aos clichês documentais de esporte, de guerra ou de aventura. Já a nitidez e a precisão, banidas durante muito tempo do campo da arte fotográfica, tornam-se – no início de 1930, com o término do pictorialismo – o polo importante. Entre os fotógrafos alemães e americanos dessa época, a velha oposição entre o documento e a arte se resolve em prol de uma arte documentária. De August Sander a Walker Evans, de Albert Renger-Patzsch a Dorothea Lange, de Karl Blossfeldt às primeiras imagens de Henri Cartier-Bresson, a postura é semelhante: fotografar as coisas “como elas são”, aceitar o mundo como ele é, do modo como se apresenta à máquina. Após as encenações de ateliê do retrato profissional, os retoques dos pictorialistas ou as experimentações dos vanguardistas, o documento pretende confrontar-se com a realidade bruta.⁵⁰

A TRANSPARÊNCIA

Assim como a nitidez, a transparência é muitas vezes considerada como propriedade imanente das fotografias, e como garantia de verdade. A ampla ação levada a efeito por Alphonse Bertillon, a partir de 1888, no Serviço de identificação da Chefatura de Polícia de Paris, pela sua extensão e pelo seu próprio fracasso,

⁴⁹ Eugène Delacroix, *Journal*, cit.

⁵⁰ Olivier Lugon, *Le style documentaire dans la photographie allemande et américaine des années vingt et trente*, tese de doutorado (Genebra: Faculdade de Letras, Departamento de História da Arte, Universidade de Genebra, 1994).

revela, ao mesmo tempo, uma imensa confiança concedida à força de verdade da fotografia e uma grande lucidez dentro de seus limites intrínsecos. Para Bertillon, o reforço do controle policial passa pela transparência máxima da imagem; do mesmo modo que o controle dos detentos se baseia, segundo os adeptos da pan-óptica, na transparência da arquitetura penitenciária.⁵¹ A cada setor, sua verdade, e, para cada verdade, suas formas.

Bertillon utiliza a fotografia na esperança de melhorar os métodos de controle dos delinquentes pela justiça e de aumentar os meios de investigação da polícia. Seu mérito terá sido o de compreender que isso supõe uma adaptação precisa e rigorosa das formas das imagens, e que as questões estéticas são indissociáveis dos aspectos administrativos, organizacionais e técnicos. Descobrimo na Chefatura de Polícia uma utilização da fotografia que ele julga inadaptada ao “fim visado”, Bertillon concebe um “sistema científico de identificação”⁵² e uma maneira radicalmente nova de fotografar os rostos. Seus esforços consistem, principalmente, em separar a fotografia judiciária das “tradições artísticas (e, por isso mesmo, indeterminadas) da fotografia comercial”. À contracorrente das críticas geralmente dirigidas à fotografia, Bertillon considera que uma forte aliança une a arte e o comércio, e que essa é a principal falha de sua eficácia em matéria judiciária. Do mesmo modo, insiste incessantemente em liberar a fotografia judiciária dos “retratos artísticos e comerciais”, em quebrar todos os elos com a arte: “Basta colocar de lado qualquer consideração estética e ocupar-se apenas do ponto de vista científico e, mais especialmente, policial”.

Numa mesma reprovação, Bertillon funde a fotografia “artística” e a fotografia “comercial”, acusando-as, tanto uma quanto outra, de não saberem “produzir uma imagem a mais semelhante possível” – a semelhança de que a polícia precisa. Para aqueles para quem a fotografia não passa (esteticamente) de uma cópia servil, Bertillon demonstra (praticamente) que a transparência tão contestada não é inerente ao procedimento, mas fruto de uma elaboração rigorosa.⁵³ Por isso, dedica-se a “dogmatizar” a prática do retrato, a ditar “instruções”⁵⁴ precisas para atingir a transparência exigida para o uso judiciário.

A execução do famoso retrato duplo, de frente e de perfil, é assim definida em seus mínimos detalhes: “Para a pose de frente, focar o ângulo externo do olho esquerdo; para a de perfil, o ângulo externo do olho direito”. A iluminação, a direção do olhar, a maneira de “arrumar os cabelos”, o lugar apropriado à orelha são estabelecidos com o mesmo vigor. Quanto às provas, elas “devem ser cortadas com 0,01 metro acima dos cabelos e coladas sobre uma ficha de cartão bristol, o perfil à esquerda e a frente à direita”. Finalmente, o retoque, “o ato de embelezar e de rejuvenescer uma fotografia apagando no clichê as rugas e as irregularidades da pele, é rigorosamente proibido”. A adaptação da fotografia ao uso judiciário, a normalização ponto por ponto das formas, mobiliza igualmente um dispositivo específico. “A instalação do ateliê de pose e dos laboratórios foi objeto de disposições muito particulares em vista da fotografia judiciária”⁵⁵ Até mesmo a cadeira onde o detento deve sentar-se é “construída conforme indicações especiais”. Além disso, as 90 mil provas da Chefatura de Polícia estão, em 1890, arrumadas em “prontuários de uma extensão total de 500 metros”,⁵⁶ e classificadas segundo um elaborado sistema de arquivamento: um número de ordem remete a um “registro especialmente destinado ao controle das operações fotográficas”,⁵⁷ onde estão consignados o estado civil e as medições do detento.

Se tal normalização formal confere uma transparência particular às imagens, não cria, todavia, condições para que elas preencham plenamente a função de controle, almejada pela polícia e pela justiça. Demasiadamente analógica, a fotografia fica seriamente desprovida de elementos pertinentes de classificação e continua desguarnecida diante das transformações físicas dos reincidentes. Por isso, deve ser associada a um outro sistema de identificação: a antropometria signalética, que se torna rapidamente “o auxiliar indispensável de qualquer fotografia judiciária”.⁵⁸ Os retratos são, assim, acompanhados de “observações antropométricas”, isto é, de medidas de certas partes do corpo: a cabeça, o nariz, a testa, a orelha, os pés, a distância dos dedos médio, mínimo e cotovelo, etc. Aos procedimentos fotográficos associam-se mensurações também estritamente estabelecidas,⁵⁹ que exigem uma aparelhagem igualmente específica (régua graduáveis, esquadros,

⁵¹ Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (Paris: Gallimard, 1975), pp. 197-229.

⁵² Alphonse Bertillon, *La photographie judiciaire* (Paris: Gauthier-Villars, 1890), pp. 1-11.

⁵³ “Um retrato judiciário visa, conforme o caso, à individualidade presente, passada ou futura do inculpaado e, para cada um desses tempos, devem corresponder: 1) maneiras especiais de resolver o problema fotográfico; 2) maneiras especiais de como usá-los.” Cf. Alphonse Bertillon, *La photographie judiciaire*, cit., p. 14.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 75-79.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 65-67.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 60-61, 106.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 79.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 5.

⁵⁹ Alphonse Bertillon, *Identification anthropométrique. Instructions signalétiques* (Paris: Gauthier-Villars, 1893).

compassos de espessura ou de corrediça). A imagem fotográfica, *analógica*, do rosto é, assim, substituída por uma imagem *numérica* do corpo. Bertillon descobriu, na prática, os limites da fotografia-documento. Mesmo sendo “dogmatizada” e suas imagens produzidas com extrema transparência, ela conserva uma informação contínua, à qual é preciso associar uma imagem numérica descontínua, composta de uma série de medidas. Antes do emprego das impressões digitais, o controle se apoia, assim, em uma fusão entre a fotografia e a antropometria. Na época, era esta a ferramenta mais bem adaptada para classificar e identificar os indivíduos, indo além das transformações de suas aparências, fossem elas voluntárias, para despistar as buscas policiais, ou involuntárias, no caso dos cadáveres de desconhecidos depositados no necrotério.⁶⁰

Ao contrário dos enunciados convencionais sobre o verdadeiro automático das imagens fotográficas, Bertillon experimenta dificuldades para produzir o verdadeiro de que a polícia precisa. Sua experiência confirma, de fato, que a verdade não se capta, não é doada, mas se constrói; que é sempre específica e exige invenção de procedimentos e de formas novas e singulares. Aquelas que ele dogmatizou são as mesmas radicalizadas, no final de 1880, pelo “retrato automático”, que, em 1926, levará o nome de Photomaton e terá, aproximadamente, o mesmo aspecto que conhecemos atualmente. Abolição do operador, limite extremo do registro mecânico, essa foto automática encarna o triunfo da máquina e dessa verdade *par défaut* mesclada com a ausência do homem, da expressão, da arte.

Enquanto a forma “artística e comercial” do retrato de ateliê acredita exprimir a individualidade do modelo, a do clichê de polícia só procura registrar a identidade do detento (o Photomaton será significativamente utilizado para documentos de identidade). À expressão artística das qualidades da “alma” de um indivíduo livre, ao ideal fisiognômico, opõe-se, então, o levantamento metódico, o mais neutro possível, dos traços distintivos de um corpo coagido. O duplo retrato fotográfico, de frente e de perfil, devido a essa finalidade, condiz com a ficha de medidas antropométricas e com o recenseamento das marcas corporais – cicatrizes, tatuagens, furúnculos, etc. Individualidade ou identidade: dois regimes de verdade, duas relações com os corpos, dois procedimentos fotográficos, duas constru-

⁶⁰ “A antropometria contribui também no reconhecimento dos cadáveres de desconhecidos depositados no necrotério. A morte, a posição horizontal do cadáver, e algumas vezes um começo de putrefação provocam tanta mudança fisionômica que os reconhecimentos de identidade desse gênero se tornam quase impossíveis sem a ajuda dela.” Cf. Alphonse Bertillon, *La photographie judiciaire*, cit., p. 109.

ções formais. Na verdade, duas estéticas: uma estética expressiva, e uma estética da transparência e da verdade – aquela do documento. O mérito continua sendo de Bertillon, ao mostrar concretamente que a transparência da fotografia-documento não é produto automático da máquina, de um simples registro, mas o resultado de uma hábil construção. Entrecruzamento de injunções (nitidez, luminosidade, legibilidade, frontalidade, anonimato, instantaneidade, etc.) e de proibições (sem escrita, sem matéria, sem sombra, sem espessura, sem deformação, sem homem, sem autor, sem retoque, etc.), os princípios formais da transparência documental regularão as formas do verdadeiro e definem uma estética cujo paradoxo é realizar-se na invisibilidade. São esses princípios que estão por trás do efeito de verdade. A partir do momento em que a fotografia-documento se desvencilhar deles, ela cairá na fotografia-expressão, nos poderes da falsificação.

O INSTANTÂNEO

No momento em que Bertillon concebe as formas dessa verdade exigida pelas necessidades do controle policial, as melhorias oferecidas pelos negativos em gelatino-bromureto [de prata] possibilitam uma redução excepcional dos tempos de pose, encarregando-se de uma nova acepção do verdadeiro baseada no instantâneo. Embora as primeiras experimentações datem do final de 1870, é preciso esperar 1890 para que o gelatino-bromureto se torne prática corrente, e realize-se o sonho da instantaneidade que martelou os intelectos durante meio século. Já não afirmava Jules Janin, em 1839, que o daguerreótipo “atua no mesmo instante, tão pronto como o pensamento, tão rápido como o raio do sol?”⁶¹ É evidente que seu excessivo otimismo se baseava na força da utopia moderna, em sua sólida fé no progresso.

Durante várias décadas, essa conjunção entre a fotografia e o instantâneo será tão aclamada quanto refutada pelos fatos. Já citamos o entusiasmo de Louis de Cormenin, o jornalista saint-simoniano que, em 1852, em um mesmo elogio ao progresso, uniu a fotografia e as ferrovias, a eletricidade e o vapor, cuja glória terá sido a de “abreviar a distância e o tempo para o homem”.⁶² A aventura que o coronel Jean-Charles Langlois vive com Léon-Eugène Méhédin, entre novembro de

⁶¹ Jules Janin, “Le daguerotype [sic]”, cit.

⁶² Louis de Cormenin, “À propos de Égypte, Nubie, Palestine et Syrie, de Maxime Du Camp”, cit., apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., p. 124.

1855 e maio de 1856, perto de Sebastopol, vem, no entanto, moderar esse grande entusiasmo. Na Crimeia, a fotografia chega pela primeira vez ao terreno das operações militares (juntamente com o telégrafo elétrico, a ferrovia e a embarcação a vapor), mas seus primeiros ensaios são árduos. O real é muito renitente, e os instrumentos muito rudimentares: muito pesados e difíceis de manejar, fracamente sensíveis à luz, e muito vulneráveis às condições atmosféricas (o frio, a umidade, a poeira, etc.): De lá, Langlois escreve à sua mulher: "Você é bem modesta, quando fala em posar quarenta e cinco minutos para uma prova; na maioria das vezes é preciso uma hora e, às vezes, uma hora e meia".⁶³

Em 1890, a situação mudou radicalmente. A ferrovia, o vapor e a eletricidade saíram dos limbos e ocupam um lugar decisivo nas sociedades industriais ocidentais, enquanto se inicia a era do automóvel. Os cinquenta primeiros anos da fotografia foram palco de uma aceleração generalizada: a da produção, pelo desenvolvimento extraordinário da indústria; a das comunicações, pela expansão do telégrafo elétrico; e também a dos transportes, pelo desenvolvimento da ferrovia. Os fluxos de mercadorias, capitais, homens e informações circulam em velocidades vertiginosas para a época. Todos os ritmos de vida aumentaram consideravelmente, a ponto de modificar o olhar sobre o mundo, de suscitar um novo imaginário em torno da eletricidade e da locomotiva a vapor, e de obrigar a fotografia a adaptar-se à nova escala das velocidades.

À medida que se aceleram as atividades sociais, que a realidade se torna mais dinâmica e mais instável, que o tempo se afirma como um elemento fundamental do mundo novo, o instantâneo impõe-se como uma dimensão essencial do verdadeiro fotográfico. "Após ter calculado os tempos de pose, tendo como unidade o minuto, depois o segundo, em seguida o 1/100 de segundo, vemo-nos atualmente na obrigação de usar o 1/1000 de segundo, e eis que essa unidade se mostra ainda muito tosca",⁶⁴ declara em 1891 Alphonse Davanne, que imita sobretudo o projeto de Étienne-Jules Marey para obter as vibrações da asa de um inseto. Em vez da asa, são priorizadas as vibrações: a captação de um instante e de um movimento, em vez do registro de um espaço ou de uma coisa. Enquanto a perspectiva espacial

serviu, desde a Renascença, para descrever as coisas e suas posições no espaço e sustentar a noção de semelhança, ela é substituída, no final do século XIX, pela perspectiva temporal, que privilegia os movimentos e as dinâmicas. Marey estuda igualmente o mecanismo do andar, recobrando totalmente o corpo do caminhante, sacrificando as capacidades miméticas do procedimento. O corpo-coisa desaparece atrás do esboço abstrato de seu movimento. Nos trabalhos cronofotográficos de Marey – assim como nos de Londe, Demeny ou Muybridge –, a impressão de tempo (*chronos*) prevalece sobre a impressão de espaço. Da coisa, o verdadeiro passa para seu movimento, o instantâneo torna-se componente essencial de imagens onde o estático resulta no dinamismo das formas.

Às vésperas do surgimento do cinema, a cronofotografia desenvolve-se nos setores da ciência e do conhecimento que buscam capturar o movimento. Simultaneamente, a fabricação de máquinas de pequeno formato, leves e flexíveis, e a produção industrial de produtos químicos de fácil utilização tornam a prática fotográfica acessível aos amadores, principalmente após o lançamento, em 1888, da famosa máquina Kodak, e de seu não menos famoso bordão "Aperte o botão, nós fazemos o resto". O instantâneo oferece aos amadores – e Jacques-Henri Lartigue fora um dos mais entusiasmados – possibilidades formais extraordinárias, graças às quais eles vão, deliberadamente ou não, transgredir as normas estéticas e inventar novas formas. Beneficiando-se de uma total liberdade de movimento, os corpos e as coisas não ficam mais paralisados em poses estáticas, preestabelecidas, convencionais. E o enquadramento deixa de ser uma superfície de registro de poses, para se transformar em operador de um processo de captação de fenômenos instáveis, imprevisíveis e aleatórios. O mundo dos acontecimentos substitui, assim, o mundo das coisas. E as formas mudam proporcionalmente, pois a composição geométrica clássica, que orientava a ordenação do espaço da imagem, submete-se, a partir daí, à autoridade da composição temporal.

A dura lei do instantâneo, o reino do efêmero, que obriga a ver e a agir rápido, vem acompanhada de uma nova figura: o corte intempestivo. Ao contrário da fotografia posada, onde (como em pintura, aliás) os cortes eram sempre convencionais, reportando-se a um conjunto bem estabelecido de regras estéticas, os cortes da fotografia instantânea são muitas vezes incontrolláveis e frequentemente mutilantes, indiferentes a fisionomias, corpos e coisas. Desse modo, o ano de 1890 assiste ao surgimento de uma vasta produção de imagens anteriormente desconhecidas, que mostram indivíduos com olhos, cabeça e pernas total ou par-

⁶³ Jean-Charles Langlois, "Carta nº 16, em 28 de dezembro de 1855", em François Robichon & André Rouillé, *Jean-Charles Langlois. La photographie, la peinture, la guerre. Correspondance inédite de Grimée (1855-1856)* (Nîmes: Jacqueline Chambon, 1992).

⁶⁴ Alphonse Davanne, "Inventions et applications de la photographie" (22-2-1891), apud Yves Aubry, *Conférences publiques sur la photographie théorique et technique* (Paris: J.-M. Place, 1987), p. 24.

cialmente – mas sempre inoportunamente – cortados. Os burgueses empolados, austeros e afetados dos estúdios do Segundo Império dão lugar aos capitalistas mundanos desta “classe de lazer”,⁶⁵ bem descritos por Marcel Proust: ricos e ociosos, puros produtos da ascensão do capital financeiro, têm a frivolidade dos indivíduos afastados das realidades econômicas e sociais. Aliás, é no momento em que o capital financeiro tende a prevalecer sobre o capital industrial, em que o poder econômico se desloca dos capitães da indústria para os banqueiros e acionistas anônimos, que os corpos se diluem nas imagens fotográficas.

Os instantâneos dos ricos amadores do ano de 1890 não apresentam mais personagens centralizados, isolados e imóveis, porém cenas e indivíduos em ação, muitas vezes flagrados de surpresa ou sem que percebam, através de pequenas câmeras “detetive”, que gozam, então, de grande popularidade. Ao contrário dos retratos de estúdio, os clichês são feitos no decorrer de atividades lúdicas e mundanas, em grandes mansões burguesas, nas pistas de corridas, por ocasião de manifestações esportivas, ou no cenário de luxuosas estações balneárias. Mas, além do universo social dos indivíduos e dos lugares, os instantâneos são muitas vezes atingidos por um fenômeno de disjunção. Quando a cena era posada, todos os elementos, corpos, olhares, expressões, eram dispostos para o clichê. A partir de então, o operador deve, ao contrário, adaptar-se a modelos livres em seus movimentos, totalmente livres das antigas imposições do dispositivo fotográfico. O clichê perdeu seu caráter excepcional para integrar-se na trajetória banal da vida, sem exigir dispositivo particular.

Enquanto, no protocolo da pose, as imagens eram polarizadas pela relação entre os modelos e o operador, esse elo, que construía as composições, foi quebrado pelos instantâneos, onde personagens e operadores parecem evoluir em universos diferentes uns dos outros, confrontar-se sem contato. Da estação balneária à pista de corridas, a preocupação principal dos membros da nova “classe de lazer” é de parecer: O instantâneo, aliás, tem necessidade de tais indivíduos para os quais o parecer e o ser se confundem; indivíduos em perpétua representação que, estando sempre expostos, não precisam nem mesmo posar. Se os retratistas de estúdio nutriram por muito tempo a ambição de atingir as profundezas ocultas de seus modelos, os mestres amadores do instantâneo têm apenas a pretensão de captar uma reduzida parcela de suas aparências. Enquanto o dispositivo constringia os

corpos a recorrer às profundezas ocultas da alma, o capitalista se expunha com a liberdade de um desafio lançado ao fotógrafo. A verdade superficial e efêmera do instantâneo se opõe à antiga verdade das profundezas da pose.

Na realidade, paradoxalmente, os clichês instantâneos dos amadores devem o teor de sua verdade aos cortes intempestivos, que, entretanto, deveriam revelar seu caráter arbitrário. Mas, a força da verdade não provém nem de um suplemento de real contido na imagem nem de menos arbitrariedade da representação. Ela procede da ruptura, que acontece nas formas e nos valores da pintura tradicional, em proveito das formas, valores, hábitos, lugares, dispositivos; e dos corpos da moda, do esporte e da vida mundana da virada do século.

A REDE

A transparência da fotografia-documento é a forma primordial do verdadeiro ao revelar uma lei mais geral: a do *logos* e da razão, construída pelo cálculo, pelas proporções, pela lógica, pela inteligência, pelo explícito. A verdade do *logos* é a mesma que a fotografia experimenta. Finalizando, racionalizando e mecanizando a perspectiva e o dispositivo da *camera obscura*; registrando química e opticamente (isto é, cientificamente) as aparências; e substituindo a máquina pela mão, a indústria pelo artesanato, a fotografia importa as leis do *logos* para o processo de fabricação das imagens, bem como para suas formas: a nitidez, a transparência, a racionalidade, as proporções geométricas, etc. são igualmente valores do *logos*. Com a fotografia-documento, uma verdade lógica, explícita e racional, a do *logos*, estabelece-se diante da verdade ilógica, a do *pathos* ou do anti-*logos*, das artes liberais. O surgimento da fotografia e da sociedade industrial coincide com uma grave crise da verdade, com o deslocamento desta do domínio do *pathos* para o domínio do *logos*. A fotografia-documento é, ao mesmo tempo, uma manifestação e um vetor dessa crise.

Mas a verdade lógica que encarna a fotografia-documento não é muito mais do que a “verdade possível”, preterida por Proust em prol da verdade profunda, que não denuncia, porém se trai; que não se comunica, porém se interpreta; que não é querida, porém involuntária.⁶⁶ Percepção, memória voluntária e *logos*, a fotografia-documento não apresentaria apenas “verdades possíveis”? Em todo caso,

⁶⁵ Thorstein Veblen, *Théorie de la classe de loisir* (1899) (Paris: Gallimard, 1970), p. 161.

⁶⁶ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, cit., pp. 121-124.

verdades superficiais, necessariamente modestas, simples decalques das coisas e dos estados de coisas.

Na realidade, se existe o verdadeiro em uma fotografia-documento, não é em decorrência de uma correspondência com as coisas, ou mesmo de uma adequação a elas. A parcela de verdade de que a imagem pode ser creditada manifesta-se menos em sua similitude com as coisas do que no contato que firma com elas. Trata-se de uma nova modalidade da verdade: uma verdade mais por contato do que por semelhança. Em termos peircianos, a verdade fotográfica é mais indiciária do que icônica. A impressão prevalece sobre a mimese. Ou melhor, a mimese descreve, enquanto a impressão atesta. É precisamente essa dialética entre a descrição (óptica) e a autenticação (química) que faz a força da fotografia, e não sua precariedade, como acredita Jean-Marie Schaeffer em sua obra *L'image précaire. Du dispositif photographique*.

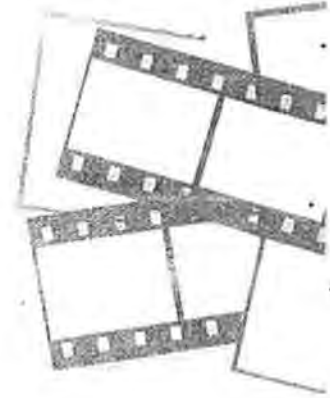
Todavia, o contato entre a coisa e a imagem final não é direto. O clichê que o espectador mantém em mãos, tanto quanto a reprodução que ele descobre no jornal ou em um livro, é separado da coisa por uma série de etapas: a tomada, a revelação, o negativo, a tiragem, a fotogravura, a impressão, sem falar nas ramificações possíveis, hoje em dia, com as redes digitais. Logo, é pelo viés de uma série de transformações técnicas, materiais e formais que um fenômeno real se torna um fenômeno fotográfico: plano, leve, fácil de observar, de compor, de transportar, de permutar, de arquivar, etc. Cada etapa se caracteriza por uma mudança de matéria: uma transubstanciação. As coisas do mundo são transformadas em sais, depois em grãos de prata, esses eventualmente substituídos pela tinta de impressão, ou por símbolos digitais. As passagens se exercem do volume para o plano, do filme para o papel fotográfico, da placa metálica da rotativa para o papel da impressora e, atualmente, do papel para a tela do computador. O que se perde em peso e em matéria readquire-se em mobilidade e velocidade de circulação. As imagens podem ser associadas ao texto, ficar classificadas em arquivos, ou ramificadas em redes (imprensa, edição, agências, bibliotecas, internet, etc.).

Em outras palavras, uma fotografia-documento nunca está sozinha, e jamais frente a frente com a coisa que ela representa. Está sempre inserida em uma rede regulada por transformações, sempre levada por um fluxo de sinais em movimento.⁶⁷ Sozinha, não significa nada. Nua, não tem referente ou, o que é a mesma

coisa, tem mil, como testemunham esses clichês de imprensa que volta e meia situam legendas abusivas em contextos opostos, alheios ao seu próprio contexto. Cada etapa da transformação fotográfica imita menos (na qualidade de ícone) a precedente do que (na qualidade de índice) se alinha sobre ela, por contato. Esse contato físico, que liga cada etapa à seguinte, tece uma rede e assegura a possibilidade de passar mentalmente da última etapa (a imagem) à primeira (a coisa). É esse retorno possível, essa circulação, essa corrente interna à rede das transformações e das contiguidades, que fixa essa verdade particular à fotografia-documento. Uma verdade de rede.

⁶⁷ Bruno Latour, *La clef de Berlin*, cit., pp. 163-164.

Funções do documento



O verdadeiro fotográfico é operatório. É nele que se apoiam o valor utilitário das imagens e as funções do documento – pelo menos da versão de documento que acompanhou a expansão da sociedade industrial.

Arquivar

Uma das grandes funções da fotografia-documento terá sido a de erigir um novo inventário do real, sob a forma de álbuns e, em seguida, de arquivos. O álbum, enquanto mecanismo de reunir e tesaurizar as imagens; a fotografia, enquanto mecanismo para ver (óptico) e para registrar e duplicar as aparências (químico). Assim, esse inventário fotográfico do real constituiu-se no cruzamento de dois procedimentos de tesaurização: o das aparências, pela fotografia; e o das imagens, pelo álbum e pelo arquivo.

A princípio, o daguerreótipo, imagem única sobre metal, encontrou seu lugar sobretudo em escaninhos individuais; a fotografia propriamente dita, reprodu-

zível em papel, rapidamente encontrou o seu nos álbuns. Impossível recensear todos aqueles que, a partir do final de 1840, foram confeccionados, com a ajuda de provas originais, e muitas vezes publicados em tiragens de poucos exemplares. Diretor de um ateliê de impressão de fotografias, Blanquart-Évrard publica, com a editora Gide et Baudry, vários álbuns de prestígio, entre eles o de Maxime Du Camp, *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie*, em 1852, e o de Auguste Salzmann, *Jérusalem*, em 1856. Durante mais de meio século, o álbum será a forma canônica em que a maioria das encomendas, missões e trabalhos de fotografias documentais culminará. Encontramos o álbum em domínios tão diversos como a arquitetura, as obras públicas, as viagens e descobrimentos, a ciência e a indústria, a medicina, a arqueologia, a guerra, os estudos de nu, os retratos de celebridades, as cenas cotidianas, a atualidade, etc.¹ No início dos anos 1860, a popularidade do retrato *carte de visite* provoca o surgimento do álbum privado, cujo sucesso em seguida será confirmado pela expansão da fotografia de família.

A união fotografia-álbum constitui, desse modo, a primeira grande máquina moderna a documentar o mundo e a amearhar suas imagens. Antes do desenvolvimento das agências e dos arquivos, o álbum e a fotografia-documento funcionaram em simbiose durante quase um século. Em todos os casos, a fotografia-documento tem como horizonte o arquivamento, levando a cabo, primeiramente, por ampliação ou redução, uma mudança da escala das coisas. Graças, por exemplo, à combinação microscópio e câmara escura do zoólogo, “o animalculo, ampliado em várias centenas de diâmetros, vem ocupar seu lugar nos álbuns”.² Por outro lado, a coleção das fotografias do Louvre, realizada por Edouard Baldus, em 1856, “já [conta] com 1.200 clichês, reduzidos à décima parte dos modelos originais. Todo o Louvre está aí representado, desde a folha de acanto dos capitéis, a guirlanda suspensa nas frisas, até às grandes figuras dos frontões. Cada detalhe desta arquitetura feérica foi reproduzido separadamente”.³ O sumário fotográfico do Louvre passa, assim, por sua redução à dimensão do homem (“os modelos originais reduzidos à décima parte”), por seu investimento exaustivo (“todo o Louvre está aí representado, desde... até...”), por seu fracionamento (“cada deta-

¹ Em relação ao período anterior a 1871, ver André Rouillé, *La photographie en France, textes et controverses. une anthologie, 1816-1871* (Paris: Macula, 1989), pp. 518-524.

² Ernest Lacan, *Esquisses photographiques. A propos de l'Exposition Universelle et de la Guerre d'Orient* (Paris, Grassart, 1856), p. 37.

³ Ernest Lacan, *Esquisses photographiques, apud André Rouillé, La photographie en France, cit.*, pp. 195-196.

lhe foi reproduzido separadamente”) e por sua reestruturação no interior de um álbum.

Desde o início, todos esses procedimentos de inventário, de arquivamento e, finalmente, de submissão simbólica obedecem a uma verdadeira compulsão de exaustividade, a uma veleidade de registro total do real. Em 1861, não são os fotógrafos exortados a “representar os tipos da raça humana, com *todas* as variedades da anatomia do corpo sob diferentes latitudes; *todas* as classes, *todas* as famílias de animais, *todas* as espécies de plantas, ilustradas por *todas* as suas partes: raízes, folhagem, flores e frutos; enfim *todas* as amostras úteis ao estudo da geologia, da mineralogia”?⁴ A representação pretende, aqui, a conquista integral do visível, como um eco do que acontece, nesse mesmo momento, na cena econômica (a expansão das leis de mercado e da concorrência) e na cena mundial (a aceleração do processo de colonização).⁵

A fotografia-documento contribui para a expansão da área do visível e também para o aumento do espaço de trocas, para a dilatação dos mercados, para o alargamento da zona de intervenções militares ocidentais. Na França, a fotografia afirma-se, na realidade, como a ferramenta documental por excelência sob o Segundo Império, que engrena uma grande política de expedições militares distantes: na Crimeia (1856), na Síria, China e Indochina (1860), e mesmo no México (1867). É nesse contexto que surgem muitos projetos para “organizar missões fotográficas, encarregadas de explorar todas as regiões do mundo e de trazer, após alguns anos, reproduções completas de tudo que, nos diferentes lugares do globo terrestre, possa interessar às ciências físicas e naturais”.⁶ A convergência entre os campos visual, cultural, econômico e militar transparece, ainda, na proposta, de Disdéri, de equipar com câmeras fotográficas o Exército. Assim, ele explica:

inumeráveis documentos surgiriam [...] de todos os cantos do mundo onde possuímos possessões, postos militares. Esses documentos, selecionados, classificados, sendo corroborados uns pelos outros, formariam as mais surpreendentes coleções

⁴ Alophe, *Le passé, le présent et l'avenir de la photographie. Manuel pratique de photographie* (Paris: Edição do autor, 1861), p. 45.

⁵ “Não vimos, recentemente, o general de Montauban, no seu relatório sobre a tomada de Pequim, lamentar-se de não ter tido com eles, fotógrafos, para fixar através da heliografia a imagem das maravilhas que abundavam no Palácio de Verão do Imperador da China, maravilhas que o fogo iria destruir? Esperemos, para o futuro, que um certo número de fotógrafos se agregue a todas as expedições longínquas.” Cf. Alophe, *Le passé, le présent et l'avenir de la photographie, cit.*, p. 46.

⁶ *Ibid.*, pp. 45-46.

jamais vistas, dignas da mais admirável descoberta do século e do mais inteligente Exército dos povos civilizados.⁷

Nessa ação conjunta de conquista visual e militar do mundo, a fotografia, o Exército e os transportes tendem a associar e a ajustar suas tecnologias. Não se situam a ferrovia, o telégrafo, a embarcação a vapor, a metralhadora Gattine (fabricada em série desde 1862), a dinamite (1866), etc. sobre os mesmos planos tecnológico e simbólico da fotografia? O colódio, a principal substância fotográfica antes de 1870, não serve igualmente aos militares, para fabricar explosivos, e aos cirurgiões, para tratar os ferimentos?

Associadas ou não às operações militares, as missões fotográficas são geralmente concebidas para “enriquecer nossos museus”, para satisfazer a curiosidade privada, ou para constituir “uma espécie de enciclopédia universal da natureza, das artes e da indústria”.⁸ A fotografia cruza, aí, um outro plano, que reúne não mais máquinas de captura, mas o museu, o álbum, o arquivo, isto é, máquinas de depósito, de coleta, de tesaurização, que acumulam e conservam vestígios de ontem, bem como os fragmentos atuais e de outros lugares. Todas aquelas máquinas de captura e de tesaurização surgiram no período iniciado pelos distúrbios revolucionários do final do século XVIII, período durante o qual a poupança é elevada igualmente ao patamar de valor econômico importante. Se a fotografia surge com a ferrovia, seu crescimento acompanha o do sistema bancário moderno – o *Crédit Mobilier des Pereire*, os empréstimos públicos, a bolsa de valores.

Diante do resplendor do mundo, de sua aceleração, de sua dilatação, diante da desordem causada pela consciência recente da expansão de outros lugares e do inacessível, diante da confrontação reiterada com o novo e o diferente, ou seja, diante da dificuldade crescente em manter uma relação física, direta e sensível com o mundo, a fotografia-documento desempenha um papel de mediação. Graças a ela, observa um jornalista em 1860, “nós nos familiarizamos com todas as coisas, como se as tivéssemos visto. Em casa, temos a vantagem de examiná-las comodamente, sem privações e sem correr os riscos a que, para nosso prazer e nossa cultura, os artistas ousados e empreendedores se expuseram”.⁹ Graças a ela, a exterioridade ameaçadora do mundo torna-se, no salão burguês, íntima e acon-

⁷ André-Adolphe-Eugène Disdéri, *L'art de la photographie* (Paris: Edição do autor, 1862), p. 151.

⁸ Alophe, *Le passé, le présent et l'avenir de la photographie*, cit., pp. 45-46.

⁹ *Bulletin de la Société Française de la Photographie*, 1860, p. 277.

chegante. Mas, a tranquilidade tem um preço: a relação, às vezes perigosa, vivida com o mundo é delegada a um terceiro (o fotógrafo) e substituída pela relação visual com as imagens. O mundo começa a transformar-se em imagem.

Ordenar

Essa transformação-imagem do mundo não cessou de se aprofundar. Para atingir seu nível atual, a união fotografia-álbum, ou fotografia-arquivo, teve de ceder espaço às alianças fotografia-imprensa, depois televisão-satélite. E, tanto como o arquivo ou os dispositivos que virão depois dele, o álbum não é um receptáculo passivo. Ele não agrupa, não acumula, não conserva nem arquiva sem classificar e redistribuir as imagens, sem produzir sentido, sem construir coerências, sem propor uma visão, sem ordenar simbolicamente o real. Mesmo associada a essa utopia de colocar sistematicamente em imagens o mundo inteiro, a fotografia-documento, associada ao álbum e ao arquivo, é encarregada da tarefa de ordená-lo. Nessa vasta empreitada, a fotografia-documento e o álbum (ou o arquivo) desempenham papéis opostos e complementares: a fotografia fragmenta, o álbum e o arquivo recompõem os conjuntos. Eles ordenam.

FRAGMENTAR

“A imagem do pintor é total, a do *cameraman* é feita de múltiplos fragmentos”,¹⁰ explica Walter Benjamin. Aqui também a fotografia difere da pintura. Enquanto, “em seu trabalho, o pintor conserva uma distância normal diante da realidade de seu sujeito”, as câmeras permitem ao *cameraman* e ao fotógrafo “penetrarem profundamente nas estruturas da realidade determinada”. A fragmentação e a força do detalhe provêm tanto da capacidade do dispositivo em reaproximar as coisas quanto de sua maneira em recortar e registrar as aparências. O fragmento e o detalhe resultam do corte e da captação. Eles mobilizam a parte química (o registro) e a parte óptica (o corte, a distância) do dispositivo.

Enquanto o pintor trabalha por adição de matéria sobre a tela, enquanto, pincelada por pincelada, ele constrói conjuntos, o fotógrafo trabalha por subtração,

¹⁰ Walter Benjamin, “L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée”, em *Écrits français* (Paris: Gallimard, 1991), pp. 160-161.

desmantela a continuidade do visível de onde extrai suas imagens. "Quando um fotógrafo faz uma tomada, você vê apenas uma parte recortada de um todo",¹¹ observa Eugène Delacroix, seguindo a estética romântica de Carl Gustav Carus, que, em 1831, escrevia: "A obra de arte autêntica constitui um todo, um pequeno mundo (microcosmo) em si; o reflexo, em compensação, aparece eternamente apenas como um fragmento, como uma parte da natureza infinita, desligada de seus elos orgânicos e relegada aos limites contrários à natureza".¹² Essa oposição entre a obra de arte e o reflexo do espelho, entre o todo e o fragmento, servirá de argumento àqueles que desejarão excluir a fotografia do domínio da arte: Além da questão do fragmento, Carus propõe, na realidade, uma concepção nova da obra de arte, mais alheia ainda ao processo fotográfico. Assimilada a um "microcosmo", a obra de arte não mais é apreciada em função de sua fidelidade imitativa, nem do prazer que ela propicia, nem mesmo de alguma beleza da natureza, mas enquanto produção autônoma, sistemática e totalizadora, existindo por ela mesma, nela mesma e para ela mesma. Segundo tal concepção, o fotógrafo, que está ligado com o mundo, opõe-se em todos os pontos ao pintor, que dele pode emancipar-se a seu grado. Um "tira", o outro compõe. Diante da fotografia que, ele acredita, "não omite nada, não sacrifica nada", o crítico Gustave Planche toma decididamente o partido da arte, que sabe "escolher o que lhe convém e repudiar o que não lhe convém".¹³ A causa é sabida: a fotografia não estabelece nenhuma hierarquia: nem entre as coisas registradas nem entre os detalhes reproduzidos nem entre as margens e o centro da imagem. Com ela, "o acessório é tão capita! quanto principal",¹⁴ exagera Delacroix.

Transcrever sem escolher é o que – segundo Delacroix, Planche, Baudelaire e muitos outros – afasta a fotografia da arte e a delimita irremediavelmente ao domínio do documental.¹⁵ Mas os argumentos deles foram influenciados mais pelas concepções fortemente marcadas pelo neoclassicismo de um Quatremère de Quincy do que pela fotografia. A partir de 1823, para responder ao crescimento

¹¹ Eugène Delacroix, *Journal*, 1^o-9-1859, apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., p. 270.

¹² Carl Gustav Carus, *Neuf lettres sur la peinture de paysage* (1831) (Paris: Klincksieck, 1988), p. 69.

¹³ Gustave Planche, "Le paysage et les paysagistes", em *Revue des Deux-Mondes*, Paris, 15-6-1857, apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., pp. 268-269.

¹⁴ Eugène Delacroix, *Journal*, 1^o-9-1859.

¹⁵ "A obra do sol, considerada como documento, é uma coisa excelente, que não se deve criticar; mas, se quisermos ver aí o equivalente da mais perfeita arte, enganamo-nos de uma maneira absoluta." Cf. Gustave Planche, "Le paysage et les paysagistes", cit.

da orientação documental e naturalista no campo da arte, Quatremère opõe a identidade da reprodução mecânica, a servidão da cópia, à imitação na arte, expressa na incompletude da imagem, na sua imperfeição em relação ao modelo, na sua distância em relação ao real.¹⁶ O caráter relativo dessas posições tornava-se mais claro um século mais tarde, em outro contexto (Alemanha e Estados Unidos, em 1930); o mesmo que havia mantido a fotografia cerceada no território fechado do documento agora lhe abre as portas da arte. Os teóricos modernistas veem, no entanto, nos trabalhos documentais de fotógrafos como August Sander ou Walker Evans os elementos de uma prática plenamente artística, distinta da estrita função de documentação. A nitidez, a visão mecânica, ou a impessoalidade, consideradas como "especificidades do *medium*", transformam-se em componentes de uma concepção modernista de estética, que fundamenta toda arte dentro do estrito respeito aos seus meios técnicos próprios.

A forte hostilidade que o mundo da arte lhe atribui desde seu surgimento não significa absolutamente que a fotografia seria, por natureza, incompatível com a arte, exclusivamente condenada à função subalterna de documento. Tal hostilidade é, ao contrário, provocada pela consciência de que a fotografia-documento está transformando completamente os modos de visão e de representação tradicionais. E, sem dúvida, o próprio saber. A fotografia não se opõe somente à pintura neoclássica, romântica, e mesmo realista, pelo fato de substituir a mão do artista pela máquina, mas, igualmente, pelo fato de produzir, do real, imagens fragmentárias, atomizadas, fracionadas, não hierarquizadas. Nas controvérsias entre a pintura e a fotografia do século, são dois mundos em confronto. De um lado, um mundo que acredita que a unidade ainda pode unificar as partes, que um todo sempre pode totalizar os fragmentos; do outro lado, um mundo emergente, onde se acumulam os fragmentos não totalizáveis e não totalizados, onde se rompem as antigas totalidades. Em outras palavras, a fotografia introduz, no domínio das imagens, a "consciência moderna do anti-logos", quando a pintura ainda encarna o universal logos: este gosto da totalização, este elo perpetuamente entrelaçado da Parte ao Todo e do Todo à Parte.¹⁷

¹⁶ Ver Quatremère de Quincy, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts* (1823) (Bruxelas: AAM, 1980).

¹⁷ Gilles Deleuze, *Proust et les signes* (1964) (Paris: Quadrige/PUR, 1996), pp. 127 e 158. Veremos que, neste início do terceiro milênio, diante das imagens e redes digitais e da arte contemporânea, é a fotografia-documento que encarna o que sobra do logos.

Tal vigor das totalidades orgânicas em proveito das partes e fragmentos não se refere somente às imagens, à pintura e à fotografia. É um fenômeno mais geral da modernidade, que atinge tanto a produção, com o desenvolvimento da indústria, quanto a literatura e a imprensa. É, de fato, surpreendente a simultaneidade entre o aparecimento da fotografia, no final de 1830, e as importantes transformações sofridas, na época, pela imprensa, sob o impulso de Émile de Girardin, que baixa para a metade o preço da assinatura, propaga os anúncios classificados e inventa o romance-folhetim. E a informação começa a fazer concorrência com a narrativa. Breve, clara, anônima, a informação justapõe as notícias sem correlação, sem unidade entre elas, contrariamente à narrativa, que era composta do narrador, incorporando o acontecimento à sua vida, e relatando-o como experiência sua.¹⁶ A grande imprensa edifica-se, então, na metade do século XIX, à custa da eliminação do narrador, cujas ideias, experiências, visão ou sensações conferiam consistência e densidade, sentido e coerência à narração. Com a informação, o jornal transforma-se em um caleidoscópio: um grande número de olhares cruzados no interior de um dispositivo reluzente e aberto. Na ausência de um ponto de vista único e de um centro, a perspectiva torna-se complexa. Quanto aos romances publicados em fascículos, a unidade deles é quebrada por serem publicados em episódios; a tendência é que se tornem simples adição de episódios a uma incerta unidade; em todo caso, secundária.

UNIFICAR

Por extração, retirada, abstração, a fotografia-documento chega rapidamente a um proliferante acúmulo de tomadas parciais, de fragmentos, de restos de realidade: um grande caos de imagens em busca compulsiva de unidade. Não uma unidade orgânica, que tivesse sido perdida e que seria preciso reencontrar; porém uma unidade dessa multiplicidade, um todo desses fragmentos.¹⁷ Não, também, reconstituir uma pressuposta unidade anterior (como se fosse um quebra-cabeça), mas construir uma "unidade ulterior": uma unidade e uma totalidade que seriam somente o "efeito" do múltiplo e de suas partes descosidas. Tal construção utiliza uma matéria (a multiplicidade fragmentária das imagens da fotografia-

¹⁶ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* (Paris: Payot, 1982), pp. 43, 154.

¹⁷ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, cit., pp. 195-196.

-documento) e as máquinas para tratá-la: o panorama, mas, sobretudo, o álbum e os arquivos.

Em 1855, o fotógrafo inglês Roger Fenton reúne onze tomadas da guerra da Crimeia em um "panorama circular abrangendo toda a extensão do campo de manobras dos Exércitos aliados"²⁰ ingleses e franceses. Em seu comentário, o crítico Ernest Lacan pede ao leitor para se transportar, pela imaginação, "ao ponto culminante escolhido pelo fotógrafo", depois, "para percorrer com o olhar o imenso espaço que ele nos permite descobrir". A rapidez da produção das fotografias (comparada ao ritmo do desenho e da pintura) permitiu obter onze clichês diferentes em um lapso bem curto de tempo, a partir de um mesmo ponto de vista e aproveitando-se de um "movimento circular". Após o espaço ter sido fragmentado desse modo, os clichês foram redistribuídos em uma nova unidade, no interior de uma máquina de ver, o panorama, que reúne – em uma perspectiva evidenciada, "articulada"²¹ em múltiplas direções – todos esses clichês, em que cada um é isoladamente regido pela perspectiva linear.

Mas, antes do impulso da imprensa ilustrada, foi principalmente o álbum que serviu para reunir em "unidades superiores" as provas-fragmentos da fotografia-documento. Uma nova ordem simbólica surgiu e tomou forma então, quando o advento da sociedade industrial transforma o mundo, inunda-o com miríades de mercadorias, abrindo-o e movimentando-o, rompendo seus antigos equilíbrios; quando o valor de troca, o dinheiro, submerge todos os outros valores; quando os modos de pensamento, de ação, de vida, de saber, ou de ver ficam completamente desordenados. Ao acumular, ao fragmentar, a fotografia-documento participa do caos; ao agrupar, o álbum gera coerência, lógica, unidade.

Por ocasião da Exposição Universal de 1855, o fotógrafo Disdéri, cujo entusiasmo atinge os limites da exaustão, apresenta a fotografia-documento como o meio ideal para difundir as imagens

²⁰ Ernest Lacan, *Esquisses photographiques*, cit., pp. 170-176.

²¹ "No panorama, não havia projeção. O espectador era introduzido numa plataforma elevada, erguida no centro e à meia-altura de uma rotunda de teto cônico, e desse ponto contemplava uma grande tela [...], estendida sobre uma parede circular. Essa vista "panorâmica" representava uma paisagem, uma cena de batalha, um monumento ou algum assunto semelhante. Era cuidadosamente executada, com perspectiva, "profundidade de campo" e efeitos de *chiaroscuro*. A tela (que na verdade não tinha fim, pois suas duas extremidades se encontravam e compunham uma cena contínua) era iluminada do alto, obliquamente, através de uma abertura envidraçada feita no teto do edifício."

²² Pierre Francastel, *Art et technique* (Gonthier: Paris, 1974), p. 174.

dos monumentos das cidades, dos palácios, mas também de cada fração escultural notável, das distribuições internas; em resumo, o plano, o corte, a elevação dos palácios, dos museus, dos templos, das bibliotecas, das salas de espetáculo, das estações ferroviárias, das usinas, das casernas, dos hotéis, dos galpões, das docas, dos mercados, dos jardins.²²

Porém, alguns anos depois dessa enumeração delirante, que ultrapassa uma página inteira, Disdéri reconhece que uma “publicação não deveria ser um amontoamento confuso e sem ordem. Ao contrário, seria preciso injetar, aí, uma grande clareza, por meio de uma classificação racional, em séries, e de um texto que, ao religar as séries entre si, daria ao conjunto toda uma forte unidade”.²³

A classificação e o texto, a razão e o discurso tornam o álbum uma máquina de ordenar as coleções fragmentárias, de substituir a clareza pela confusão, de produzir unidade a partir de amontoamentos sem ordem. Operador racional, o álbum fotográfico, na realidade, insere-se na esteira da *Enciclopédia*; satisfazendo à concepção do Iluminismo que transporta o conhecimento a uma quantidade exaustiva de informações, equivalentes entre elas, justapostas sem outra lógica que não a ordem alfabética. Essa concepção do conhecimento prevalece igualmente no fenômeno das Exposições universais que acompanha *pari passu* a expansão da fotografia²⁴ – significativamente, as quatro primeiras Exposições foram realizadas no centro do novo mundo industrial: em Londres, em 1851 e 1862; e em Paris, em 1855 e 1867. É dentro desse contexto que a Sociedade Francesa de Fotografia sonha, de sua parte, em estimular a criação de um “álbum arqueológico, histórico, geográfico, artístico, pitoresco, agrícola, industrial, geológico e botânico da nossa França”.²⁵ Com o único objetivo de “reunir em volumes encadernados” as provas que “se perdem nas caixas”.

A maioria dos álbuns é resultado das numerosas missões que, a exemplo da célebre Missão Heliográfica, de 1851, enriquecem o primeiro século da fotografia. Em 1861, o fotógrafo Alophe aconselha: “O conjunto dos trabalhos dessas diver-

sas missões poderia formar um corpo de obra que seria o das mais importantes obras do século e tornar-se-ia uma espécie de enciclopédia universal da natureza, das artes e da indústria”.²⁶ A julgar pelo número de álbuns atualmente conservados nos museus e bibliotecas do mundo, o desejo de Alophe parece ter sido realizado ao máximo conteúdo.

No entanto, a primeira dessas missões, a Missão Heliográfica, não foi publicada. Permaneceu no âmbito dos arquivos. Em 1851, Édouard-Denis Baldus, Henri Le Secq, Gustave Le Gray e, ainda, O. Mestral e Hippolyte Bayard são convidados, pela Comissão dos Monumentos Históricos, para fotografar as riquezas arquiteturais da França seguindo um itinerário e um programa precisos. Mais de 120 lugares e 47 departamentos são visitados; trezentos negativos feitos nessa ocasião perduram até hoje. No momento da expansão da rede ferroviária na França, os fotógrafos são enviados para a descoberta visual de suas joias arquiteturais. Foi uma conquista física e simbólica do território semelhante à que ocorreu nos Estados Unidos nos anos 1930, e que motivou expedições científicas, zoológicas, botânicas e geológicas. Não somente para coletar dados necessários para um conhecimento melhor e para uma exploração mais eficaz do continente, mas igualmente para contribuir, com a fotografia, para constituir uma memória, para conquistar um passado da América. O empreendimento mais importante, nesse âmbito, terá sido incontestavelmente aquele conduzido, de 1935 a 1942, por Roy Stryker na direção da Seção Histórica da Divisão de Informação da Farm Security Administration (FSA).²⁷

O arquivo fotográfico da FSA é, sobretudo, um grande *corpus* (87 mil tiragens em preto e branco, montadas em cartolina, 130 mil negativos, 1.600 diapositivos Kodachrome) e um lugar de conservação: o gabinete das gravuras da Biblioteca do Congresso, em Washington. É, igualmente, uma obra e uma coleção. Não a de um fotógrafo em particular, porém a obra coletiva de um grupo (Russell Lee, Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn, etc.). Agrupando os clichês espalhados, produzidos em todas as partes por eles, a coleção da FSA pretende ser o lugar simbólico da unidade da América. O amplo projeto cultural e político que ela atualiza supõe, na realidade, que o arquivo seja um verdadeiro contraponto à fragmentação; que a coleção agrupe tudo, sem exclusão nem censura. E com

²² André-Adolphe-Eugène Disdéri, *Renseignements photographiques indispensables à tous* (Paris: Edição do autor, 1855), p. 31.

²³ André-Adolphe-Eugène Disdéri, *Application de la photographie à la reproduction des œuvres d'art* (Paris: Edição do autor, 1861), p. 14.

²⁴ André Rouillé, “La photographie française à l'Exposition Universelle de 1855”, em *Le Mouvement Social*, nº 131, Paris, abr.-jun. de 1985.

²⁵ *Bulletin de la Société Française de la Photographie*, 1855, p. 134.

²⁶ Alophe, *Le passé, le présent et l'avenir de la photographie*, cit., p. 46.

²⁷ Jean Kempf, “Le rêve et l'histoire”, em *La Recherche Photographique*, nº 10, Paris, jun. de 1991, pp. 59-65. A presente análise deve muito a esse artigo capital sobre a questão.

total liberdade: sem obrigatoriedade jornalística, nem mesmo finalidade artística. Espaço de liberdade e de pureza, isto é, do “verdadeiro documento”, a coleção da FSA não obedece a um esquema diretor muito preciso. Efetuada primeiramente pelo Estado e pela reportagem, a classificação privilegiou a dimensão geográfica e o procedimento individual dos fotógrafos. Mas, no início dos anos 1940, o crescimento rápido do estoque (perto de 10 mil imagens por ano) e as exigências de difusão levam Roy Stryker a adotar uma classificação temática, que tem como consequência a eclosão da unidade das reportagens, e a camuflagem da aventura pessoal dos fotógrafos.

Essa nova classificação obedece, na realidade, a uma grande ambição: oferecer uma vista panorâmica da nação americana, até mesmo da aventura humana. Mas, as categorias mantidas inspiram-se consideravelmente na Bíblia para serem universais. E também o conjunto apresenta apenas a “façanha da América do século XX”. As imagens parecem arrebanhadas à força, a serviço da autoafirmação da coleção. Tesaurizador insaciável, Stryker pedia aos seus fotógrafos para trazer tudo, até o menor detalhe, inventariar tudo, “não deixar nada de lado”. Sua compulsão de exaustão e seus princípios de arquivamento são menos traços subjetivos do que mecanismos constitutivos da coleção da FSA, essa enorme máquina de agrupar as imagens, de redistribuí-las e de orientar sua leitura. É a máquina a produzir a tão sonhada unidade da nação americana. Não como princípio a ser encontrado, mas como efeito. Efeito da multiplicidade e de suas partes recompostas. Efeito que é, também, um saber.

Modernizar os saberes

Da mesma maneira que a fotografia sempre disputou arduamente uma mínima parcela no território das artes, o domínio do saber e da ciência raramente lhe foi contestado, durante quase um século, nem mesmo por Baudelaire, que, entretanto, sem nenhuma delicadeza, vai restituí-la ao “seu verdadeiro dever, que é o de ser serva das ciências e das artes, mas a mais humilde das servas”.²⁸ Essa intransigência contra as mínimas veleidades artísticas da fotografia só é igualada pelo consenso que se forma a propósito de seus usos práticos e documentais.

Em 1839, François Arago já alugava o daguerreótipo para utilizações a serviço da pintura, astronomia, fotometria, topografia, fisiologia, medicina, meteorologia e, naturalmente, da arqueologia. E explica: “Para copiar os milhões e milhões de hieróglifos que cobrem, mesmo externamente, os grandes monumentos de Tebas, Mênfis e Karnac, seriam necessárias umas vintenas de anos e legiões de desenhistas. Com o daguerreótipo, um único homem poderia concluir esse imenso trabalho”. Assim Arago estimulava o Instituto do Egito a equipar-se de aparelhos: “Vastas extensões de hieróglifos verdadeiros substituiriam hieróglifos fictícios ou de pura convenção”.²⁹

A CIÊNCIA

A fotografia – que reproduz mais rapidamente, mais economicamente, mais fielmente do que o desenho, que registra sem omitir nada; que dissimula as imprecisões da mão, que, em resumo, troca o homem pela máquina – impõe-se imediatamente como a ferramenta por excelência, aquela que a ciência moderna necessita. E continuará sendo assim até à Segunda Guerra Mundial.

Funcionando ela própria conforme princípios científicos, a fotografia vai contribuir para modernizar o conhecimento; em particular, o saber científico. Modernizar é, essencialmente, abolir qualquer subjetividade dos documentos; registrar, sem esquecimento nem interpretação, para autenticar, ou para substituir, o próprio objeto. Isto, durante muito tempo, a fotografia será a única a assumi-lo. É na astronomia e na micrografia, ciências ao mesmo tempo dinâmicas e habituais usuárias de instrumentos ópticos, que o aparelho fotográfico é primeiramente utilizado. Combinado com outros sistemas – microscópios e lunetas astronômicas –, tal aparelho está associado à exploração de mundos invisíveis e infinitos. Os trabalhos no “microscópio-daguerreótipo”, empreendidos desde 1840 por Léon Foucault e Alfred Donné,³⁰ são seguidos por Auguste Bertsch e pelo óptico Jules Duboscq, que, bem no início de 1857, se serve de um “microscópio fotoelétrico”, imprime suas provas sobre o vidro e as expõe, com a ajuda de um projetor elétrico, no anfiteatro da Faculdade de Ciências. Quanto às pesquisas astronômicas, Auguste Bertsch e Camille d’Arnaud, com a ajuda de uma luneta de Porro, foto-

²⁸ Charles Baudelaire, “Salon de 1859. Le public moderne et la photographie”, em *Oeuvres complètes* (Paris: Robert Laffont, 1980), p. 749.

²⁹ François Arago, “Rapport à la chambre des députés”, 3-7-1839, apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., p. 38.

³⁰ André Rouillé, *La photographie en France*, cit., pp. 71-76.

grafam o eclipse da Lua em 13 de outubro de 1856. Todos os eclipses do Sol ou da Lua constituirão uma oportunidade para uma experimentação nova, que consiste em colocar, “em vez do olho do observador, uma chapa fotográfica e registrar eletricamente o instante em que a luz é admitida na câmara escura”. Trata-se, sempre, de verificar “a superioridade da observação automática sobre o antigo método baseado em nossos sentidos”.³¹ A fotografia, os aparelhos de óptica, a eletricidade e os protocolos de experiências interligados são modernos por opor verdade e ficção, por separar nitidamente ciência e universo dos sentidos, dos sentimentos, da individualidade.³²

Naquela época, a fronteira entre a arte e a ciência não era tão radical quanto agora. Desde 1852, submetendo os músculos do rosto de seus pacientes às impulsões elétricas, o dr. Duchenne (de Bolonha) tenta restaurar o projeto fisiognomônico que busca ler nos corpos os “sinais da linguagem muda da alma”.³³ Seus resultados lhe parecem “tão inesperados, ou em oposição a certos prejulgamentos”, que ele sente necessidade de produzir testemunhos irrecusáveis: é, assim, à “fotografia, tão fiel quanto o espelho”, que ele recorre, tomando bastante cuidado em banir qualquer retoque, a fim de “não deixar nenhuma dúvida acerca da exatidão dos fatos”. Sua obra *Mécanisme de la physionomie humaine ou Analyse électrophysiologique de l'expression des passions*, publicada em 1862, vem acompanhada de um atlas com estampas fotográficas. Embora mobilize os recursos mais modernos de sua época – a fotografia e a eletricidade – e contribua para renovar os procedimentos de investigação dos corpos, a postura de Duchenne continua duplamente pré-moderna: por sua referência apoiada na fisiognomonia, e por sua dupla preocupação, científica e artística. Anatomia e psicologia são evocadas junto com Rembrandt e Ribera, e a obra divide-se em uma parte científica e em uma parte estética, ambas “reunindo, o máximo possível, o conjunto das condições que constituem o belo, do ponto de vista plástico”.

A transformação do conhecimento científico evidentemente ultrapassa a fotografia sozinha, que é apenas uma ferramenta dentro de um processo mais amplo de modernização. Seu papel consiste, principalmente, em melhor separar ciência

e arte, operando uma ruptura entre os documentos e os gêneros artísticos. Tanto nas imagens da natureza quanto nas do rosto e do corpo.

A NATUREZA

Engenho elaborado pelos pintores para apreciar a natureza, a paisagem é invenção recente. Surgida no Renascimento, com a perspectiva, ela é o primeiro olhar profano e cidadão posto no próximo, desligado do Céu e dos mundos passados, mitológicos e religiosos. O campo, a floresta, o mar, as montanhas – o olho, durante muito tempo, não conseguiu discernir esses componentes (atualmente tão familiares) da natureza, enxergando neles apenas o caos, uma diversidade excessiva, uma profusão impenetrável. O enquadramento, a perspectiva, os matizes, a simetria, etc., vários são os meios pelos quais a pintura de paisagem edificou a reprodução dessa natureza rebelde ao olhar e, também, a dominou e a tornou visível: organizando-a, esquematizando-a, colocando-a em forma, estabelecendo um elo simbólico entre seus elementos. Logo, foi por intermédio de um gênero artístico que o olho abordou a natureza no século XVI e durante os três séculos seguintes. No final do século XVIII, no entanto, a noção de natureza muda novamente, devido às profundas agitações da sociedade ocidental e, particularmente, ao surgimento de novos valores e novas verdades na arte, na literatura, na filosofia, bem como nos domínios da economia, da ciência e da técnica. É nessa situação que a fotografia surge e começa a substituir a pintura. Sem que a pintura desapareça de seu universo visual, o homem ocidental confia uma parcela crescente de seu olhar aos cuidados da fotografia. A pintura e a arte perdem, assim, o essencial de suas funções práticas (o que, incidentalmente, favorece o impulso da famosa noção de “finalidade sem fim” da estética kantiana). Para representar o mundo e para educar o olhar, o documento fotográfico sucede à arte. Através de uma máquina moderna, a modernidade tem acesso à visibilidade. Outra realidade, outra verdade, outros valores, outros dispositivos de visão, outras imagens, outros paradigmas de representação.

Em se tratando, por exemplo, da montanha, foi preciso esperar o século XVIII para que escritores e, em seguida, pintores a abordassem por intermédio de um gênero artístico denominado “paisagem”, para ela ser aceita aos olhos dos europeus, para quem, até então, só a natureza hospitaleira, fértil e domesticada do

³¹ Hervé-Auguste Faye, “Sur l'emploi de la photographie dans les observations astronomiques”, em *Comptes rendus hebdomadaires de l'Académie des Sciences*, 1864, apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., p. 452.

³² Isabelle Stengers, *L'invention des sciences modernes* (Paris: Flammarion, 1995), p. 164.

³³ Guillaume B. Duchenne (de Bolonha), *Mécanisme de la physionomie humaine ou Analyse électrophysiologique de l'expression des passions*, apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., p. 446.

campo era digna da qualidade de paisagem.³⁴ Na realidade, é preciso esclarecer que nem todo tipo de natureza é, de imediato, uma paisagem; que o gênero artístico da "paisagem" não aparece espontaneamente na história das imagens; e que nem toda imagem de paisagem (natureza) pertence obrigatoriamente à categoria estética de "paisagem". Desse modo, as numerosas fotografias de Friedrich Martens (por volta de 1855), dos irmãos Bisson (1862) e principalmente as de Aimé Civiale representam a montanha como nunca antes: fora da arte, do lado do documento e da ciência. Em nome da ciência, Civiale recusa ostensivamente o "ponto de vista da arte". Trabalhando para geógrafos, geólogos e meteorologistas, ele deseja que suas reproduções estejam "acima de qualquer controvérsia e independentes de qualquer ideia preconcebida ou de qualquer erro pessoal".³⁵ E também se obriga, ao contrário dos artistas, a procedimentos rigorosos: combina as tomadas de detalhes com os panoramas (alguns de aproximadamente 4 metros de extensão), calcula os deslocamentos relativos do Sol e de sua câmera, respeita as condições precisas de altitude, ajusta "perfeitamente" a horizontalidade de seu eixo óptico, sem deixar nenhuma lacuna nos conjuntos que representa. Finalmente – e é um outro traço do procedimento científico –, suas imagens são acompanhadas de uma série de medidas, de extrações geológicas e de anotações extrafotográficas. Diante da inspiração e da fantasia artísticas, diante do encontro fortuito e sempre excepcional, seu procedimento documental provém do sistema, da ordem, da medida e da regra.

As provas documentais de Civiale são, no século XIX, chamadas de "vistas", pelos negociantes de estereoscopias, mas igualmente pelos artistas como Eugène Delacroix. Reserva-se o termo "paisagem" unicamente às fotografias (de uma extensão de terra) que se inscrevam no mundo da arte, aquelas em que a área de circulação, os espectadores, os valores e os conhecimentos mobilizados são os da arte. A paisagem depende do julgamento do gosto; a vista, do julgamento prático. Na vista, o referente prevalece sobre o indivíduo que a realiza, a descrição suplanta a expressão. A vista é denotativa. Ela não é destinada à parede da exposição, mas à publicação e ao arquivamento. A vista descreve, propõe um conhecimento. Não a contemplamos, não a consultamos: servimo-nos dela. Da paisagem à vista, pas-

samos da arte ao documento, do artista ao operador, da obra ao arquivo. Ocorre uma descentralização da noção de sujeito. Quem é o sujeito dos clichês de Henri Le Secq da catedral de Reims? O criador, seguindo a linha de suas intenções estéticas e de sua obra, ou o operador, obedecendo às diretivas da Missão Heliográfica? É o primeiro, afirmam os partidários da arte fotográfica; é o segundo, contestam seus detratores.

OS CORPOS

Novas visibilidades, alheias às da arte, emergem ao mesmo tempo que os novos saberes, modernos, sobre a natureza, o território ou as extensões das regiões. Igualmente aparecem outros saberes sobre os corpos, quando a fotografia rompe com os gêneros artísticos tradicionais, em particular com o nu. Enquanto vários operadores, como Alexandre Quinet ou Julien Vallou de Villeneuve, inserem a fotografia, como veremos, na tradição artística do nu, com suas formas e seus valores, a fotografia-documento causa o surgimento de novas imagens de corpos desnudos, que não dependem da arte, mas do documento, e que não são feitas para ser contempladas, mas para servir: são estudos para artistas, vistas eróticas, ou clichês médicos.

É preciso esperar o final dos anos 1860 para assistir ao surgimento de um comércio de "academias para artistas", como as de Gaudenzio Marconi, cujo catálogo retoma as principais poses da pintura clássica da época.³⁶ Nessas provas, especialmente concebidas para estudos de anatomia artística, a estética é, ostensivamente, sacrificada em favor do rigor documental. Desprovidas de efeitos, essas imagens são verdadeiros arranjos de gestos e de poses, seguindo as exigências dos artistas ou as do programa de ensino de belas-artes. O caráter funcional afeta não somente a forma das imagens e a qualidade, muitas vezes medíocre, das tiragens, mas também autoriza, por exemplo, Marconi a colar uma etiqueta diretamente na superfície de algumas provas, com a menção: "Serviço dos alunos da Escola de Belas-Artes, exposição não permitida". Tais etiquetas literal e simbolicamente obliteram a imagem em benefício de sua função instrumental. Quanto a Jean-Louis Igout, a partir de 1880 ele apresenta seus clichês para artistas sob a forma de grades de oito ou dezesseis vistas diferentes, de homens ou de mulheres nus, ou

³⁴ Alain Roger, "Naissance d'un paysage", em *Montagne. Photographies de 1845 a 1914* (Paris: Denoël, 1984).

³⁵ Charles Sainte-Claire Deville, "Rapport relatif à des études photographiques sur les Alpes, faites au point de vue de l'orographie et de la géographie physique par M. Aimé Civiale", em *Comptes rendus des séances de l'Académie des Sciences*, 1^o-4-1866, apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., p. 458.

³⁶ André Rouillé, *Le corps et son image. Photographies du XIX^e siècle* (Paris: Contrejour, 1986), p. 50.

apenas bustos, pés, mãos. Em todos os casos, o objetivo é evitar a locação, muitas vezes onerosa, de um modelo vivo.

Mas é sobretudo na medicina que a fotografia contribui para renovar a maneira de ver e de mostrar os corpos. Ou seja, para produzir novos conhecimentos. A fotografia surge ao final de um longo processo de reorganização das profissões médicas, após a Revolução Francesa, que consistiu em reagrupar, em uma mesma corporação, as profissões de cirurgião e de médico. Na prática, esse reagrupamento com os cirurgiões abriu aos médicos a possibilidade de tocar, de apalpar e de perscrutar diretamente os corpos. Em suma, o olhar do médico sobre os corpos precedeu ao do fotógrafo, e abriu-lhe o caminho. É forçoso constatar que as primeiras intervenções dos fotógrafos-médicos contribuíram para um verdadeiro museu dos horrores. O caminho abriu-se, em 1868, com a “construção, no Hospital Saint-Louis, de um magnífico estúdio de fotografia, que é o ponto de encontro do que a patologia possui de mais interessante e de mais raro”.³⁷ Interesse e raridade confundem-se aqui com deformidade e monstruosidade, como atestam as duas publicações contemporâneas do estúdio: a *Clinique Photographique de l'Hôpital Saint-Louis* e a *Revue Photographique des Hôpitaux de Paris*. A primeira é consagrada à dermatologia, e a segunda recenseia as infinitas monstruosidades humanas, umas tão horríveis quanto as outras. No final das páginas, os clichês originais, coloridos à mão, apresentam uma longa procissão de *Naevus vascular*, *Cancróide*, *Psoríase*, *Sifilide papulosa lenticular*, *Elefantíase dos árabes* [filariose], e outras *Vegetações da vulva*. Assiste-se a uma penosa declinação de anomalias e excrescências do corpo, assim como de doenças da pele. Cada afecção é descrita, denominada, classificada com a ajuda de um dispositivo documental em que a imagem (nítida, tomada em primeiro plano [em *close-up*], sob uma luz fixa) encontra o texto, com vasto espaço para a legenda.

Direto, preciso e sem artifício, o olhar vai direto ao seu objetivo. Se nos for permitido indagar sobre a eficácia científica de tais publicações, elas são exatamente o oposto – a rejeição – da produção fotográfica comum na época. Enquanto a arte do retrato é utilizada para dissimular as mínimas anomalias fisiológicas, tais anomalias são o único objeto desses clichês cruelmente documentais; os corpos – onde o nu valoriza as qualidades estéticas – estão fragmentados e representados sem deferência, em suas aparências mais cruéis; enquanto fotógrafos de estúdio

cogitam em revelar uma personalidade, ou mesmo uma alma, visa-se, nessas “clínicas fotográficas”, aos casos patológicos; enfim, os estúdios foram, durante muito tempo, reservados aos clientes abastados, enquanto, na maioria dos doentes fotografados, suas mãos, roupas e, às vezes, as fisionomias denunciam a condição modesta. A produção fotográfica de estúdio, que exalta os corpos, sobrepõe-se, pela sua abundância (mas rejeita, pelo seu funcionamento e sua estética), a essa outra produção, mais obscura, que fragmenta os corpos e denuncia certas realidades íntimas às vezes próximas do horror.

O conhecimento dos corpos, todavia, não se limita à superfície, ao inventário de suas afecções visíveis. Desde o século XIX, a fotografia contribui para romper a opacidade corporal, para atravessar seu invólucro carnal, para estudar a dinâmica de seus movimentos e, marginalmente, para pesquisar os sintomas corporais das doenças mentais. A fotografia integra-se, desse modo, aos dispositivos produtores de conhecimentos científicos: o de Étienne-Jules Marey sobre a locomoção humana, o de Albert Londe e Jean-Martin Charcot sobre a histeria, o da radiografia, que então se expande, após a descoberta (1895) dos raios X pelo físico alemão Wilhelm Conrad Röntgen. Vimos como Marey construiu uma ciência sobre a locomoção ao unir uma prática de enunciados (os da fisiologia) a uma prática de visibilidades (suas cronofotografias), em um lugar (Parc des Princes), com a ajuda de um dispositivo técnico (estação fisiológica), agindo de maneira específica sobre os corpos e fornecendo imagens às formas e usos singulares. Paralelamente, na Salpêtrière, é elaborada uma outra ciência (a das doenças nervosas) a partir de outros corpos (os dos histéricos), outros enunciados (os da neurologia), outras práticas (as da clínica). Albert Londe não medirá esforços para adaptar os protocolos, os dispositivos técnicos e as imagens, a fim de implicar a fotografia na produção dessa ciência. Com sucessos bem relativos.

Mal havia sido admitido como interno na Salpêtrière, no serviço de Charcot, Paul Régnaud compõe, em 1857, um *Album* de cem fotografias com a colaboração de Désiré Bourneville, que já havia muito tempo desejava “mandar fotografar doentes epiléticos e histéricos [...] em crise”.³⁸ Tal interesse pela fotografia é trazido, no ano seguinte, pela publicação do primeiro tomo da *Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Bourneville, aí, observa: “Nosso excelente mestre M.

³⁷ A. de Montméja & J. Rengade, “Preface”, em *Revue Photographique des Hôpitaux de Paris*, t. I, Paris, 1869.

³⁸ Désiré Bourneville, “Preface”, em *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, t. I, pp. III-IV.

Charcot, que acompanhava nossos trabalhos clínicos e nossos ensaios fotográficos com sua boa vontade habitual, estimulou-nos a publicar as observações recolhidas em suas aulas, ilustrando-as com as fotografias feitas por M. Régnard". Dois outros tomos aparecerão, em 1878 e em 1880, não mais ilustrados com fotografias originais, mas com fotolitografias, impressas com tinta de tipografia.³⁹ Somente em 1884, Albert Londe – que não é médico – ocupa a direção do serviço fotográfico: Muito modestas, as instalações compõem-se de um laboratório para a revelação e a tiragem dos clichês, e de um ateliê envidraçado (para as filmagens). Uma “cama serve para fazer os doentes que devem ficar deitados ou que estão em crise”, um estrado dobrável serve para “pegar os doentes em movimento”, enquanto um “suporte de ferro é destinado a suspender os doentes que não podem andar nem ficar em pé”.⁴⁰ O estúdio é equipado, igualmente, com cortinas reguladoras de luz e uma bateria de aparelhos estereoscópicos e cronofotográficos.

Qual é, de fato, o espaço ocupado pela fotografia na Salpêtrière, particularmente na prática clínica de Charcot? Sem dúvida, menor do que o desejado por Londe, cujo projeto de integrar clichês no dossiê médico de cada paciente nunca deu certo.⁴¹ Em vez disso, ele concebe um sistema de fichas para coletar nome, endereço e lugar de nascimento de cada doente, sua enfermidade, número de seu leito, e as referências dos clichês. Além disso, cada ficha contém uma rubrica simbólica – Diagnóstico – e uma vaga seção de Informações. Nem assim a fotografia foi sistematicamente integrada às “observações” médicas, como Londe havia desejado; nem utilizada para “seguir os progressos da cura ou da doença”.⁴²

Em *La photographie médicale* (1893), redigida após dez anos de prática na Salpêtrière, Londe apresenta, no entanto, a fotografia como uma ferramenta científica de primeira ordem para o estudo dos sintomas corporais das doenças nervosas. Segundo ele, ela seria particularmente eficaz nas crises de histeria maior, a fim de “conservar a imagem exata dos fenômenos de pouca duração, para que pudessem ser analisados através da observação direta”: o olho, explica Londe, é impotente para “perceber movimentos demasiadamente rápidos”. Outra utilidade: os clichês

de uma mesma patologia, reunidos em série, permitiriam infinitas comparações e evidenciar fenômenos que, sem isso, “em observações isoladas, escapariam mesmo a um hábil observador”. Observar, “suprir facilmente a impotência do olho”, memorizar, captar e comparar, ver melhor; ou, ainda, como dirá Freud, “ver algo de novo”;⁴³ isso é o que a fotografia propõe à neurologia.

No entanto, Charcot tenta moderar o desvelo de Londe. Em resposta à dedicatória feita por Londe em seu livro a Charcot, este escreve: “Para mim é uma oportunidade para insistir sobre os reais e importantes serviços que a fotografia se reserva a oferecer às ciências médicas, nas quais, a meu ver, o documento ilustrado tem um lugar cada vez mais considerável”. O que para Londe parece consolidado, para Charcot ainda está por acontecer. Enquanto a fisiologia experimental conduz Marey a utilizar a fotografia, Charcot abre mão dela, por dar prioridade à clínica (observação ao vivo) e à anatomia patológica (a verificação pela autópsia), isto é, à observação, em vez da experimentação.⁴⁴ Freud vai observar: “[Charcot] não era um especulador, um pensador, mas um homem com dons de artista, um *visual*, como ele próprio se denominava, um *vidente*”.⁴⁵ Para diagnosticar a histeria e determinar suas regras, Charcot se utiliza de um catálogo constituído de sintomas típicos, da hipnose, e de uma bateria de aparelhos registradores. Mas não da fotografia.

Após vinte anos passados na Salpêtrière, Albert Londe faz este balanço “um pouco desanimado” de sua atividade: “A fotografia médica, é preciso confessar, tinha grande importância do ponto de vista didático e servia principalmente aos médicos, mas o doente, que tinha servido de cobaia de observação, não aproveitava nada”.⁴⁶ Caso patológico para o médico, o doente, para o fotógrafo, não passa de um objeto do qual é preciso “destacar bem o que se deve ver”.⁴⁷ Dupla confirmação: de um lado, na Salpêtrière, a fotografia não tinha função experimental, mas didática; do outro, o sonho de que ela pudesse resultar em “mostrar qualquer

³⁹ *Ibid.*, t. II, pp. I-II.

⁴⁰ Albert Londe, *La photographie médicale, application aux sciences médicales et physiologiques* (Paris: Gauthier-Villars, 1893), pp. 13-15.

⁴¹ “Para conservar a marca de um estado passageiro, nada será mais cômodo do que fazer um clichê [...] Toda vez que uma modificação ocorrer em seu estado, uma nova prova será necessária.” Cf. Albert Londe, *La photographie médicale*, cit., p. 3.

⁴² *Ibid.*, pp. 3-5.

⁴³ Trecho da necrologia de Charcot, por Freud: “Era possível ouvi-lo dizer que a maior satisfação que um homem pode ter era de ver algo de novo, isto é, de reconhecê-lo como novo; e ele sempre chamava a atenção sobre a dificuldade e o valor desse gênero de *visão*.” Cf. Sigmund Freud, “Charcot” (*Wiener Medizinische Zeitschrift*, ago. de 1893), em *Gesammelte Werke*, t. I (Londres: Imago, 1952), p. 22.

⁴⁴ Michel Foucault, *Naissance de la clinique* (Paris: PUF, 1972), p. 108.

⁴⁵ Sigmund Freud, “Charcot”, cit. (trad. para o francês: M. Borschi-Jacobsen, Ph. Koepfel, F. Scherrer), apud Jean-Martin Charcot, *Leçons sur l'hystérie virile* (Paris: Le Sycomore, 1984), p. 296.

⁴⁶ Albert Londe, “Le service photographique de la Salpêtrière”, em *Archives d'électricité médicale, expérimentales et cliniques*, Bordeaux, jun. de 1899, p. 5.

⁴⁷ Albert Londe, *La photographie médicale*, cit., p. 87.

coisa de novo" dissipou-se na modéstia do seu uso: somente "destacar bem o que se deve ver".

Por mais modesto que tenha sido, tal papel mobilizara, no entanto, toda a engenhosidade de Londe. Assim, ele adota o gelatino-bromureto, pois, para os "idiotas, os degenerados e os loucos, a fotografia instantânea terá de ser a regra".⁴⁸ Assim, concebe um aparelho com nove objetivas, dispostas em forma de coroa, capaz de "fazer nove provas sucessivas com intervalos bem curtos",⁴⁹ em seguida um outro, ainda mais aperfeiçoado, com doze objetivas repartidas em três fileiras, com variação das poses e dos intervalos entre elas. Pois "o que se deve ver" não é um indivíduo, tampouco uma atitude ou um gesto, porém, graças a "uma sucessão de imagens, todas as fases de um movimento"⁵⁰ patológico. Este é o princípio que governa a concepção dos aparelhos de Londe, seu método cronofotográfico bem como a organização formal de suas imagens, compostas de doze clichês dispostos em quadro sequencial. O esquema com doze elementos, ao qual o método, as imagens e os próprios aparelhos remetem diretamente, não é fortuito: é o esquema do grande ataque de histeria, elaborado por Charcot e Richer, e logo alvo de vigorosas contestações. Embora o uso da fotografia, no caso, tivesse sido essencialmente pedagógico, e para arquivamento e publicações médicas (principalmente a edição, entre 1888 e 1898, da *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière*),⁵¹ embora a fotografia não tenha tido um real papel na investigação clínica, ela fora, esteticamente (em suas imagens) e tecnicamente (em seu dispositivo), moldada por Londe conforme as concepções e procedimentos de observação da histeria, da qual foi mantida bem afastada. Espécie de contradocumento, com Londe a fotografia se submeteu às concepções em vigor sobre a histeria, em vez de modificá-las. Uma vez mais, os discursos (sobre a histeria, no caso presente) mostraram-se suficientemente fortes para formatar imagens e aparelhos tecnológicos.

A partir de séries de retratos de doentes mentais, Londe acredita que pode estabelecer a "fácies patológica" de cada afecção nervosa: uma "fisionomia impessoal", para além das fisionomias particulares. Sente-se aí o eco das experiências de

⁴⁸ *Ibid.*, p. 86.

⁴⁹ Albert Londe, "Le service photographique de la Salpêtrière", cit., p. 2.

⁵⁰ Albert Londe, *La photographie médicale*, cit., p. 87.

⁵¹ Denis Bernard & André Gunthert, *L'instant révé. Albert Londe* (Nîmes: Jacqueline Chambon, 1993), pp. 99-135. O mérito é dos autores, por terem considerado o papel da fotografia e o de Londe na Salpêtrière, substituindo, na medida certa, os propósitos do próprio Londe e atenuando o ponto de vista de Georges Didi-Huberman, expresso em sua obra *Invention de l'hystérie*.

Arthur Batut, que, ao imprimir numa mesma folha, juntos, um só retrato fotográfico de vinte indivíduos de uma mesma raça, pretende abolir "todos os pormenores que modificam o tipo da raça", todas as marcas de individualidade e, assim, ter acesso às "características misteriosas que formam o elo da raça". Segundo Batut, "não é mais a obra servil do copista que a fotografia realiza, é um maravilhoso trabalho de análise e de síntese".⁵² Cada imagem produzida desse modo por Batut, ou por Londe, inverte o funcionamento ordinário da fotografia-documento, ao não remeter a nenhuma realidade material preexistente (um rosto), mas a uma categoria patológica ou racial virtual (uma fâcies); quando ela denega os corpos em benefício dos sintomas corporais da doença mental ou da raça; quando a síntese substitui o registro.

Divagações ou fantasmas de uma época,⁵³ essas produções lembram, entretanto, que não existem traços fixos e necessários – que seriam os da fotografia-documento (o referente preexistente, o registro, a exatidão, etc.) –, mas que os caminhos são contingentes e variáveis, sempre singulares, dependentes da prática de um indivíduo ou de um grupo (aqui, o de Londe; ali, o de Marey; e acolá, o de Bertillon). Logo, a fotografia-documento é, ao mesmo tempo, máquina abstrata (da fotografia) e prática singular (de um indivíduo ou de um grupo). A experiência de Londe na Salpêtrière sublinha, acima de tudo, que a maneira de ver (e de mostrar) é estreitamente combinada com a maneira de dizer. Multiplicada pelas obras, revistas, alunos, sessões teatrais e mundanas, a prática discursiva de Charcot gera enunciados tão fortes sobre a histeria que eles se impõem à prática fotográfica de Londe a ponto de influenciar a forma de suas imagens e a constituição de seus aparelhos. A experiência fotográfica da Salpêtrière vem confirmar a primazia da enunciação sobre o visível, o papel determinante dos enunciados nos processos de ver e de mostrar.⁵⁴ Ao contrário da linguística, que opõe a língua à fala, não se deve opor "a" fotografia, enquanto sistema, aos atos fotográficos variáveis e individuais, mas pensar a complementaridade das máquinas abstratas e singulares (a fotografia-Londe) e as disposições de enunciação (a histeria na Salpêtrière).

⁵² Arthur Batut, *La photographie appliquée à la production du type d'une famille, d'une tribu ou d'une race* (Paris: Gauthier-Villars, 1887), p. 8.

⁵³ Procedimentos semelhantes são encontrados na atuação de Alphonse Bertillon na Chefatura de Polícia, mas também na de Cesare Lombroso, em Veneza, ou na de Francis Galton, na Inglaterra.

⁵⁴ Gilles Deleuze, *Foucault*, cit., p. 74.

Mais desguarnecida diante das forças invisíveis que afetam os corpos histéricos, a fotografia vai, graças aos raios X, explorar enormemente um outro território invisível do corpo: seu interior, as profundezas de suas carnes inacessíveis ao olhar. Dois anos depois da morte de Charcot, em dezembro de 1895, o físico alemão Wilhelm Conrad Röntgen descobre os raios X. Dotadas da impressionante propriedade de atravessar os corpos opacos, essas radiações invisíveis tornam transparentes alguns materiais, como a madeira ou a carne, mas não têm tal efeito diante de metais ou ossos. O entusiasmo é imediato, e Londe entende rapidamente o interesse médico dos raios X: três semanas após a descoberta de Röntgen, ele transmite, à Academia de Ciências, uma radiografia, antes de organizar, a partir de junho de 1896, o primeiro laboratório de radiografia dos hospitais de Paris.⁵⁵ Além da importância médica que continuará a ter durante longos anos no interior da instituição hospitalar, a fotografia dos raios X cria, por ocasião de seu surgimento, um verdadeiro choque cultural. Transforma os hábitos visuais, rompe as fronteiras entre o interior e o exterior dos corpos e das coisas, redistribui as transparências e as opacificações, e desmantela os princípios tradicionais da representação dos corpos: à imagem semelhante de suas aparências, e ao diagrama abstrato de sua dinâmica (Marey), sucede a radiografia analógica de suas profundezas invisíveis. Associada à dermatologia, à fisiologia e à radiografia, a fotografia torna-se, assim, a auxiliar de conhecimentos dirigidos, alternadamente, para a superfície dos corpos, para seus movimentos, e, depois, para seu interior.

Uma década antes das radiografias, as cronofotografias analíticas de Marey já rompiam com as aparências dos corpos, com o intuito, evidentemente diferente, de mostrar o arranjo de seus movimentos. Em benefício da dinâmica dos corpos, as cronofotografias aboliam sua forma; já as radiografias atravessam sua superfície para alcançar seu interior. Inteiramente concebidos nos moldes de um contexto científico, tais documentos libertam-se de qualquer fidelidade às aparências, e de qualquer respeito a critérios estéticos. Além disso, ignoram as habituais reduções da fotografia-documento como "decalque" das coisas, e são testemunhos de um tipo extraestético de atenção que, então, é reservado aos corpos. Os trabalhos de Marey procuram conhecer, medir e calcular com precisão a mecânica dos gestos, a intensidade das forças e o dispêndio das energias. E isso no momento em que, no

início do taylorismo e do moderno olimpismo, a racionalização da indústria e da atividade esportiva suscita uma racionalização crescente dos corpos. Privados de suas aparências em benefício da expressão abstrata de suas forças e de seu funcionamento, tais corpos são radicalmente considerados na perspectiva da produção industrial e da competição esportiva.

As radiografias põem em jogo outras percepções do corpo, outras visibilidades e outros saberes, bem como outros lugares e outras práticas. Enquanto na Salpêtrière a fotografia era uma imagem para o médico, a radiografia é, segundo Albert Londe, uma imagem para o doente: para seu tratamento e sua cura. Com a radiografia, a imagem médica torna-se uma ferramenta para diagnosticar e para cuidar, principalmente, certos tumores, mas também para matar; por falta de proteção, muitos radiologistas sucumbiram às longas exposições à ação dos raios X. Ferramenta terapêutica e de morte, radiação invisível produtora de novas visibilidades, a radiografia é dotada de efeitos milagrosos: faz desaparecer enormes sarcomas, inverte as opacidades em transparências, atravessa a superfície opaca dos corpos e desvela suas inacessíveis profundezas. Ao vivo e sem lesão, o radiologista procede a uma verdadeira autópsia; faz, pela primeira vez, o olhar penetrar nas profundezas das carnes e dos órgãos. Dessa maneira são redistribuídos o visível e o invisível, as relações entre o exterior e o interior dos corpos.

As radiografias e as cronofotografias não mais representam os corpos, elas os virtualizam, no sentido de os situarem além das aparências, em uma problemática geral: o estudo de seus movimentos com Marey, a exploração de seu interior com os raios X. A cronofotografia virtualiza os corpos, isto é, por meio deles, procura os mecanismos do salto, do andar ou da corrida, e isto até à eliminação de suas formas. Os protocolos e as formas cronofotográficas são procedimentos de produção dos saberes. Marey observa que, "em um salto em profundidade, os lugares geométricos de cada ponto do corpo nas diversas fases do movimento são expressos por curvas quase contínuas; os raios ósseos engendram áreas mais ou menos complicadas, revelando movimentos cuja existência não seria possível detectar unicamente através da observação".⁵⁶ A análise substitui a observação; as trajetórias geométricas, a imitação das aparências. Como as radiografias, as cronofotografias não se parecem com os corpos; ambas respondem às problemáticas colocadas, em um caso, pelo radiologista, e, no outro, por Marey. Os corpos

⁵⁵ Albert Londe, "Le service photographique de la Salpêtrière", em *Archives d'électricité médicale, expérimentales et cliniques*, cit., pp. 5-6.

⁵⁶ Étienne-Jules Marey, *Le mouvement* (Nîmes: Jacqueline Chambon, 1994), p. 156.

situam-se entre virtualização e atualização: no cruzamento de uma questão (a mecânica dos movimentos) e de uma resposta concreta e específica (o protocolo e as formas das cronofotografias). O documento cessa, também, de obedecer às leis tradicionais da representação, da analogia, da semelhança, da perspectiva. O decalque tornou-se mapa, isto é, problematização, construção. Não mais um simples registro, mas sim um instrumento de pesquisa.

Ilustrar

Essa orientação da fotografia-documento em direção à pesquisa, à produção de um saber científico e, mesmo, com a radiografia, em direção à ação terapêutica só surge no final do século XIX, devido a certa lentidão do meio científico e, também, a imperfeições técnicas persistentes da própria fotografia. Sua utilização produtiva começa na astronomia, depois na medicina, com os trabalhos de Duchenne de Bolonha a respeito dos mecanismos da fisionomia humana (1862), ou os de Charles Ozanam, que abordam a representação dos batimentos cardíacos (1869). Usando uma máquina de sua invenção, Ozanam converte os batimentos do coração em movimentos de um estilete, registráveis fotograficamente, explorando, assim, somente as capacidades fotográficas de registro, e não as de representação. Dez anos antes de Marey, ele libera a fotografia de ser registro da representação apenas de coisas, servindo-se dela para transpor para o visual um fenômeno tátil. Essa transposição do tátil para o visual se opera no interior de aparelhos registradores especialmente concebidos. Pela primeira vez, a fotografia não é mais considerada como um desenho mais do que perfeito, mas como um dispositivo de registro apto a integrar-se em um protocolo experimental.

Essa função de ferramenta científica é consagrada, em 1878, pela famosa fórmula do astrônomo Jules Janssen, membro do Instituto e diretor do Observatório de Meudon, para quem a fotografia é a verdadeira "retina do perito". Durante um século, a fotografia vai, assim, contribuir para produzir, arquivar ou difundir o saber. Registrar, representar, atestar, facilitar as demonstrações, participar das experimentações, acompanhar o ensino e acelerar o trabalho do perito – em resumo, contribuir para criar novas visibilidades, para modernizar a ciência. Muitas vezes, será uma ferramenta preciosa para naturalistas, geógrafos, arqueólogos, astrônomos, dermatologistas, cirurgiões e, evidentemente, radiologistas. Embora seu lugar nas diferentes disciplinas sofra enormes variações, seu papel ativo na ra-

diografia sempre vai ocupar um lugar à parte, pois as funções da fotografia nunca excederam verdadeiramente a simples ilustração, mesmo entre as duas guerras mundiais, ao desenvolver-se por toda parte, no comércio, na indústria, nos lazeres, na arquitetura, na decoração, na edição, na imprensa, na moda, e naturalmente na publicidade, onde chega aos espaços emblemáticos da modernidade em 1920: as paredes cobertas de cartazes, os catálogos de produtos, e a imprensa ilustrada, que adquire, então, um impulso sem precedentes.

Se, no momento da Exposição Universal de 1855, o apelo de Disdéri para estender o uso da fotografia a todos os domínios da sociedade podia parecer uma utopia desejável, na época da Exposição Internacional de Artes Decorativas de 1925, o sonho tornou-se realidade. Laure Albin-Guillot, por exemplo, em 1929, criou tecidos para estofamento e papéis de parede a partir de fotografias micrográficas, publicadas, aliás, sob a forma de um "livro de artista", *Micrographie décorative* (1931). De maneira bem inovadora, característica da época, seus clichês navegam entre a experimentação científica, o exercício de uma nova arte decorativa, e a criação artística: "Peritos, artistas, industriais vão poder comunicar-se com igual fervor diante desta esplêndida visão",⁵⁷ observa o prefaciador de Laure Albin-Guillot.

A expansão econômica do período entreguerras favorece a emergência de uma nova produção de folhetos publicitários e de catálogos de produtos, inserindo de maneira decisiva a fotografia no circuito comercial e industrial. "É impossível tentar fazer uma lista dos assuntos que possam apresentar-se ao fotógrafo industrial; são tão numerosos quanto as ramificações da atividade humana e da indústria nacional",⁵⁸ previne o autor de um guia profissional. Todavia, desordenadamente, uma longa enumeração recenseia: interiores; trabalhos para arquitetos e empreendedores; imóveis, para as agências de venda e locação; documentos, para a história local; instalações industriais, externas e internas; trabalhos para as companhias das ferrovias, trazendo os lugares interessantes por onde elas passam, com vistas à publicidade; agricultura e horticultura; obras de arte, em museus ou coleções particulares; objetos manufaturados, para a ilustração de catálogos e de anúncios; personagens mostrando as instruções de uso de um aparelho ou produto; e todas

⁵⁷ Paul Léon, "Preface", em Laure Albin-Guillot, *Micrographie décorative* (Paris: Draeger, 1931), apud Dominique Baqué, *Documents de la modernité* (Nîmes: Jacqueline Chambon, 1993), p. 257.

⁵⁸ Edgar Clifton, *La photographie industrielle* (Paris: Paul Montel, 1923), apud Dominique Baqué, *Documents de la modernité*, cit., pp. 261-264.

as fotografias destinadas à publicidade de uma marca, etc. Essa longa enumeração caleidoscópica (aqui resumida, pois cada elemento é acompanhado de várias explicações) confirma que, no ano de 1920, a fotografia se encontra completamente inserida na ordem econômica e industrial. Mas suas funções produtivas e experimentais (na ciência ou na medicina, por exemplo) passam largamente para segundo plano, atrás de suas funções ilustrativas. A principal utilização, isto é, a ilustração, prevalece em relação tanto a suas capacidades de integrar-se nos protocolos de experiência quanto a suas potencialidades artísticas.

O universo da ilustração mobiliza apenas as capacidades médias da fotografia, seja nos planos da técnica e dos assuntos representados, seja nos planos das formas. Por que essa utilização mediana da fotografia? Certamente, por causa da utilização das imagens. Ainda hoje, nos domínios da arquitetura, da indústria e dos catálogos de venda, os fotógrafos-illustradores trabalham com a ajuda de câmeras de grande formato, pesadas e lentas. As tomadas se desenrolam, então, seguindo um ritual secular: é preciso instalar a câmera com muito cuidado e devagar, trocar o chassi para cada clichê, utilizar um véu preto, acertar o foco em um vidro despolido, etc. Apesar de terem mudado enormemente os materiais, as iluminações e os filmes, continuam os gestos, os movimentos do corpo, a temporalidade, como vestígios de um estágio já arcaico do procedimento. Tanto do modo de operação quanto das imagens, transparece uma impressão (sem dúvida falsa) de indiferença às mudanças dos ritmos do mundo. Alguns ilustradores, obrigados a maior rapidez, abandonam os aparelhos de grande formato em prol dos de formato médio – o 6 cm x 6 cm, ou o 6 cm x 7 cm – ou mesmo do formato 24 mm x 36 mm. Então, a prudência (formal e temática) que ainda atinge grande quantidade de suas imagens não é mais imputável às inércias do material, mas, sobretudo, a um conformismo do olhar: menos do olhar deles do que o de seus patrocinadores. De fato, o conformismo formal e temático aumentou consideravelmente a partir dos anos 1980, com o desaparecimento dos patrocinadores em prol de agências e de bancos de imagens. O antigo patrocinador, sempre singular e nitidamente identificado, hoje em dia desapareceu no anonimato do mercado. A imagem está cada vez mais subordinada às considerações estritamente utilitárias, sensíveis mais às imposições da economia do que às inovações estéticas.

Em 1974, Stanley Kanney funda um dos primeiros bancos de imagens, The Image Bank, que atualmente é cotado na Bolsa de Nova York. Seus clientes são diretores artísticos, compradores de arte, editores, publicitários, empresas, jor-

Saua de
imagem

nais, etc., desprovidos de orçamento ou de tempo suficientes para efetuar produções fotográficas específicas. Ao mesmo tempo, o termo "visual", na linguagem profissional, passa a designar, de maneira explícita, tais clichês como espécies de infraimagens. A agência aluga, então, clichês que ela gera, e controla o uso que se faz deles, pois os preços de locação variam segundo o alcance da edição prevista (um livro com baixa tiragem, os cartazes de uma campanha publicitária, etc.). Aos fotógrafos que representa, The Image Bank pede pelo menos quatrocentos clichês comercializáveis, isto é, tecnicamente perfeitos, estética e tematicamente apropriados. Tecnicamente, os clichês devem ter cores brilhantes e não apresentar nem granações nem estar riscados. Estão distribuídos em seis grandes temas – Esporte, Espetáculos, Viagem, Indústria, Celebidades, Abstração-efeitos especiais –, e cada um deles se divide em subtemas (por exemplo, Celebidades-mulheres), e em categorias como Mulheres-exteriores (praia, campo, cidade, etc.) e Mulheres-interiores (cozinha-banheiro, quarto-sala de visita, escritório, etc.). Os clichês, além disso, têm de manter temáticas corretas, tanto do ponto de vista moral (nada de tomadas pornográficas) quanto do ponto de vista da legislação sobre o direito das pessoas de dispor de sua imagem, obrigando os fotógrafos a obter, da parte de qualquer pessoa identificável, uma autorização para publicar; tal condição exclui os acontecimentos e as celebridades. E, igualmente, reforça um dos efeitos importantes dos bancos de imagens: a uniformização, a neutralização, o retrocesso do particular em prol do geral. Os clichês não propõem determinada família, mas um tipo de família; não determinado acontecimento esportivo, mas uma prática esportiva; não determinada empresa, mas determinado ramo industrial, ou mesmo a indústria em geral. Sob o peso da utilidade e da razão prática, sob o efeito das disposições legais, e sobretudo sob influência da lógica comercial, os bancos transformam todas as coisas (espetáculos, meio ambiente, situações, etc.) em estereótipos, e submetem as imagens a uma estética mediana, transparente, sem efeitos nem asperezas formais. Desprovidos de singularidade temática e de audácia estética, esses clichês padronizados e anódinos circulam (vendem-se) melhor ainda por suprimirem, ao mesmo tempo, as coisas e as formas. Situam-se, desse modo, no limite inferior do documento: aí onde a imagem singular se dissolve na iconografia; aí onde ela se invalida no material ilustrativo, na matéria visual indiferenciada; aí onde tende a ficar privada de autoria e de direito autoral (estoques de fotografias livres de direitos são comercializados sob forma de CD-ROM); aí onde, abstraída do mundo, a imagem flutua numa espécie de intemporalidade.

Mesmo os instantâneos são afastados da atualidade, do instantâneo próprio da reportagem, que procura informar.

Informar

Informar, essa terá sido, sem dúvida, a função mais importante atribuída à fotografia-documento. Pelo menos entre os anos de 1920 e a Guerra do Vietnã: período em que a fotografia criou um forte vínculo com a mídia impressa, período dominado pela figura mítica do fotorrepórter, período que teve fim com o avanço da televisão. Diferentemente de suas potencialidades artísticas, bem depressa a função informativa da fotografia foi reconhecida. Isso porque os milhares de clichês – de monumentos, de paisagens, de produtos e de pessoas – que circularam na segunda metade do século XIX eram dotados de um valor informativo incomparavelmente mais elevado do que o da maioria das outras imagens da época. Mas tratava-se, geralmente, de clichês de coisas e de estados de coisas. Não de acontecimentos. Além disso, clichês eram reproduzíveis, mas não multiplicáveis em vários exemplares. Em outras palavras, enquanto o procedimento se encontrava sem recursos diante de fenômenos em movimento, e enquanto as imagens permaneceram na ordem restrita do reproduzível, informar continuou uma utopia.

A entrada da fotografia na área da informação aconteceu com o advento da fotografia de imprensa, na conjunção de duas séries de transformações técnicas: uma, própria da fotografia; a outra, referente à tipografia.

ALIANÇA FOTOGRAFIA-IMPRESA

Na virada do século XX, várias inovações técnicas tornaram o procedimento fotográfico apto a captar o instante. Enquanto os negativos se tornavam cada vez mais sensíveis e surgiam ópticas extremamente luminosas, emergia também uma nova geração de máquinas fotográficas de pequeno formato. A Ermanox, equipada com objetiva Ernstar de excepcional luminosidade, nem bem começou a ser comercializada quando foi sucedida, em 1925, pela célebre Leica. Mais discreta, mais leve e, mais ainda, manejável, a Leica apresentava, além disso, a enorme vantagem de utilizar filme de cinema de 35 mm, possibilitando, pela primeira vez, a realização de 36 poses seguidas. A instantaneidade, a capacidade de captar movimentos fugazes constituía a finalidade dessa série de progressos técnicos. Mas,

para informar, os clichês instantâneos tinham de ser amplamente difundidos. Ora, isso era impossível de ser realizado somente através da fotografia, sem uma aliança com a tipografia. É precisamente nessa época, após mais de meio século de pesquisas constantes,⁵⁹ que chegam à maturidade as técnicas da heliogravura e, principalmente, do ofsete, graças às quais a difusão da fotografia através da tipografia torna-se enfim industrialmente possível. A informação pelas imagens, do modo como se instaurou na metade de 1920, não se apoia nem na fotografia instantânea sozinha nem na tipografia sozinha mas na aliança entre os sais de prata, para a produção das imagens, e a tinta de tipografia, para sua difusão. E, evidentemente, nos procedimentos, profissões, atividades, atores, usos, olhares, etc. que tal aliança torna possíveis.

Em outras palavras, a informação fotográfica “define-se por suas alianças e não por suas ferramentas”;⁶⁰ ela só atinge o domínio prático quando suas ferramentas fotográficas (lentes, filmes, câmeras) e suas ferramentas de impressão (heliogravura, ofsete) se aprimoram e se aliam. Em 1952, Henri Cartier-Bresson observa: “Entre o público e nós, há a tipografia, que é o meio de difusão do nosso pensamento; somos artesãos que fornecemos a matéria-prima às revistas ilustradas. Senti uma verdadeira emoção ao vender minha primeira foto (à *Vi*), o início de uma longa aliança com as publicações ilustradas”.⁶¹ Quando Cartier-Bresson descobre a Leica, o semanário *Vi*, criado por Lucien Vogel em março de 1928, já era publicado há três anos. Impressa em heliogravura, dotada de uma projeto dinâmico, é a primeira grande revista ilustrada fotográfica francesa. Em março de 1931, a editora Gallimard cria *Voilà*, “o semanário ilustrado da reportagem”. Definida como o “relato vívido e apaixonante de um acontecimento”, a reportagem é concebida de uma maneira nova, com um leiaute de fotografias e textos: “Nenhum texto sem imagem, nenhuma imagem sem texto”⁶² é a fórmula seguida pela *Voilà*. Em janeiro de 1932, publica-se também o periódico comunista mensal *Regards*, que dedica um amplo espaço à fotografia. Dois anos mais tarde, ele muda para semanário.

⁵⁹ As pesquisas de impressão tipográfica da fotografia começaram em seguida à Exposição Universal de 1855, com a colaboração do duque de Luynes; tal impressão foi lançada em 1856, sob a égide da Sociedade Francesa de Fotografia.

⁶⁰ Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie* (Paris: Minuit, 1980), p. 114.

⁶¹ Henri Cartier-Bresson, “L’instant décisif”, em *Images à la sauvette* (Paris: Verve, 1952), s/p.

⁶² Anônimo, “Voici”, em *Voilà*, nº 1, Paris, 1931, apud Dominique Baqué, *Documents de la modernité*, cit., p. 306.

A revista *Vu* qualifica-se como objetiva, *Regards* mostra nitidamente seu engajamento, enquanto *Voilà* busca as reportagens sensacionalistas. Mas, todos os três se inserem na grande mutação que atingiu o jornalismo ocidental no ano de 1920: os leitores de jornais começam a querer “ver, mais do que ler”, e a “preferir a informação veiculada pela foto àquela veiculada pelo texto”.⁶³ Quando atinge a França, tal mutação já tinha sido há muito tempo introduzida na Alemanha, com jornais como o *Berliner Illustrierte Zeitung* (BIZ); a *Münchener Illustrierte Presse* [Imprensa Ilustrada de Munique], criada em 1923; o *Arbeiter-Illustrierte Zeitung* (AIZ) lançado em 1924; ou, ainda, a revista mensal *Uhu* [Corujão] ou *Der Querschnitt* [em tradução livre, O Observador]. O jornalismo moderno caracteriza-se pelo nascimento do periódico ilustrado fotográfico, um novo híbrido, cuja particularidade é ser lido e olhado ao mesmo tempo: a informação não é mais somente uma questão de texto, mas, também, de fotografia. O novo estilo jornalístico é, assim, seguido por uma transformação das relações entre texto e imagem, entre o legível e o visível: “Aos poucos, o texto transforma-se em simples recheio entre as fotos”.⁶⁴

Tal desafio, lançado à “civilização da leitura”,⁶⁵ alimenta na imprensa uma verdadeira tensão entre os adversários e os partidários da fotografia. Para os partidários da palavra, a fotografia mente, engana e falsifica, com suas legendas mentirosas, suas encenações, seus retoques, suas superposições de imagens, etc. Por confirmar a propensão moderna de “interessar-se apenas superficialmente pelas coisas”, por deixar de ir ao fundo das coisas, menosprezando as qualidades intelectuais, por “encorajar a preguiça”.⁶⁶ E, ao contrário, para aqueles que tomam o partido das imagens, a fotografia abrange mais pessoas, assume a missão de mostrar coisas sempre novas e difundir a cultura e o conhecimento. Eminentemente popular e democrática, segundo *Regards*, é dotada de uma eficácia completamente moderna: “Ao valer por uma página de comentários, ao fazer ganhar tempo, ao permitir ao leitor julgar por ele mesmo”.⁶⁷ As posições extremas do período entreguerras

⁶³ Herbert Starke, “Le nouveau photographe de presse”, em *Photographische Rundschau und Mitteilungen*, nº 8, Halle an der Saale, 1930, apud Olivier Lugon, *La photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)* (Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997), p. 257.

⁶⁴ Adolf Behne, “Les illustrés”, em *Die Weltbühne*, nº 31, Berlim, apud Olivier Lugon, *La photographie en Allemagne*, cit., p. 252.

⁶⁵ Rudolf Arnheim, “Les photos dans le journal”, em *Die Weltbühne*, nº 31, Berlim, 3-8-1926, apud Olivier Lugon, *La photographie en Allemagne*, cit., p. 253.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Anônimo, “Aux lecteurs, aux amis!”, em *Regards*, nº 21, Paris, 6-9-1933, apud Dominique Baqué, *Documents de la modernité*, cit., p. 302.

colocam, assim, o “jornal escrito contra o jornal de imagens, a caneta de ontem contra a câmera de amanhã”.⁶⁸ Essa querela dos antigos e dos modernos, que se forma no momento em que a fotografia começa a se impor diante do texto, resultará, décadas mais tarde, na divisa equilibrada da *Paris-Match* — “O peso das palavras, o choque das fotos” —, apresentando a revista ilustrada como um leiaute específico de textos e de fotografias, como a articulação entre os registros do *logos* e os do *pathos*, como o espaço de um jogo instável, em constante evolução, entre o dizível e o visível.

FIGURAS DO REPÓRTER

A nova aliança entre fotografia e imprensa e as novas relações entre textos e imagens no espaço do jornal são indissociáveis do surgimento de uma nova figura, o repórter-fotográfico, que se caracteriza pela maneira como, por um lado, seu corpo se mistura com seu aparelho e, por outro, com o mundo e as coisas. Em 1931, a Leica “tornou-se o prolongamento do meu olho e não me larga mais”,⁶⁹ relata Henri Cartier-Bresson. A máquina é mais do que um simples prolongamento de seu corpo, em razão da ligação que os une (“ela não me larga mais”); é mais do que um novo órgão, mais sensível e mais receptivo. A fotorreportagem, de fato, origina-se de uma verdadeira mistura dos corpos: o da máquina e o do fotógrafo que, juntos, são corpos sob a forma de um novo corpo, um outro corpo, não necessariamente um corpo humano. Não há nem prolongamento nem transplante, porém metamorfose, hibridismo de corpo e aparelho, abertura de uma nova relação física no mundo.

Os corpos híbridos dos fotorrepórteres e sua relação com o mundo variam segundo os indivíduos, segundo as circunstâncias, mas, sobretudo, segundo as práticas. Henri Cartier-Bresson muitas vezes se descreve como um predador: como um gato — “Ter pata de veludo, porém com olho arguto” —, como uma raposa — “Passar devagar, despercebido, e farejar; e depois, pá!, disparar” —, ou, ainda, como uma fuinha — “Eu saía para bisbilhotar, não tem outra palavra, eu ia farejar com o aparelho”.⁷⁰ Gato, raposa, fuinha, o repórter tem, com Cartier-Bresson, as caracte-

⁶⁸ Carlo Rim, “Défense et illustration de la photographie”, em *Vu*, nº 214, 20-4-1932, apud Dominique Baqué, *Documents de la modernité*, cit., p. 316.

⁶⁹ Henri Cartier-Bresson, “L’instant décisif”, cit.

⁷⁰ Declarações de Henri Cartier-Bresson extraídas de “L’instant décisif”, cit.; e de uma entrevista com Gilles

terísticas humanas do detetive – “Tirar fotos ao natural, como flagrantes delitos” –, ou as do caçador – “Espera-se alguém passar, segue-se seu caminho pelo visor, espera, espera... atira, e ao ir embora, leva-se a sensação de que há alguma coisa dentro da bolsa”.⁷¹ Ser discreto, fundir-se com o mundo e as coisas, passar despercebido, e furtivamente “tirar ao natural” “imagens às pressas”, essa é a postura de Cartier-Bresson.

Exatamente oposta é a postura do *paparazzo*, cujos primeiros traços estão, talvez, na obra do dr. Erich Salomon. Autor de uma coleção intitulada *Contemporains célèbres dans des moments d'inattention*, apelidado de “o rei dos indiscretos” por Aristide Briand, ele se tornou célebre por ter conseguido, a partir de 1928, introduzir-se nos círculos mais herméticos da política e do espetáculo. Símbolo do caçador astuto, multiplicando as astúcias para chegar a revelar os bastidores das encenações e dos protocolos, Salomon distingue-se, no entanto, do *paparazzo*. Contrariamente à indiscrição humana de Salomon, ou à discrição matreira de Cartier-Bresson, o *paparazzo* não age, ele reage. Como a aranha em sua teia, ele não vê nada, não percebe nada ou quase nada. Tece uma rede em torno de sua presa e espera o menor sinal, a primeira vibração, para saltar no lugar pretendido. Sem olhos e sem cérebro, isto é, sem poder usá-los, ele responde quase por reflexo. Sem olhos? É só considerar os clichês realizados às cegas nas agitações que sempre se seguem ao aparecimento público das estrelas. Sem cérebro? Um *paparazzo* que chegou rapidamente ao local do acidente de Lady Di declarou: “É verdade que Diana estava viva, ela se mexia ainda. OK, tirei fotos *sem refletir*. O que eu poderia fazer? Meu trabalho era fotografar”.⁷² Exploração do horror, justificada pela profissão, pelo automatismo (“tirei fotos sem refletir”), pela dissolução da responsabilidade individual, eis algumas impressões deixadas pelo *paparazzo* sobre sua situação dentro da engrenagem da grande mecânica do jornalismo-celebridade. Enquanto a reportagem é, para Cartier-Bresson, “uma operação progressiva da cabeça, do olho e do coração”, enquanto seu aparelho só serve, afirma ele, para “imprimir no filme a decisão do olho”,⁷³ enquanto ele insiste na plena responsabilidade do repórter, o *paparazzo* parece, ao contrário, impedido de utilizar espontaneamente seus órgãos – seus olhos, seu coração, seu cérebro. Sensibilidade

Mora. Ver *Les Cahiers de la Photographie: Henry Cartier Bresson*, n° 18, Paris, 1985, p. 121.

⁷¹ Henri Cartier-Bresson, “L’instant décisif”, cit.

⁷² *Libération*, Paris, 5-9-1997, p. 6.

⁷³ Henri Cartier-Bresson, “L’instant décisif”, cit.

involuntária, memória involuntária, pensamento involuntário, o *paparazzo* não passa de uma máquina de captar, a pura ordenação de um corpo sem órgãos, reagindo às solicitações de uma rede.⁷⁴

MORAL DA REPORTAGEM

Nesta última figura, a do *paparazzo*, que atualmente conhece uma expansão sem precedentes, vê-se malgrado o regime de verdade, próprio da fotografia de informação. Durante muito tempo, a ética da reportagem inspirou-se nos valores da cultura visual nascente. Após a cultura oral (o verdadeiro se narra), após a cultura escritural (o verdadeiro se lê), a cultura visual acreditou que o verdadeiro se via, que o visível podia ser a garantia do verdadeiro. O nascimento da reportagem após a Grande Guerra, como observamos, coincide precisamente com o momento em que a informação passa do texto para a fotografia, ou melhor, do texto sozinho para um misto de texto e de imagem, dominado pela fotografia. A informação fotográfica, como proposta pela reportagem canônica, obedece a uma moral, da qual a obra de Henri Cartier-Bresson terá sido uma das mais bem-sucedidas expressões.

Essa moral situa o repórter em uma posição de exterioridade diante dos acontecimentos. Como veremos a seguir, antes de ser denunciada por várias gerações de fotógrafos – as de Robert Frank, de Raymond Depardon e, depois, de Marc Pataut –, tal exterioridade estava subentendida na atividade, no imaginário, na postura e nos propósitos de numerosos repórteres até 1970. Cartier-Bresson também se descreve como espectador isolado, situado a distância das coisas e dos eventos, como estrangeiro “confrontado, no visor, com a realidade”. Enquanto muitos fotógrafos no final do século XX tentam estabelecer com a realidade um diálogo assíduo, de trocas repetidas, até mesmo uma empatia, Cartier-Bresson sempre entrou em confronto com ela, mantendo-a a uma distância respeitável, e servindo-se do visor de sua Leica como de um verdadeiro escudo. Ele observa: “Numa reportagem fotográfica, contamos os pontos, um pouco como um árbitro, e fatalmente acabamos como um intruso”.⁷⁵ O árbitro domina, como mestre, um mundo caótico, ao qual ele está completamente alheio. Distância, hierarquia e fu-

⁷⁴ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, cit., p. 218.

⁷⁵ Henri Cartier-Bresson, “L’instant décisif”, cit.

gacidade. Cartier-Bresson preconiza a estratégia da “pata de veludo”: a discrição, a astúcia, a ação “precipitada”, a abordagem em “passo de lobo”. Diante do caos do mundo, ele tem como missão fixar um centro, achar uma ordem, e extrair uma verdade. O centro coincide com seu olho – “é a partir de nosso olho que começa o espaço”;⁷⁶ a ordem combina a composição com a geometria euclidiana.

Quanto à verdade, ela é supostamente única e exprimível em um único clichê, em um instante decisivo, e em uma só forma. Esta é a segunda característica: na reportagem “clássica”, ao confrontar-se com o acontecimento, a tarefa do repórter consiste em “andar em volta enquanto ele se desenvolve”, em “procurar a solução” (única) de sua multiplicidade e de sua variação, isto é, “cortar ao vivo, simplificar”, até, finalmente, “captar o fato verdadeiro em sua relação com a realidade profunda”.⁷⁷ O processo fotográfico é concebido como um meio de liberar – por eliminação, corte e simplificação – a verdade, que está oculta, da realidade visível. “O principal é estar em sintonia com este real que recortamos no visor”,⁷⁸ pontua Cartier-Bresson. Recortar ao vivo, do real preexistente, e considerar a impressão química da operação: tal procedimento poderia receber a aprovação dos adeptos da teoria peirciana do índice, Rosalind Krauss ou Philippe Dubois,⁷⁹ por exemplo. Mas isso traz a desvantagem de considerar a imagem fotográfica como um simples recorte de um real existente, enquanto fotografar consiste em transformar o real em um real fotográfico. Não recortar-registrar, mas transformar, converter. A fotografia reproduz menos do que produz;⁸⁰ ou melhor, ela não reproduz sem produzir, sem inventar, sem criar, artisticamente ou não, uma parte do real – nunca o real em si. Henri Cartier-Bresson acredita que, em suas profundezas, a realidade contém uma verdade, acessível através de certos sinais e fatos aparentes, que o fotógrafo tem como papel revelar e absorver. Segundo essa concepção idealista, a verdade está para ser atingida, encontrada, reproduzida mais do que para ser produzida ou criada. É essa concepção que sustenta a dupla busca de Cartier-Bresson em prol do “instante decisivo”, e em prol da “foto única” enquan-

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Henri Cartier-Bresson, “Preface”, em *Flagrants délits* (Paris: Delpire, 1968).

⁷⁹ Ver Rosalind Krauss, *Le photographique. Pour une théorie des écarts* (Paris: Macula, 1990); e Philippe Dubois, *L'acte photographique* (Paris: Nathan, 1983).

⁸⁰ László Moholy-Nagy, “Production-reproduction”, em *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie* (Nîmes: Jacqueline Chambon, 1993), pp. 120-123.

to resultado de um processo de “condensação”.⁸¹ Instante único, síntese de todos os instantes; imagem única – a Imagem –, condensação de todas as imagens possíveis; fato único e verdadeiro, expressão completa da realidade variável e múltipla; a fotografia é, aqui, busca de transcendência.

Tal transcendência, em terceiro lugar, manifesta-se na reportagem “clássica” através da estética da transparência e da pureza. Encontramos os principais elementos dessa estética na obra de Cartier-Bresson: a Leica sistematicamente utilizada com uma distância focal normal, o ascetismo das formas, uma grande profundidade de campo, vastas perspectivas, uma nitidez quase primitiva, uma relativa ausência de granulação, uma gama contínua de cinza, etc. Estão ligados a essa estética, também, a sacralização do instante, o culto do enquadramento e o fetichismo da “integridade da visão”. É ela ainda que leva Cartier-Bresson a valorizar o ato fotográfico em detrimento do laboratório, e a recusar ostensivamente qualquer reenquadramento –⁸² as famosas bordas pretas de suas provas atestavam que, na matéria, o dogma foi respeitado. Mas essa estética da transparência e da pureza se caracteriza, sobretudo, pela importância dada à composição e à geometria. Mais geometa do que humanista, Cartier-Bresson confessará que sua atração pela fotografia “era a vida, e pronto! E, sobretudo, esta coisa misteriosa na fotografia: a composição, a geometria”.⁸³ A composição está estritamente ligada à geometria e colocada sob a ação de um olho excepcional, supostamente munido de um “compasso” interior, apto a “medir, avaliar constantemente”, e a “aplicar a relação da seção áurea”. Mais geometa do que humanista, Cartier-Bresson ainda continua a crer que a vida da imagem se apoia diretamente em sua capacidade de fixar “lugares geométricos precisos”.⁸⁴

Para a reportagem “clássica”, finalmente, a verdade só pode ser captada, extraída do ritmo desenfreado das coisas e do mundo. Cartier-Bresson tenta, aliás, combinar sempre a composição espacial, a da geometria, com a composição temporal, a do movimento. Essa problemática da verdade ao inverso da velocidade se afirma

⁸¹ “Com a fotoreportagem, procure sobretudo a foto única, ou seja, a da condensação.” Cf. Henri Cartier-Bresson & Gilles Mora, “Conversation”, em *Les Cahiers de la Photographie: Henry Cartier Bresson*, n° 18, Paris, 1985, p. 121.

⁸² “É muito raro que uma composição fraca no ato da tomada fotográfica possa ser salva ao se procurar recompor-la no quarto escuro, aparando o negativo no ampliador; a integridade da visão não existe mais.” Cf. Henri Cartier-Bresson, “L’instant décisif”, cit.

⁸³ Henri Cartier-Bresson & Gilles Mora, “Conversation”, cit., p. 120.

⁸⁴ Henri Cartier-Bresson, “L’instant décisif”, cit.

com a aceleração do mundo nos anos 1920. Ernst Ernst, desde 1928, fala em “captar rapidamente o instante ideal”;⁸⁵ é preciso “captar o bom instante para fazer um clichê”;⁸⁶ vai ainda mais longe Hans Sahl, vinte anos antes do “Instante decisivo” de Cartier-Bresson (1952). Essa maneira de querer extrair a verdade do fluxo generalizado do mundo é, na realidade, uma outra face da concepção idealista que acredita ser possível desalojá-la dos desvãos das coisas. O “instante ideal” de Ernst, o “bom instante” de Sahl e o “instante decisivo” de Cartier-Bresson seriam, assim, detentores de uma verdade contida na dinâmica das coisas, acessível a quem sabe vê-la, e que a fotografia teria a excepcional capacidade de poder captar...

No estágio da ilustração, primeiramente o olho via o que a fotografia registrava; no estágio da informação, muitas vezes, somente após o disparo o olho descobrirá o que foi captado. A máquina do ilustrador prolongava a ação de seu olho; a máquina do repórter “revela sem nenhuma piedade o que o olho não é capaz de captar com a mesma rapidez”.⁸⁷ O instantâneo vem, assim, responder ao desafio lançado pela velocidade à visão, para restituir ao olho o poder que a velocidade lhe havia usurpado.

⁸⁵ Ernst Ernst, “Photo de sport et sport photographique”, em *Photofreund*, Berlim, 20-7-1928, apud Olivier Lugon, *La photographie en Allemagne*, cit., p. 266.

⁸⁶ Hans Sahl, “Le photographe-reporter. Une interview du dr. Erich Salomon”, em *Gebrauchsgraphik*, Berlim, jul. de 1931, apud Olivier Lugon, *La photographie en Allemagne*, cit., p. 266.

⁸⁷ Kurt Tucholsky, “Une image en dit plus que mille mots”, em *Uhu*, Berlim, nov. de 1926, apud Olivier Lugon, *La photographie en Allemagne*, cit., p. 262.

Crise da fotografia-documento



Intimamente ligada à sociedade industrial, aos seus valores, aos seus paradigmas técnicos, econômicos, físicos, perceptivos e teóricos, a fotografia hoje em dia está em crise. Nascida na era do ferro e do carvão, responde mal às condições da sociedade da informação. Mas nem por isso chegou ao fim: ela se transformou, desterritorializou-se, estendeu-se em direções inéditas. Teceu ligações renovadas com a arte, os procedimentos culturais sucederam amplamente os usos práticos, e, sobretudo, a fotografia-documento cedeu amplo lugar à fotografia-expressão.

Na França, a aventura da fotografia-documento foi marcada por duas publicações importantes: em 1952, o artigo “L’instant décisif”, de Henri Cartier-Bresson; e, em 1980, o livro *La chambre claire*, de Roland Barthes. Movidas pela mesma fé no valor referencial da fotografia, e dedicando-se ao mesmo culto ao referente e à representação, essas publicações se situam em contextos muito diversos: a primeira marca o apogeu da fotografia-documento, enquanto a segunda intervéem – curiosamente, sem parecer notá-lo – na fase de seu declínio.

A fotografia-expressão

Em 1980, quando Roland Barthes publica *La chambre claire*, a sociedade da informação já havia despontado, pelo menos nos países de economias avançadas. A televisão impôs sua lei por toda parte, embora a prática da transmissão direta fosse menos frequente do que hoje em dia (a inauguração dessa função foi o famoso vaivém entre um estudante e um tanque, transmitido de Pequim pela GNN, em 1989, por ocasião da revolta da praça da Paz Celestial). Quanto ao computador pessoal – e naturalmente a internet, isto é, as imagens e as redes digitais –, seu domínio está apenas começando. Mas Barthes (e com ele os adeptos da teoria do índice) insiste naquilo que está em via de ficar *dérobé* na fotografia, como, aliás, nos grandes setores da sociedade: a representação. Para eles, a fotografia é essencialmente representativa: as coisas e os estados de coisas estão lá, e a fotografia os registra. Insistir no “isso foi”, em “referentes [que] aderem”, em marca, impressão, vestígio ou registro, no recorte de tempo e de espaço, na transparência da imagem e no dispositivo abstrato em detrimento das imagens singulares, tudo isso define uma postura teórica com duas vertentes: numa delas, a imagem tem como tarefa representar um mundo preexistente; na outra, a fotografia (máquina abstrata) é uma espécie de fim da representação, devido ao contato direto que estabelece com o mundo, neste caso reduzido à sua dimensão material.

Devido ao fato de reduzir a fotografia a documento e o documento à representação sensível (designação), e por ocultar imagens singulares sob o dispositivo abstrato, tal postura evidentemente negligencia todas as infinitas mediações que se inserem entre as coisas e as imagens. As imagens seriam “invisíveis” (Barthes) ou, em todo caso, sem autor, sem matéria, sem estética: puros vetores de informação, ou puras categorias metafísicas. Ora, embora a presença da coisa seja tecnicamente necessária à formação de sua imagem fotográfica, isso não permite, em absoluto, dissolver a imagem na coisa, nem limitá-la à função passiva de ser a impressão de um referente ativo (que “adere”). Mas o principal é que essa postura teórica considera como o real apenas corpos, coisas e estados de coisas, nunca os acontecimentos incorporais que intervêm na fronteira das coisas e dos enunciados (textuais e/ou icônicos); que sobrevêm às coisas e aos corpos, mas que não existem fora dos enunciados que os exprimem.¹ Em resumo, tal postura

¹ Gilles Deleuze, *Logique du sens* (Paris: Minuit, 1969), p. 37.

desconhece como os enunciados (imagens e textos) designam coisas e, ao mesmo tempo, exprimem os acontecimentos.

A depreciação das imagens em prol dos referentes e a dos acontecimentos em prol das coisas conseguem confinar o documento no domínio da única representação sensível, o da designação. A depreciação das imagens enquanto enunciados icônicos impede que elas possam, ao mesmo tempo, designar corpos e exprimir acontecimentos. É, no entanto, no próprio seio da designação reservada às substâncias que se aloja (ou não) a expressão dos acontecimentos. É desse modo que a representação-designação pode, ao mesmo tempo, fazer sentido e existir: ao englobar um acontecimento cuja natureza é diferente da sua.

A uma fotografia-documento que compreende uma expressão, isto é, que engloba um acontecimento, nós chamaremos de “fotografia-expressão”. A fotografia-expressão exprime o acontecimento, mas não o representa.² Levaremos em consideração, aqui, a hipótese segundo a qual a passagem do documento-designação para documento-expressão repercute na fotografia como um fenômeno mais global: a passagem de um mundo de substâncias, de coisas e de corpos, para um mundo de acontecimentos, de incorporais. A passagem de uma sociedade industrial para uma sociedade da informação. A sociedade da informação, que se estende ao ritmo das redes digitais de comunicação, age profundamente sobre o conjunto das atividades, particularmente sobre as práticas e as imagens fotográficas, segundo processos muitas vezes subterrâneos e silenciosos, mas que colaboram para o esgotamento da fotografia-documento.

Perda do elo com o mundo

Henri Cartier-Bresson publica “L’instant décisif” em 1952, no momento em que o mundo traumatizado pela Guerra está à procura de novos valores, e em que a modernidade, que se anuncia, é acolhida como a promessa de um futuro melhor. É a época anterior à televisão e às grandes utopias da comunicação. As revistas ilustradas, como *Paris-Match*, na França, ou *Life*, nos Estados Unidos, detêm a quase exclusividade da difusão da informação visual, e os repórteres-fotográficos têm a missão de coletá-la por todo o globo.

² *Ibid.*, pp. 170-171.

Correndo perigo de vida, eles acompanham os conflitos da Guerra Fria, da descolonização e, logo depois, os do Vietnã. A forte procura por fotografias pela imprensa suscita a criação de agências fotográficas. Assim, em 1947, Cartier-Bresson funda a Magnum, com Robert Capa e David Seymour, que pereceram em missão. Reforçado por seus mártires e assegurado pelo papel central que a fotografia então desempenha no sistema da informação, o mito do repórter chega ao seu auge durante a Guerra do Vietnã (1965-1973). Mas, a queda será rápida; tão rápida quanto a extraordinária expansão da televisão. Nos Estados Unidos, a revista *Life* para de circular em dezembro de 1972 e, com ela, desmorona-se o domínio da fotografia na imprensa do pós-guerra. Uma etapa foi transposta: a fotografia-documento vai ter de abandonar muitos de seus bastiões, dividir seu reino, e enfrentar uma dura concorrência.

Seu declínio acompanha o desmoronamento do grande projeto moderno a que estava profundamente ligada, pois a fotografia – que reduziu consideravelmente o tempo de produção das imagens, que lhes aumentou a velocidade de circulação, que as adaptou às condições e aos valores da indústria e do mercado, e que, enquanto impressão, as beneficiou de um forte poder de certificação (sem dúvida durável) – encarnou alguns dos principais valores modernos. Da mesma maneira que, durante muito tempo, foi concebida como um fator de progresso industrial e científico, como a ferramenta por excelência da informação e fiança da verdade, como um meio de dominar o mundo. Existe um mundo, na verdade infinito mas bem real, acessível, cognoscível, dominável pelos meios modernos, a fotografia em primeiro lugar. Essa é a crença que ainda prevalece nos anos 1950 e que progressivamente vai diminuindo.

Já antes de 1970, os principais setores econômicos substituíram a fotografia por imagens em tecnologias muito mais sofisticadas, incomparavelmente mais rápidas. Em um sistema de informação dominado pela televisão, pelos satélites e, depois, pelas redes digitais, a fotografia fica limitada à imprensa escrita e à ilustração. Na medicina, serve mais para arquivamento do que para investigação, agora assegurada pela ecografia, pelo escâner ou pela IRM (imagem por ressonância magnética), e, na ciência e na indústria, o coração da atividade produtiva, ela perde seu lugar. O declínio histórico de seus usos práticos acelera-se à medida que a fotografia se revela técnica e economicamente incapaz de responder às novas necessidades de imagens na indústria, na ciência, na informação, no poder. E esse declínio, como veremos, é também precipitado pela distância que separa a foto-

grafia dos valores do mundo novo, particularmente pelo advento de um regime de verdade cuja medida ela não mais se encontra em condições de encarnar.

A fotografia-documento beneficiou-se de dois grandes trunfos: sua proximidade com o mundo e suas relações com a modernidade. Ora, no fim do milênio, tais trunfos se depreciaram consideravelmente. As crenças modernas revelaram seus limites, e o mundo tornou-se muito complexo para que, também com ele, a fotografia-documento pudesse estabelecer um elo pertinente. Mas, sobretudo, o regime de verdade mudou. A verdade do documento não é a verdade da expressão. Outras imagens, outras tecnologias parecem dispor de trunfos mais bem adaptados aos tempos atuais. A fusão entre a fotografia e as redes digitais constitui uma resposta parcial à situação. Quanto à fotografia-documento, está por demais presa às coisas e às substâncias, muito ligada a paradigmas técnicos e econômicos de um tempo findo para não sofrer o choque das mudanças em curso. Enquanto o advento da instantaneidade e a expansão da imprensa ilustrada haviam colocado a fotorreportagem em harmonia com o mundo, atualmente, esta parece ter dificuldade em segui-lo. Verdadeiro emblema da imagem-ação durante quase meio século, hoje em dia não mais controla o essencial da atualidade. A perda do elo com o mundo, ou o declínio da imagem-ação, é um dos aspectos da crise da fotografia-documento.

DECLÍNIO DA IMAGEM-AÇÃO

A Guerra do Vietnã marcou simultaneamente o apogeu da fotografia-ação e a consagração da televisão. Em seguida, a fotorreportagem conheceu um rápido declínio, devido à temida concorrência da televisão. O Vietnã foi muitas vezes vivido pelos repórteres como um corte importante, um ponto de retorno. O fotógrafo era um grande repórter mistificado, adulado, uma espécie de Dom Quixote. “Venerado no Vietnã, tornei-me um vulgar espião. Pior, perguntam-me frequentemente a que canal de televisão eu pertenço”,¹ lamenta-se René Burri, da agência Magnum. Na arena da atualidade, inverteram-se radicalmente os papéis, os lugares e os meios empregados: “Antes, os fotógrafos ficavam à frente, as emissoras de tevê atrás. Atualmente, são as emissoras de tevê que estão na primeira fileira”,² ob-

¹ Apud Michel Guerrin, *Profession photoreporter* (Paris: Centre Georges-Pompidou/Gallimard, 1988), p. 131.

² *Ibidem.*

serva Essaias Baitel, enviado ao Oriente Médio pela Agence France-Presse (AFP) no final de 1980.

A Guerra do Vietnã é, de fato, a primeira e a última a ter sido ampla e livremente fotografada e televisada, às vezes até em excesso. A ajuda material direta que o Exército americano fornecera a inúmeros repórteres – Larry Burrows, Donald McCullin, David Douglas Duncan, Philip Jones Griffiths – coloca-os em uma verdadeira situação mimética em face dos militares. Muitas vezes vestidos com os mesmos trajes de combate dos GI, os repórteres atacam com eles, sobem nos helicópteros, e transmitem seus filmes a partir do *front* por intermédio dos malotes do Exército. As máquinas fotográficas e as objetivas parecem ir ao ritmo dos bombardeios, dos lança-chamas e das metralhadoras. É a época da Nikon F, uma máquina japonesa 24 mm × 36 mm reflex, de concepção nova, com múltiplas objetivas e acessórios descartáveis, cujo material publicitário mostra a imagem do repórter em ação, muitas vezes na lama e na floresta tropical. Fotografia-rima, então, com ação, aventura, guerra, perigo, conquistas militares, e femininas. Levados pela ação e confiantes nas virtudes da comunicação, com a fotografia e a televisão, os atores do novo sistema midiático colocam de maneira inaudita os horrores da guerra sob os olhares de todos. Mas os reverses americanos diante da resistência vietnamita transformam rapidamente a adesão dos civis em emoção profunda, e suscitam amplas mobilizações antimilitaristas.

Militares e governantes, experimentando a midiaticização da guerra, entenderam, a partir daí, a necessidade estratégica de dominar totalmente as imagens dos conflitos armados, de não oferecer o campo de batalha ao livre olhar dos fotógrafos ou dos *cameramen* da televisão. Os homens políticos aprenderam igualmente a gerir suas imagens, enquanto pouco a pouco foi assegurado às pessoas privadas o direito de dispor de suas imagens. Durante o quarto de século que se seguiu à Segunda Guerra Mundial, a extraordinária ascensão da fotografia se fez acompanhar de uma abertura eufórica, sem limites nem reservas, à imagem. Seu poder crescente inseria-se, então, no fluxo positivo do progresso, e ainda não havia atingido nível suficiente para prejudicar ou suscitar desconfiança ou hostilidade. É durante a Guerra do Vietnã que a situação muda: a televisão se impôs, a imprensa banalizou a violência. Essa guerra, que favoreceu o sucesso da imagem-ação, marcou-a igualmente com o cunho indelével da morte e do sangue. Enquanto a imagem se tornava pletórica, a confiança moderna enfraquecia-se (da qual ela havia se beneficiado durante muito tempo) e transformava-se em reserva. No iní-

cio dos anos 1970, o mundo ocidental media os limites das utopias – as grandes narrativas – modernas e entra plenamente na era das imagens. A ingenuidade, a confiança e a total abertura à imagem levavam à desconfiança, às tentativas de domínio e ao fechamento.

FECHAMENTO DO MUNDO PARA A IMAGEM

A Guerra das Malvinas (1982) marca o início de uma política restritiva da imagem. Enquanto militares americanos haviam favorecido amplamente a ação e a presença dos fotorrepórteres no Vietnã, somente dois são autorizados a seguir as tropas britânicas. Enquanto lá a liberdade era total, nas Malvinas a censura torna-se sistemática. Desde então, tal política se generalizou. Há muito poucas fotos da terrível guerra que, a partir de setembro de 1980, opôs durante oito anos o Iraque e o Irã. Os massacres que ensanguentaram a Argélia foram cometidos a salvo dos aparelhos fotográficos. Além disso, no decorrer do ano de 1980, surge um novo gênero: a reportagem por intermédio de caravana organizada. Os fotógrafos são convidados pelas autoridades militares, conduzidos em ônibus ao *front* e... totalmente controlados.

Mas sobretudo a Guerra do Golfo (1991) é que consagrou um novo modo de controle das imagens. Após o liberalismo total do Vietnã, após a proibição das Malvinas, após as visitas organizadas a locais das linhas de frente, a Guerra do Golfo mostrou que, a partir daí, os militares dominam a produção e a difusão mundial das imagens. Essa não foi uma guerra sem imagens, mas uma guerra de não imagens, isto é, uma guerra em que as imagens, inteiramente dominadas pelo Estado-maior ocidental, detinham um papel estratégico. Uma guerra em que era desrespeitada a liberdade dos repórteres para informar, e as tradicionais tomadas fotográficas ou televisivas de combates e de vítimas eram substituídas por imagens eletrônicas, realizadas de aviões ou de satélites. A estratégia militar duplicava-se, então, em uma estratégia política de figuração, da qual o canal americano CNN era o principal operador. Tal estratégia figurativa queria precisamente se opor à situação que havia prevalecido na época do Vietnã, quando o sangue e os mortos sempre ocupavam um amplo espaço nas revistas e nos jornais televisivos. Conscientes dos efeitos que as imagens podiam ter sobre a opinião pública, sistematicamente os militares procuraram apoderar-se delas, tentando banir as tomadas a partir do chão, eliminar qualquer representação de corpos e de vítimas, rejeitar

qualquer vestígio concreto de combate e, sobretudo, apresentar o conjunto do conflito sob a forma alienada de um imenso jogo eletrônico. A guerra tornava-se, assim, abstrata e aceitável; ou, até mesmo, aceita.

Essa nova ordem da informação, que fecha o mundo para a imagem, não é, no entanto, apanágio dos militares, das situações de guerra e dos países militares, e parece tornar-se prática corrente entre os homens públicos. Frank Fournier, da agência Contact, relata, por exemplo, como, junto a outros quatrocentos fotógrafos situados a 150 metros da cena, assistiu a uma importante aparição de Ronald Reagan em 1986:

Eu tinha uma objetiva de 600 mm, um duplicador de distância focal, e trabalhava com motor. Tinha 20 quilos de tripé. Todo mundo fazia obrigatoriamente a mesma foto, uma vez que a imagem era controlada pela segurança da Casa Branca: nós éramos totalmente revistados, amontoados em um perímetro preciso, eles nos indicavam a luz, a objetiva e o tempo de exposição!⁵

É somente nos interstícios de um controle enorme e de uma concorrência exarcebada que se obtém o muito improvável e tão ambicionado furo. O testemunho de Fournier mostra exemplarmente como, atualmente, o repórter pode ser imobilizado, paralisado, reduzido ao estágio de um completo contemplador, privado de qualquer possibilidade de ação, mesmo a de escolher seu ponto de vista, sua objetiva, ou seu tempo de exposição. De fato, por ocasião dessa "reportagem", Fournier-o-contemplador conseguiu uma cena de contemplador: o casal Reagan e a viúva do comandante de bordo assistindo à homenagem feita pela Força Aérea Americana às vítimas da catástrofe do foguete Challenger. Fournier prossegue: "Foi muito rápido. No momento em que eles se viraram para ver os aviões passar acima de suas cabeças, eu senti alguma coisa muito forte. A imagem dessa mulher gritando, seu desespero, me surgiu em uma fração de segundo. Compreendi que tinha conseguido a foto, que não haveria nenhuma outra. Tive sorte".⁶ Situação derradeira de fotógrafos-contempladores cara a cara com contempladores. Aboção da ação e da imagem-ação no espetáculo dentro do espetáculo, onde subsistem somente a sensação e a sorte.

⁵ *Ibid.*, p. 142.

⁶ *Ibidem.*

ROTEIRIZAÇÃO DA REPORTAGEM

No decorrer de 1980, a evolução da imprensa ilustrada e das agências conduziu a fotorreportagem para uma nova direção: a roteirização. Ou seja, os repórteres preparam e montam um assunto, como fariam para um filme; ou então, no ardor da atualidade, procuram dar mais eloquência aos seus clichês "preparando" as situações. Trata-se, de fato, de uma verdadeira revolução, de uma completa inversão de postura e de ética. Após ter, durante quase um século, proclamado a total dependência da reportagem diante do real, sua submissão absoluta à atualidade; após ter reivindicado o confronto direto e abrupto com o acontecimento, e proclamado as virtudes do "instante decisivo" e do instantâneo; após ter instituído a ação e o contato imediato com as coisas em critério absoluto de verdade; após isso tudo, cada vez mais, os repórteres adotam, atualmente, uma atitude inversa. A explicação para essa reviravolta radical tem de ser procurada, primeiramente, na mudança radical do mercado, na lassidão dos leitores de revistas diante das imagens de guerra e de desespero, diante da exposição da violência, diante do "sangue no noticiário do almoço". Como se o voyeurismo perverso, as cenas de apocalipse, a escalada mórbida não fizessem mais sucesso, ou... a partir de agora, estivessem reservados à televisão. Tal reviravolta se explica, ao contrário, pelo crescimento da concorrência, que conduz os fotógrafos da atualidade a não hesitarem em modificar o fato para vendê-lo melhor.

Logo, muitos repórteres resolveram não mais percorrer o mundo atrás de furos, porém de construir suas imagens; de não mais seguir a atualidade, porém de antecipá-la ou comentá-la; de não mais dedicar um culto exclusivo ao instantâneo, porém de dar a seus personagens o direito de pose; de não mais enfrentar a realidade bruta, porém de encená-la. Em 1985, Gérard Rancinan trata, por exemplo, a entrada da Espanha na Comunidade Europeia através de trinta personalidades: cada uma delas é fotografada dentro de seu contexto, mas as imagens são montadas como um filme, ligadas por uma história sustentada por um texto. Escolha prévia dos modelos e dos lugares; escolha das poses e do momento, das luzes e das cores; escolha do modo de publicação: muitos elementos que rompem com o regime de verdade da reportagem. A encenação, entretanto, não é reservada a tais espécies de sondagens fotográficas; ela é igualmente praticada no ardor mesmo da atualidade, em seus episódios mais dramáticos. Mesmo o horror não escapa à representação, por mais discreto que ele seja.

A roteirização rompe, então, com um regime de verdade, o da reportagem, que durante muito tempo se apoiara nas noções de imagem-ação, de contato direto com o real, e de registro, em vez de no culto ao referente e ao instantâneo. Os acontecimentos ocorrem, o fotógrafo capta-os ao vivo, sem intervir e sem modificá-los: esta era a verdade da reportagem, diante da qual a representação levanta naturalmente o problema da falsificação. De um lado, a informação seria “captada”; do outro, ela seria “fabricada”. Assim formulada, e muitas vezes retomada nos debates, tal oposição é artificial. Ela se baseia na concepção mítica da reportagem, na crença tradicional segundo a qual o repórter seria um intermediário neutro e objetivo entre os leitores e os acontecimentos do mundo. Sem que de novo seja preciso dizer aqui que o menor enquadramento é ao mesmo tempo inclusão e exclusão, que o mais ordinário ponto de vista é tomada de posição, que o registro mais espontâneo é construção, é preciso insistir nisto: que informar é, sempre, de uma certa maneira, “criar o acontecimento”, representá-lo. A mensagem acerca do acontecimento é, indissolavelmente, uma sequência do acontecimento. A oposição entre captação e fabricação da informação – ou entre verdade e falsificação – importa menos do que a passagem de um regime de verdade para um outro. A reportagem encenada não é menos verdadeira do que a reportagem “ao vivo”, ela corresponde a um outro regime de verdade, a outros critérios suscetíveis de sustentar a convicção, ou a outras expectativas.

IMAGENS DE IMAGENS

Um sintoma adicional da perda do elo com o mundo manifesta-se na prática, a partir daí frequente entre os artistas, das imagens de imagens: uma imagem, e não o mundo, servindo de referente; proporcionalmente se enfraquece o regime da verdade e da prova, baseado na imagem-impressão das coisas.

Ao contrário da ética documental, muitas obras fotográficas de artistas contemporâneos se referem a outras imagens mais do que a objetos materiais ou situações reais. Naturalmente é o caso de Christian Boltanski, que refotografa e amplia clichês de família para inseri-los em suas obras. Éric Rondepierre não registra a realidade das coisas, dos lugares ou dos acontecimentos do mundo, mas a do cinema, fotografando, em uma tela de vídeo, filmes legendados. Dominique Auerbacher utiliza vistas de objetos impressos em catálogos de venda por correspondência, enquanto os clichês da série *Montagnes de magazine* (1994), de Joa-

chim Mogarra, não foram tirados ao natural. O artista não enfrentou as encostas nevadas da montanha: contentou-se em fotografar as paisagens impressas nas revistas. Por ocasião da Guerra do Golfo (1991), a artista israelense Michal Rovner realizou uma série de grandes fotografias das operações militares. Mas não foi até o local, como um repórter teria feito: simplesmente fotografou uma tela de televisão. Essa prevenção estética designa uma situação visual onde o contato direto com o real se tornou impossível e até mesmo supérfluo, onde o mundo ficou reduzido à sucessão de suas imagens, onde a função referencial é eliminada, onde as coisas, privadas de consistência, equivalem ao infinito – a guerra tornando-se objeto estético, e as imagens, uma arma.

Em todos esses trabalhos, a fotografia não remete às coisas, mas à espiral infinita, a outras imagens. Ao mundo das coisas sucede o das imagens, e as próprias imagens tendem a tornar-se mundo. Se a fotografia-documento era conhecida por imitar as coisas por contato, tais obras imitam somente outras imagens. São imitações de segunda ordem, imitações de obras que imitam, imitação de cultura.⁷ Da fotografia-documento até essas obras de artistas contemporâneos empregando o material-fotografia, os elos com o mundo se distenderam, rompeu-se o contato físico com as coisas. Mas tal ruptura que, como veremos, acompanha quase naturalmente a passagem da fotografia-documento para a fotografia enquanto material da arte contemporânea atravessa cada vez mais a própria fotografia-documento. Ao substituir o repórter-ator pelo espectador-contemplador, Michal Rovner acentua, com os meios da arte, uma situação que hoje em dia se impõe regularmente aos fotorrepórteres no exercício de sua atividade.

Na França, a quantidade de televisores foi multiplicada por sete entre 1960 e 1975. Paralelamente, o poder da televisão cresceu até suplantiar a fotografia no tratamento da atualidade. Abundam os casos de fotorrepórteres que, em seus quartos de hotel, seguem “ao vivo”, na CNN, os acontecimentos cujos clichês preparam para transmitir às suas agências. Além do mais, jornais (como *Libération*) agora publicam, bem regularmente, fotografias extraídas das atualidades televisivas, e não fotografadas diretamente no local. Como se o “repórter” tivesse se transformado em telespectador, tivesse perdido o contato com o mundo. Como se a tele-

⁷ Barbara Cassin, *L'effet sophistique* (Paris: Gallimard, 1995), p. 15.

visão fosse o mundo. Como se nós assistíssemos ao esgotamento da imagem-ação e à transformação do fotógrafo em contemplador.⁸

O HUMANISMO, O HUMANITÁRIO

No Ocidente, essa evolução das imagens e das posturas fotográficas corresponde a uma evolução paralela da própria ideia de homem, perceptível no advento de uma corrente humanitária à margem dos valores do humanismo.

A partir dos anos 1930, a grande tradição da reportagem mostrou-se resolutamente humanista. Mas a "fotografia-humanista", apreciada por Robert Doisneau, Henri Cartier-Bresson, ou então Sebastião Salgado, retraiu-se fortemente, dando lugar à chamada "fotografia humanitária", surgida com o inusitado aumento dos excluídos, dos deserdados, de homens reduzidos ao estado de "coisas". Ela é o reflexo deste vasto movimento de reconversão e de reciclagem, que embaralha, em um destino semelhante, o emprego, a vida, a identidade e a sensibilidade de objetos e homens. Os homens dos clichês humanitários são vítimas da economia, que os deixa sem trabalho, sem domicílio, sem recursos; vítimas da fome, da aids e da droga; vítimas, de fato, do fim do projeto moderno. Vítimas muitas vezes reduzidas a cobrir o chão das cidades ricas, no aguardo de derradeiras ajudas, ou de improváveis remissões dos seus males. Resignados, esses homens e essas mulheres não agem, e quase nunca esperam. Como paralisados, extenuados, esvaziados, eles, por faltar saída ao seu destino e confiança na ação, ficam ali, desconectados do mundo.

Do humanismo ao humanitário, ocorreu uma verdadeira inversão do conteúdo das imagens. Aos temas humanistas de trabalho, de amor, de amizade, de solidariedade, de festa ou de infância sucedeu o registro humanitário: a catástrofe, o sofrimento, a penúria, a doença. O povo dominava o universo humanista: muitas vezes explorado e necessitado, nas imagens estava sempre trabalhando, lutando, em ação ou repousando, ou seja, vivendo. O conjunto da imagem humanitária retém apenas os excluídos da sociedade de consumo, as vítimas debilitadas devido a suas disfunções, indivíduos entregues a seus sofrimentos, marginalizados socialmente, sem entorno nem meio. De um lado, pessoas fortemente delimitadas territorialmente: rodeadas por seus próximos, apresentadas em seus lugares familiares

e nitidamente assimiladas a uma classe social, um estabelecimento ou um grupo. Por outro lado, indivíduos à margem do território, sem pontos de referência nem lugar de ancoragem, sem horizonte: excluídos do coletivo, sozinhos diante de sua dor, com o duro anonimato dos lugares de assistência como único consolo. Na visão humanista, a energia e a vida irrigam as imagens; na humanitária, a morte, a impotência e a resignação sugam a substância delas.

Essa nova divisão entre o humano e o desumano se inscreve nas imagens graças a uma escrita fotográfica singular. A profundidade do campo e a sobreposição dos planos situavam os atores humanistas em seu contexto social e humano, e, na imagem, incluíam um horizonte de esperança e um delineamento de futuro; a fotografia humanitária adota geralmente pontos de vista próximos (a pornografia do plano muito próximo), que esmagam a perspectiva, que reduzem o campo externo e fecham toda promessa de saída. O indivíduo fica, assim, cortado do seu local, de sua família, de sua classe ou de seu grupo. Abstraído de seu território, separado de qualquer filiação coletiva e desligado da cena histórica, está sozinho diante do que acontece. Tal achatamento dos indivíduos e dos acontecimentos é acentuado ainda mais pela neutralização do enquadramento, pela eliminação dos efeitos, pela extinção dos jogos de luz e sombra. A cenografia, a profundidade, os claros-escuros e a heroicização dos personagens associavam a fotografia humanista ao teatro; ao contrário, a banalidade e o achatamento das tomadas ligam a fotografia humanitária sobretudo à televisão. As formas, geralmente banais, não constituem, todavia, o grau zero da escrita fotográfica, mas uma escrita diminuída pelo sistema das mídias, atormentada pelo horror das cenas representadas, e fragilizada pela insuficiência de esperança.

A fotografia humanista era, em seus temas como em suas formas, impulsionada pela perspectiva de um mundo melhor; a fotografia humanitária, ao contrário, sugere que atualmente se tornou impossível acreditar nesse mundo, em um outro mundo, ou em um mundo transformado. Com ela, parece que "o intolerável não é mais uma grande injustiça, mas o estado permanente de uma banalidade cotidiana".⁹ O intolerável, aqui, não é mais a violência brutal e espetacular da guerra, porém a violência, insidiosa e surda, da impotência. O intolerável é o aviltamento da "aparência perturbadora e perturbante do povo",¹⁰ totalmente

⁸ *Ibidem.*

¹⁰ Jacques Rancière, *La méfente. Politique et philosophie* (Paris: Gallée, 1995), p. 143.

⁸ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps* (Paris: Minit, 1985), pp. 220-221.

presente (sempre visível) e totalmente ausente (nunca litigioso). Sua resignação substituiu a revolta e a luta, enquanto, inexoravelmente, ocorre a exclusão.

Nos clichês humanitários, os corpos exauridos de suas energias, muitas vezes deitados, imobilizados pela doença, por sua exclusão da produção, ou pela ausência de qualquer razão para agir. Diante desses corpos fora do universo da ação, a postura do instante decisivo, emblemático da fotografia-ação, tornou-se inapropriada. A temporalidade das imagens teve de adaptar-se à dos corpos. Diante dos “novos naufragos da cidade”, seria preciso, segundo Raymond Depardon, inventar uma “fotografia de tempo fraco [em que] nada aconteceria. Não haveria nenhum interesse, nenhum momento decisivo, nem cores nem luzes magníficas, não haveria raiozinho de sol, nem química manufaturada. O aparelho fotográfico seria uma espécie de câmera de vigilância”.¹¹

Ruptura radical do elo com o mundo, abolição da ação e o esgotamento da imagem-ação, o instante decisivo substituído pelos “tempos fracos”, tudo isso atinge um paroxismo com a fotografia humanitária. Quanto aos homens – o “naufrago da cidade” e o fotógrafo – condenados ao imobilismo ou à intervenção modesta, esgota-se seu próprio *status* de contempladores: diante das imagens, os olhares são vazios, perdidos no nada, enquanto o fotógrafo se incorpora à anônima e indiferente câmera de vigilância.

JORNALISMO DE CELEBRIDADE

Durante o último quarto do século XX, as ligações do homem com o mundo alargaram-se consideravelmente, enquanto na fotografia se acelerava o declínio da imagem-ação e o fotorrepórter transformava-se em contemplador, tornando-se um telespectador da ocasião, recorrendo às encenações e, até mesmo, incorporando-se à pura e mera câmera de vigilância. O enorme sucesso do jornalismo de celebridade propõe uma outra versão: o *paparazzo*, ou o fotógrafo-*voyeur*.

Embora o *paparazzo* pareça mais livre e móvel do que o repórter, ele é uma das formas do declínio da imagem-ação, da perda de contato com o mundo. O *paparazzo* introduziu na fotorreportagem a prática da *toçaia*: inspirado nos detetives, a *toçaia* imobiliza durante dias, até mesmo meses, o fotógrafo emboscado à espreita

¹¹ Raymond Depardon, “Raymond Depardon: pour une photographie des temps faibles” [Entrevista a André Rouillé], em *La Recherche Photographique: les Choses*, nº 15, out. de 1993, pp. 80-84.

de uma “presa”. A fotografia de celebridades, além disso, rompeu radicalmente com o mundo, reduzindo-o ao mundinho das estrelas, e mascarando, sob um véu de lentejoulas, seus aspectos mais sombrios.

A trágica morte da princesa Diana, no verão de 1997, chamou a atenção para o estado do fotojornalismo de hoje em dia: isto é, o declínio da reportagem de informação em benefício das celebridades e da figura do *paparazzo*. A fotografia já havia sido, por ocasião da guerra do Golfo, afastada da linha de frente, onde, no entanto, havia ganho bastante prestígio, e, por muitas vezes, foi considerada culpada por mentir, em particular por ocasião da pseudodescoberta de um falso ossário em Timisoara (Romênia), mas, no acidente de Lady Di, ela foi considerada diretamente responsável. Desertar, mentir, matar. Tais acusações, sem dúvida excessivas, são reveladoras de uma crise. Outro sintoma, o preço da venda das imagens. Um furo na imprensa de celebridade pode atingir somas fenomenais, desproporcionais aos preços da imprensa ordinária. A reportagem de informação recua diante do avanço das fotografias de celebridades: estrelas de cinema, cantores, príncipes e princesas, reis, apresentadores de televisão, campeões esportivos, que fornecem 40% do faturamento da Agência Sipa, 50% do faturamento da Gamma, e mais ainda do faturamento da Sygma.

Quais são os órgãos e os mecanismos dessa máquina do fotojornalismo de celebridade? Em primeiro lugar, as vedetes de todos os gêneros, inclusive os heróis efêmeros dos noticiários diários; em segundo lugar, os fotógrafos – os *paparazzi* – e suas agências; em terceiro lugar, as revistas que pertencem a grupos econômicos altamente competitivos, dirigidas por magnatas da imprensa guiados pela busca do lucro; finalmente, em último lugar, os leitores. “Todos nós vendemos emoção às pessoas que nos leem”,¹² observa o redator-chefe de *Voici*. Vender emoção, risos e lágrimas, obter lucros com sensações e sentimentos: essa é a razão de ser do fotojornalismo de celebridade. Lucros financeiros para os magnatas da imprensa, lucros para as agências que “estão engajadas na corrida desenfreada pelo faturamento”, lucros para os fotógrafos que “se precipitam nesta corrida pela rentabilidade”,¹³ mas igualmente lucros para as estrelas.

As estrelas aprenderam a gerir e a cunhar sua imagem, a serem remuneradas para posar ou, ao menos, para fins publicitários, servirem-se das revistas. Nem

¹² Dominique Cellura, “Méfions-nous de ceux qui savent ce qu’il faut lire et ne pas lire”, em *Voici*, Paris, 8-9-1997.

¹³ Raymond Depardon, em *Télérama*, 10-9-1997, p. 14.

sempre evitando ser transformadas em imagem. Pois o destino das estrelas é ser transformadas em imagem. As grandes estrelas são puras imagens. Imagens superexpostas: puras exterioridades, sem interioridade, sem individualidade, sem intimidade. São seres inteiramente públicos, sem vida privada, ou melhor, cuja vida privada está destinada a ser unicamente pública. A grande estrela não é mais verdadeiramente um sujeito, um ser humano, mas um objeto, um produto de consumo. Sua "aura" não se apoia, como a das divindades tradicionais, na raridade e na unicidade de suas aparições, na subexposição; não, sua aura repousa na superexposição, na infinita multiplicidade: é uma "aura" midiática (exatamente o contrário da acepção de "aura" que Walter Benjamin associa à fotografia).

A própria palavra *star*, isto é, estrela, traça uma outra pista: a da luz. As *stars* são seres de luz. Mas, diferentemente das estrelas do universo, não cintilam se não forem previamente iluminadas. Não passam de zonas refletoras. Mas que luz as faz brilhar como mil fogos, correndo o risco de queimá-las? Que lhes confere visibilidade, empurrando-as para fora da sombra? É essa luz – tão intensa quanto instável – que produz e difunde a enorme máquina da celebridade: a fotografia, as revistas, a publicidade, a televisão, o cinema, isto é, todas as mídias reunidas. Ao mesmo tempo máquina óptica e máquina para iluminar, é mais precisamente uma máquina para produzir visibilidades, brilhos e cintilações: as *stars*. E cada *star* será ainda mais brilhante se souber captar mais, modular e refletir tal luz que lhe dá vida.

Quanto aos leitores, é o insaciável voyeurismo deles que, dizem, legitimaria o fotojornalismo de celebridade. Mas os leitores são os únicos que pagam sem ter retorno de seu investimento e, talvez, os que mais dão do que recebem. Em todo caso, são os únicos que acreditam e que choram, os únicos que não são cúmplices, que ignoram o avesso da situação. Mas por que eles compram a imprensa de celebridade? Simplesmente para sonhar e emocionar-se. Para esquecer um pouco a monótona realidade do cotidiano, graças aos atrativos das encenações e das paginações sabiamente harmonizadas e altamente propícias à identificação e à evasão. Esse duplo processo de identificação e de evasão é possível porque as *stars* são ambivalentes. Emocionalmente, supõe-se que elas experimentem as mesmas alegrias e os mesmos sofrimentos que os leitores. Socialmente, elas evoluem, imponderavelmente, em um universo encantado (o luxo, a moda, o espetáculo, percursos suntuosos, etc.), um universo aparentemente desligado das contingências materiais e econômicas: o exato contrário do universo do leitor. Se o leitor se nu-

tre das vidas superiores dos heróis da imprensa de celebridade, também as nutre, em troca de sua admiração por elas, de sua compaixão, de suas emoções, e de seus desejos. Edgar Morin observa que esses heróis "realmente vivem, mas, ao mesmo tempo, somos nós que insuflamos nossa alma, nossas aspirações neles".¹⁴ De fato, o leitor não é um simples receptor, ele converte em energia os fragmentos da vida, os restos dos sonhos e os instantes de intimidade que as *stars* lhe oferecem; ou, mais precisamente, que as revistas compuseram para ele.

Logo, a fotografia de celebridade constitui o oposto à tradição da reportagem de informação, das *news*. Em tudo elas se opõem. Oposição entre o *logos* da informação e o *páthos* da celebridade e o noticiário corriqueiro. Oposição das áreas: nas notícias, a política e as guerras; nas celebridades, as cenas roubadas da vida das vedetes e das *stars*. Oposição entre o fotojornalismo e o *paparazzo*. Mas, sobretudo, oposição dos suportes de difusão: de um lado, os jornais e as revistas de informação; do outro, a imprensa do escândalo, do sentimentalismo, da atualidade feliz, etc. A verdadeira fratura entre os dois tipos de fotografia não reside nas ferramentas utilizadas, nem nos homens (muitos fotógrafos de notícias se converteram em fotógrafos de celebridades), nem mesmo nas agências (elas fornecem os dois tipos de imagens); não, a verdadeira fratura se situa entre os suportes e os modos de difusão. A aliança que, nos anos 1920, ocorreu entre a fotografia e a imprensa de informação é, hoje em dia, atingida pela ascensão da televisão. Uma nova aliança ocorreu: entre a fotografia e a imprensa de celebridade. As maneiras de operar, os assuntos e as formas das imagens, o *status* da verdade encontram-se proporcionalmente modificados, sem esquecer as relações entre os fotógrafos e seus "modelos"; e a deontologia.

Jacques Langevin revela uma espécie de evolução do tipo celebridade da fotografia de informação. Grande repórter da agência Sygma, que procura não ser incluído entre os *paparazzi*, declara, entretanto:

Se eu tivesse de refazer a foto de Diana dentro do carro que foi seu ataúde, eu a refaria, em nome da noção que tenho da minha profissão. Fui testemunha de um acontecimento cuja repercussão qualquer profissional pressentiria. A morte da princesa, queiramos ou não, é informação. Já fiz muitas outras imagens macabras

¹⁴ Edgar Morin, em *Libération*, 2-9-1997, p. 2.

[...] Por que Diana teria direito a um *status* particular? [...] Sou uma testemunha, eu mostro a vida e a morte dos homens.¹⁵

A noção de profissão, o profissionalismo, e a situação de testemunha substituindo a ética, autorizando tudo; a recusa de intimidade às pessoas, mesmo na morte; a extensão ao extremo da noção de informação: tais são exatamente os elementos que conduzem a fotografia de informação à fotografia de celebridade. Jacques Langevin pode, evidentemente, prevalecer-se de um passado prestigioso de fotógrafo de informação; mas, no dia do acidente de Diana, ele era um *paparazzo*, porque foi conduzido – talvez à sua revelia, mas mesmo assim conduzido – à máquina de celebridade.

Não compreenderíamos tal situação se ela não estivesse associada à concorrência internacional, à implacável competitividade com que a globalização das imagens pressiona os fotógrafos. Não a compreenderíamos se esquecêssemos da pressão por eles sofrida a todo instante. “Porque, acima dos *paparazzi*, existem as agências, seus dirigentes, seus acionistas. Depois, acima, existem as revistas, das quais as agências são dependentes. E, mais acima ainda, estão os conglomerados de imprensa muito poderosos”.¹⁶ A máquina de celebridade é isso.

Mesmo que muitas fotografias de celebridade sejam autorizadas, até mesmo negociadas, os furos melhores (e os mais lucrativos) são roubados. A “perseguição”, a “tocaia”, a “corridinha” são posturas emblemáticas do *paparazzo*. É “uma espécie de agente especial que faz tudo para desaparecer atrás de seu aparelho”.¹⁷ A teleobjetiva é sua ferramenta predileta. Ao prenúncio de uma presa, “não é somente a foto, mas, a vigilância, o controle”¹⁸ que são insuportáveis. O próprio Henri Cartier-Bresson procurava o instante decisivo, também ele tentava passar despercebido, ele também sempre ficava de fora das cenas fotografadas, mas sua postura era radicalmente diferente: nunca usava a teleobjetiva; e nunca se escondia. Ele passava. Suas fotografias eram, segundo a sua expressão, tiradas “às pressas”.¹⁹

Ao achatar as perspectivas e ao descontextualizar, a teleobjetiva distorce o real e o abstrai. Ela contribui para clichês desfocados, mal resolvidos, com forte granulação, bem adequados à fotografia de celebridade, pois denotam condições su-

postamente rocambolescas de realização. Ao permitir ver de longe sem ser visto, a teleobjetiva, através de uma sutil conjugação do próximo com o longínquo, produz, além disso, uma atmosfera. Seus efeitos formais e seus efeitos de atmosfera resultam em um verdadeiro estímulo ao voyeurismo e na garantia de uma autenticidade bem paradoxal. Tirania da teleobjetiva, pornografia do grande plano, abolição da distância: essa é a equação da fotografia de celebridade. Ora, a compulsão voyeurista da proximidade, da intrusão na intimidade das vidas é duplicada pela larga difusão dos clichês pelas revistas. O *paparazzo* é um estranho ladrão, cujo roubo só é válido se exposto ao mundo todo. É esse duplo mecanismo de arrombamento fotográfico e de difusão editorial que atenta contra a vida privada.

“Todos nós flertamos com os limites”,²⁰ reconhece lucidamente o redator-chefe da *Voici*. A fotografia de celebridade está sempre em equilíbrio instável entre o excesso (de proximidade, de assédio, de voyeurismo, etc.) e o grau zero de informação (sempre os mesmo beijos, as mesmas lágrimas, as mesmas cenas banais da vida privada, mesmo que seja a vida de celebridades). As múltiplas figuras e posturas do excesso são-lhe impostas, na realidade, pela sua própria função: provocar emoção ou excitar a curiosidade a partir da infrainformação, e a respeito de eventos muitas vezes fúteis.

Converter o privado em público, oferecer uma proximidade ilusória com o inacessível consiste em sobreexpor o que é subexposto. Os responsáveis pela máquina da celebridade invocam incessantemente os pedidos do público. Sem acrescentar que a compulsão de ver, atribuída ao público, inscreve-se em um vasto movimento de dissolução das fronteiras entre o público e o privado, marcado pelos infinitos atentados à vida privada de cada um. Depois do telefone e do rádio, e antes da informatização das mínimas operações da vida, a televisão marcou uma etapa decisiva nessa direção. Se as estrelas da televisão entram todos os dias na casa das pessoas e compartilham de sua intimidade, não é de espantar que tais pessoas (os leitores da imprensa de celebridade são grandes consumidores de televisão) queiram, cada vez mais, saber de seus hóspedes televisivos. A curiosidade delas pela vida privada das estrelas é apenas uma réplica, no final das contas legítima, daquilo que vivem cotidianamente. Mas, infelizmente para os leitores-espectadores fechados em um universo de imagens, a imprensa de celebridade

¹⁵ Jacques Langevin, em *Le Nouvel Observateur*, 11-9-1997, p. 90.

¹⁶ Francis Apesteguy, em *Marianne*, 8-9-1997, p. 90.

¹⁷ Raymond Depardon, em *Libération*, 9-9-1997, p. 43.

¹⁸ Catherine Deneuve, em *Libération*, 2-9-1997, p. 6.

¹⁹ Henri Cartier-Bresson, *Images à la sauvette* (Paris: Verve, 1952).

²⁰ *Voici*, 8-9-1997, p. 5.

não dá mais consistência e mais humanidade a seus heróis – ela, infinitamente, só oferece mais imagens.

Enquanto se desvanece a perspectiva de um mundo melhor ou transformado – e uma das grandes questões atuais é “restituir a crença no mundo” –,²¹ é exatamente isto que a máquina de celebridade recusa. Em vez de propor razões para se acreditar neste mundo, em vez de procurar, como a imprensa de informação, compreendê-lo, ela o camufla, cobre-o, garante-o com um véu brilhante de lentejoulas, de sonho, de emoção, de sentimentalismo. Ela reduz a complexidade deste mundo às fofocas do mundinho frívolo das estrelas.

Além disso, e mais silenciosamente talvez, a máquina de celebridade privatiza o espaço público opondo à razão, ao *lógos* – do qual a cidade é o espaço predileto –, as forças da emoção, do *páthos* – que prevalecem no espaço privado. A sensação sucede à reflexão; a emoção, à razão; o coração, ao cérebro; o espetáculo, à informação. Quantitativamente, a informação declina; qualitativamente, bem longe da imprensa de celebridade, ela está cada vez mais posta em cena. Quando se esvaem os limites entre o *reality show* e a informação, as questões do mundo e da cidade confundem-se com diversão. É a cidadania e a possibilidade de se formar uma opinião que, nessa perda de afastamento crítico, são profundamente afetadas. Esse declínio da informação é recente e adquiriu maior velocidade com a passagem da sociedade industrial para a sociedade de informação.

Finalização de uma ordem visual

Ao adotar a postura irrealizadora do sonho, da emoção, do romance, do conto de fadas, a máquina de celebridade redobra o que se pratica nas mídias, nos *videogames* e nas redes: a perda da consistência do mundo, sua ficcionalidade. A ascensão do gênero fotografia de celebridade resulta em um refluxo do regime de verdade próprio do fotojornalismo de informação. Ninguém, no entanto, é totalmente tolo. Todo mundo sabe muito bem que a vida das estrelas apresentada pela máquina da celebridade é completamente fabricada. Todo mundo percebe que os “jornais sensacionalistas” tomam infinitas liberdades com a informação, tanto quanto com a deontologia jornalística. As numerosas citações de publicações por decisão judicial que figuram nas edições da *Voici*, muitas vezes com chamadas de

²¹ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, cit., p. 223.

capa, estão lá, aliás, para lembrá-lo. Mas, os responsáveis pelo semanário não se importam, pois isso não afeta as vendas.²² Eles não hesitam em jogar com a verdade, pois sabem que a principal preocupação de seus leitores não é a informação. No dia seguinte à morte de Diana, *Paris-Match* não se vangloriava de ter, com a ajuda da fotografia, “contado o romance de uma vida”? E de acrescentar: os leitores “terão, como nós, após a morte de Cinderela, apenas respeito e tristeza, pois a imagem era inseparável da pessoa que eles choram”.²³ O ser-imagem de Diana, o conto de fadas e o romance de sua vida, o pesar e os choros. A ficção, o espetáculo, a emoção, o *páthos*.

Ao contrário do jornalismo de informação, o jornalismo de celebridade não tem pretensão ao verdadeiro: ele encena. Se de maneira frequente reconhece seu comércio com o falso, é que, para ele, a questão do verdadeiro tornou-se secundária. Na reportagem documental, a fotografia oferecia à verdade a força do contato direto com o real; na reportagem de celebridade, tal contato se oculta atrás da prática de verdadeiras-falsas fotos (roubadas, representadas, negociadas) e atrás dos artificios de paginação, concebidos para produzir um ritmo equívoco entre o verdadeiro e o falso. É essa oscilação permanente entre o verdadeiro e o falso, entre o documento e a ficção, entre a informação e a emoção, que caracteriza a reportagem de celebridade. Tal ficcionalidade do real se opera através da imbricação de duas posturas opostas: de um lado, um contato com o real, ou uma simulação de contato ostensivamente reafirmada pelo uso da fotografia e pela prática da tocaia; de outro lado, por tomar uma total liberdade em relação ao verdadeiro. Essa imbricação coloca o leitor em uma situação instável, onde se misturam ficção e realidade, e onde toda certeza se torna aleatória. À verdade pura (ou assim suposta) do documento, sucede a verdade híbrida de ficção do jornalismo de celebridade. Não é surpreendente que alguns ainda acreditem firmemente que Lady Di não morreu? Pois, pelo menos para maioria deles, ela nunca existiu. Seu trágico acidente não teria causado seu desaparecimento, mas somente uma passagem do mundo das imagens para o mundo dos ícones...

O enorme sucesso que hoje em dia a fotografia e a imprensa de celebridade atingem nos países economicamente avançados procede de um fenômeno mais geral: uma crise da representação, uma crise da verdade. Crise à qual a fotografia-

²² Dominique Cellura, “Méfions-nous de ceux qui savent ce qu’il faut lire et ne pas lire”, cit., p. 5.

²³ *Paris-Match*, 11-9-1997, p. 24.

-documento, que foi um dos principais vetores da verdade no domínio das imagens, é particularmente sensível. Essa crise, que se intensificou enormemente ao longo dos anos 1990, atinge os próprios fundamentos da fotografia-documento e manifesta essa sua inadaptação ao real que está havendo, o real da sociedade de informação. A fotografia-documento é completamente alheia aos princípios técnicos, econômicos e simbólicos do novo real. Entre ele e ela, a distância é grande. A fotografia continua necessariamente ligada às coisas, aos corpos, às substâncias, de onde ela recolhe as impressões físicas, enquanto, hoje em dia, o mundo, o real e a verdade se orientam rumo aos incorporais, às informações, aos imateriais. O real mudou e não mais responde à eficácia da fotografia; por isso, a fotografia não pode mais desempenhar adequadamente seu papel de documento, nem aplicar verdade pertinente, isto é, operante. Por essa razão, ela é marginalizada e até mesmo excluída dos setores mais emblemáticos do mundo novo.

A crise da verdade manifesta-se no interior mesmo da fotografia-documento, em suas derivações e disfuncionalidades, na destruição de seus valores fundadores, na distorção de seus limites. Estranhamente, a queda de um regime de verdade parece, de fato, a de um regime político. São menosprezados os princípios mais sagrados da reportagem. O respeito pelo real, o culto do instantâneo e o dogma do contato direto com as coisas desaparecem diante das representações – as imagens das imagens ou o comércio da emoção pelas revistas de celebridades. Toda vez que um jornal como *Libération* publica imagens da atualidade extraídas da televisão ou da internet, ou recolhidas por um vídeo-amador, as carências da fotografia explodem aos olhos de todos. A prática das imagens de imagens, que transforma o fotógrafo em espectador ou em internauta, e que substitui o real por uma imagem, rompe com uma das principais forças da crença na verdade da fotografia de imprensa: o contato físico direto, da imagem e do repórter, com o real. Transferindo o mundo para uma imagem, ela contribui também para sua irrealidade. O declínio do cara a cara espacial e temporal entre a coisa e sua imagem coincide com o declínio da relação binária, própria da representação tradicional, em prol de uma relação serial: a imagem não remete mais de maneira direta e unívoca à coisa, mas a uma outra imagem; ela se inscreve em uma série sem origem definida, sempre perdida na cadeia interminável das cópias, e das cópias de cópias. O mundo desaparece dentro dessa série, instala-se a dúvida, e confundem-se os limites entre o verdadeiro e o falso.

Outra expressão da crise: as reportagens encenadas levam à descrença daquilo que se acreditava: que a fotografia registraria o real bruto – sem disfarce, sem falsificação, sem intervenção do operador e, mesmo, sem homem. Tudo aquilo que justificava serem os clichês de imprensa creditados, e não assinados. Enquanto no cinema e no teatro a representação é explicitamente considerada como um processo de produção de verdade, na fotorreportagem, ao contrário, o falso da encenação pretende passar por verdade bruta. De um lado, o falso assumido como um trabalho de criação de verdade; do outro, a impostura do falso contestada. Mas, em vão. A fotorreportagem é beneficiada pelos poderes do falso. Inverter o verdadeiro em falso, ou fazer duvidar do verdadeiro, esta é a crise da fotografia-documento. O sucesso comercial das revistas de celebridades diante das dificuldades da imprensa de informação indica que o real verdadeiro flui atrás do real de ficção, a informação atrás da emoção. “O mundo verdadeiro, finalmente, torna-se fábula” (Nietzsche).

Essa crise da verdade vem de fato mostrar uma verdade sobre a fotografia, em particular sobre a fotografia-documento. Contrariamente ao que se diz, a fotografia-documento não teve como função principal representar o real, nem mesmo de torná-lo crível, mas de designá-lo e, sobretudo, de ordenar o visual (e não mais o visível). A ordem, acima do verdadeiro e do falso. A fotografia-documento, na realidade, finalizou o programa metafísico e político de organização do visual iniciado com a pintura do Quattrocento; ela o finalizou em ambos os sentidos: realizou-o e colocou-lhe um ponto final. Realizar tal programa consistiu em dotá-lo de uma eficácia excepcional de tecnologia para organizar o universo do visual, isto é, para submetê-lo às leis da geometria óptica, para endossar a utopia do dever da exaustividade (mostrar tudo), para tentar tornar o mundo transparente, claro e distinto.²⁴ Quanto ao fim do programa, ele coincide com a crise da fotografia-documento, com a destruição do antigo mundo: aquele em que o poder político (monarquia ou república), a organização social, a disposição dos espaços públicos, a produção e a pintura perspectivista eram organizados cada um a partir de um centro. A passagem de um mundo centralizado para um mundo de redes inaugura uma nova ordem visual que a fotografia não pode mais sustentar.

²⁴ Jean-François Lyotard, “Représentation, présentation, imprésentable”, em *L’inhumain. Causeries sur le temps* (Paris: Galilée, 1988), pp. 131-133.

Do mesmo modo que a linguagem, cuja função é, segundo Deleuze e Guattari, menos informar ou comunicar do que transmitir palavras de ordem,²⁵ a fotografia-documento terá servido menos à informação e à comunicação do que à transmissão de uma ordem visual. “Dirigir o olho”²⁶ tornou-se inseparável da designação e prevaleceu sobre a representação, e mesmo sobre o testemunho. Os jornais e as revistas não definem somente o que é “preciso” pensar, reter, esperar, compreender ou saber; eles indicam, com a ajuda da fotografia-documento, aquilo que deve ser visto, e como deve ser visto. A informação é apenas o suporte, ou o pretexto, necessário à emissão, à transmissão e à observação de prescrições visuais.

Contrariamente não só às concepções muito alimentadas pelas noções de índice, de impressão, de “isso foi” e de registro, mas, também, a essas concepções indiferentes aos processos sociais e ideológicos, assim como às obras singulares, e, ainda, contrariamente às análises consentidas pela filosofia de Charles S. Peirce, e, por fim, contrariamente à vulgata dos 25 últimos anos, é preciso dizer, de novo, que a fotografia-documento não garante relação direta – nem mesmo relações reduzidas ou transparentes – entre as imagens e as coisas. É isso que é acentuado pelas imagens das imagens, as representações, as falsificações (efeitos especiais), etc., todas essas práticas do período do declínio da fotografia-documento. É isso que já há muito tempo traduz sua inscrição no seio de circuitos e redes (cada vez mais complexos e vastos) de arquivos, de agências, de edição, etc., onde ela é sempre de novo contextualizada e transformada ou, em todo caso, afastada de seu ponto de origem (o famoso referente barthesiano que adere). Como a linguagem, e contrariamente aos postulados da linguística, a fotografia-documento não “se contenta em ir de um primeiro a um segundo, de alguém que viu a alguém que não viu, mas ela vai necessariamente de um segundo a um terceiro, sem que nem um nem outro tenha visto”.²⁷ Ela não liga diretamente o fotógrafo, que viu, ao espectador, que não viu; ela não se situa entre o visto e o visual, mas entre um visual e um outro visual.

A fotografia-documento não coloca frente a frente o real e a imagem, em uma relação binária de aderência direta. Entre o real e a imagem sempre se interpõe uma série infinita de outras imagens, invisíveis, porém operantes, que se consti-

tuem em ordem visual, em prescrições icônicas, em esquemas estéticos. O fotógrafo não está mais próximo do real do que o pintor diante de sua tela. Tanto um quanto outro estão separados por mediações semelhantes. Gilles Deleuze, a partir de Francis Bacon, observa:

O pintor tem muitas coisas na cabeça, ou em volta dele, ou no atelié. Ora, tudo o que está na cabeça ou em volta dele já está na tela, mais ou menos virtualmente, mais ou menos efetivamente, antes de começar a trabalhar. Tudo isso está presente na tela, em função de imagens, atuais ou virtuais. Embora o pintor não tenha de preencher uma superfície branca, ele teria sobretudo de esvaziar, desobstruir, limpar. Logo, ele não pinta para reproduzir na tela um objeto servindo de modelo, ele pinta sobre as imagens existentes, para produzir uma tela cujo funcionamento vai inverter as relações de modelo e de cópia.²⁸

A fotografia-documento apoiar-se-ia nesta utopia (ou nesta ilusão) que tende a ignorar tudo aquilo que preexiste virtualmente ou efetivamente à imagem, tudo aquilo que sempre envolve as coisas, todos os dados extrafotográficos inerentes à fotografia. Muitos elementos que a fotografia-expressão, ao contrário, reconhece. Enquanto a fotografia-documento pretende ser uma impressão direta, a fotografia-expressão assume seu caráter indireto. Em vez de garantir a aderência de um modelo à sua cópia, ela joga as coisas com as “imagens que já estão lá”, já vistas, isto é, com clichês, maneiras de escrita e subjetividades. No regime da expressão, o já-visto não supõe o visto, é o visto que se extrai do já-visto. Do documento à expressão, passa-se do decalque para o mapa: do ideal do verdadeiro e da proximidade para os jogos infinitos das interferências e das distâncias.

²⁵ Gilles Deleuze & Félix Guattari, “Postulats de la linguistique”, em *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie* (Paris: Minuit, 1980), p. 95.

²⁶ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. La logique de la sensation* (Paris: La Différence, 1981), p. 59.

²⁷ Gilles Deleuze & Félix Guattari, “Postulats de la linguistique”, cit., p. 97.

²⁸ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. La logique de la sensation*, cit., p. 57.

Regime da fotografia-expressão

A equivalência sem brechas entre as imagens e as coisas apoiava-se em uma tripla negação: a da subjetividade do fotógrafo; a das relações sociais ou subjetivas com os modelos e as coisas; e a da escrita fotográfica. É o inverso desses elementos que caracteriza com exatidão a fotografia-expressão: o elogio da forma, a afirmação da individualidade do fotógrafo e o dialogismo com os modelos são seus traços principais. A escrita, o autor, o outro: para uma nova maneira de documento.

A fotografia-expressão não recusa totalmente a finalidade documental e propõe outras vias, aparentemente indiretas, de acesso às coisas, aos fatos, aos acontecimentos. Tais vias são aquelas que a fotografia-documento rejeita: a escrita, logo, a imagem; o conteúdo, logo, o autor; o dialogismo, logo, o outro.

A imagem, a escrita

A imagem e a escrita fotográficas foram as primeiras sacrificadas pelo mito da transparência documen-

tal, pela louca ilusão de que uma equivalência sem resíduos une a imagem ao seu (famoso) referente. “Qualquer que seja sua maneira, uma foto é sempre invisível, não é ela que vemos”, escrevia Roland Barthes em 1980. Exatamente no momento em que o desvio via imagem, o elo com a escrita fotográfica, se afirmava como o caminho mais seguro para chegar às coisas. Em particular, para inventar novas maneiras de ver a paisagem, os corpos e as coisas, por assim dizer, na moda, na publicidade e por ocasião da Missão Fotográfica da Datar.³

A MISSÃO FOTOGRAFICA DA DATAR

Com a Missão Fotográfica da Datar, contratada em 1983 para representar a paisagem francesa, a expressão torna-se, explicitamente, uma das condições do documento. Máquina elaborada para olhar a natureza, a paisagem surgira com o Renascimento e com a invenção da perspectiva. Primeiro olhar profano e citadino dirigido ao próximo pelos pintores, logo ela foi adotada pelos pioneiros da fotografia, depois realizada pela fotografia-documento e, um século e meio mais tarde, abolida pela fotografia-expressão. Quando do lançamento da Missão Fotográfica da Datar, o objetivo não é mais descrever nem mesmo registrar, mas sim descobrir novos pontos de referência no espaço contemporâneo. Trata-se, para a Datar, de responder a uma situação nova: a paisagem unitária de ontem deu lugar ao território detonado, desarticulado, fragmentado. Hoje em dia, tudo está aí, mas às soltas, em desordem. A Missão é um apelo lançado à fotografia para que, desse caos, ela extraia uma unidade – unidade imaginária, que recobre um deslocamento.

Inventar novas visibilidades, tornar visível. Isso, de fato, supõe livrar-se dos automatismos visuais, liberar-se da ordem visual que regia a fotografia-documento. Desse modo, a maioria dos 28 fotógrafos da Missão foi deliberadamente escolhida entre aqueles cujos trabalhos e pesquisas se diferenciavam da estrita postura documental: fossem eles fotógrafos engajados em um procedimento expressivo (Gabriele Basilico, Raymond Depardon, Joseph Koudelka), fossem eles artistas (Lewis Baltz, Tom Drahos, Holger Trulzsch) ou fotógrafos-artistas (Pierre de Fenöyl, Yves Guillot, Werner Hannapel, Hervé Rabot), ou estivessem às vésperas de uma car-

³ Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale: entidade francesa cuja missão é manter a coesão do território nacional e o desenvolvimento equilibrado das regiões. (N. T.)

reira artística (Dominique Auerbacher, Jean-Louis Garnell, Sophie Ristelhueber).⁴ Situada na convergência da fotografia com a arte contemporânea, onde o modelo documental tradicional se encontra vacilante, a demanda da Datar intervém igualmente em um contexto de profunda mudança do objeto a ser circunscrito: o território. A crise e a redefinição do documento fotográfico conjungam-se, aqui, com as do objeto a ser documentado.

Lembrando que, para constituir novas visibilidades, o registro considerado direto, objetivo e exato não basta – e, sem dúvida, nunca bastou –; a Missão serve de poderoso indicador acerca do estado da fotografia no início dos anos 1980. Respondendo à demanda de uma administração menos preocupada com a cultura e com a arte do que com a utilidade prática (a organização do território), a Missão acentua, na realidade, os limites da fotografia-documento, suas dificuldades em assumir as tarefas documentais do tempo atual, sua impotência para organizar o caos. É essa falência que homologa a escolha deliberada de ancorá-la nos limites da fotografia, à margem da arte, decididamente no domínio da expressão.

Inventar novas visibilidades, tornar visível o que aí se encontra e não sabemos ver – já não pode mais tratar-se de designar, constatar, captar, descrever ou registrar. O programa da fotografia-documento tem, então, de dar lugar a um outro programa, mais sensível aos processos do que à impressão; às problemáticas do que à constatação; aos eventos do que às coisas. Esse é o programa da fotografia-expressão, segundo o qual o documento requer uma escrita, um formato plenamente assumido por um autor. Segundo tal programa, as visibilidades não se extraem diretamente das coisas, mas produzem-se indiretamente, trabalhando a forma, a imagem e a escrita fotográficas.

A diferença que separa fotografia-documento e fotografia-expressão é, talvez, comparável àquela que Martin Heidegger detecta, na linguagem, entre “falar algo preciso” e “falar só por falar”. Após haver deixado claro que a “verdadeira conversação, o diálogo autêntico, é puro jogo de palavras”, e que “simplesmente espantoso é o erro ridículo das pessoas que acreditam falar para as próprias coisas”, Heidegger prossegue: “Quando alguém fala somente por falar, é justamente quando exprime as mais magníficas verdades. Mas, se ele quiser, ao contrário, falar de alguma coisa precisa, eis que logo surge a língua maliciosa, que o leva a dizer os

⁴ Adiante explicitaremos as distinções, aqui propostas, entre fotógrafo, fotógrafo-artista e artista.

piores absurdos, as besteiras mais grotescas".² A aposta da Missão Fotográfica da Datar foi de apelar para as "pessoas" mais inclinadas a "simplesmente" fotografar do que a fotografar "alguma coisa precisa", mais atraídos pelo "jogo" das formas do que pelo dever de representar as coisas, mais familiarizados com a "língua maliciosa" das imagens do que com os rigores do relatório. Logo, a aposta era deixar correr livre a expressão.

Por sua radicalidade, o trabalho de Tom Drahos é, sob esse aspecto, o mais emblemático. A coloração monocromática das imagens rompe o realismo das cores; o leiaute das fotos, em grade, abole o ponto de vista e a perspectiva únicos, enquanto as montagens desarticuladas das tomadas, muitas vezes parcialmente danificadas, criam uma forte impressão de caos. Ao contrário dos documentaristas, Drahos não representa o caos do mundo, a ruína da paisagem unitária de outrora: ele a exprime. Inscreve-a nas próprias formas de seu trabalho, na estrutura de suas imagens. Assim procedendo, desloca o problema da objetividade, que já não mais consiste em registrar o mais fielmente possível os estados de mundo, mas em inscrevê-los na estrutura formal significante da obra, isto é, no estilo.³ O caos do mundo, o esfacelamento de nosso universo, Drahos os exprime colocando em pedaços aquilo que, no seio da imagem documental, serve de armadura à ordem visual: o realismo das cores, a unidade temática, a unicidade do ponto de vista, a plenitude do enquadramento, a perspectiva, a transparência, a nitidez. Ao contrário do repórter e do documentarista, que procuram registrar e transmitir (fielmente) aquilo que eles poderiam ver e que nunca foi visto, Drahos não produz visibilidades que revelem alguma coisa, mas o contrário, ao trabalhar a matéria do já-visto: fotos, muitas vezes, tão banais e pobres quanto as que diariamente obstruem nosso olhar. Em vez de representar diretamente estados de coisas, ele os exprime indiretamente, via os meios da imagem, da forma, da escrita, isto é, refugando a fotografia-documento. Suas fotos – que isoladamente não contêm nada de informação, que muitas vezes não representam nada de verdadeiramente identificável – inscrevem-se em estruturas formais onde contribuem para criar sensações de fracionamento, de ruptura, de fragmentação. Do mesmo modo que o conjunto da Missão, o trabalho de Tom Drahos fundamenta-se em uma consciência moderna do anti-logos. É expressão de um mundo de fragmentos des-

provido de unidade lógica e de totalidade orgânica. Um mundo esfacelado que, parece, nada mais vai conseguir unir em uma totalidade.⁴

A MODA E A PUBLICIDADE

Talvez seja na publicidade, e sobretudo na moda, que a passagem do documento para a expressão tenha atingido sua maior expansão. Está longe o tempo em que a publicidade procurava informar sobre o produto, onde a fotografia de moda descrevia as roupas. A defasagem entre o produto e aquilo efetivamente apresentado é cada vez maior. Evidentemente, ainda são numerosas as campanhas como a realizada em 1997, nos Estados Unidos, para os cigarros Lucky Strike Light, em que aparecia um homem fumando ostensivamente, tendo sobreposta a imagem de um maço de cigarros e o logotipo da marca ocupando quase a metade da imagem. Mas, simultaneamente, as revistas⁵ propunham a publicidade dos cigarros Winston, que, ao contrário, consistia simplesmente em um retrato de homem, com um sorriso radiante, sem alusão direta ao ato de fumar, sem a menor presença de cigarro. Essa supressão fazia parte de uma estratégia de divisão das tarefas publicitárias entre as revistas e a televisão, que se encarregava das funções de denotação.

Na moda, uma mudança importante ocorreu na virada dos anos 1990, com a chegada de uma nova geração de fotógrafos, em particular os mantidos pela revista britânica *The Face* e por Phil Biker, seu diretor artístico de 1988 a 1991. É a época em que se afirma no Ocidente a tendência *trash* (lixo, refugio): na Grã-Bretanha, com os fotógrafos Mark Borthwick, Corinne Day, Glen Luchford, Craig McDean, Nigel Shafran, David Sims; nos Estados Unidos, com Anette Aurell, Terry Richardson, Mario Sorrenti; na Alemanha, com Jürgen Teller e Wolfgang Tillmans. A ruptura com a tradição clássica de Cecil Beaton, George Hoyningen-Huene ou mesmo de Richard Avedon é radical. Entre os mestres do passado, a roupa era sempre colocada em evidência, no primeiro plano; vestidos com pregas cuidadas tinham caimento impecável, modelos elegantes destacavam-se perfeitamente dos fundos suntuosos; tudo exalava luxo, sonho, romantismo sereno. Nos anos 1980, o documento se enfraquece, mas a fotografia de moda continua a ce-

² Martin Heidegger, "Le chemin vers la parole" (1959), em *Oeuvres complètes*, t. II (Paris: Gallimard, 1975), p. 86.

³ Gilles Deleuze, *Proust et les signes* (1964) (Paris: Quadrige/PUF, 1996), p. 134.

⁴ *Ibid.*, pp. 158 e 195.

⁵ Ver, por exemplo, *Raygun*, nº 59, set. de 1998.

lebrar sua beleza, a colocar o sonho a serviço do comércio, em estreita cumplicidade com as *top models*, de Cindy Crawford a Claudia Schiffer, aos corpos-objetos perfeitos e inacessíveis. Concebidas inteiramente para exaltar as roupas fetiches e os manequins vedetes, as imagens, frequentemente sofisticadas, mais sugerem do que designam e descrevem. É a época das audácias do desfocado, das fotos tiradas direto nos bastidores dos desfiles, das tomadas superexpostas, etc.

Na virada dos anos 1990, as revistas mais radicais vão mais longe, rompendo tanto com a designação (nitidez das linhas, das formas, das luzes, das atitudes) quanto com a sugestão (as múltiplas variações do desfocado), em prol da expressão. Nas revistas *The Face*, *I-D*, *Self Service* ou *Purple Fashion*, a elegância e a sofisticação, a beleza dos corpos e a perfeição das imagens desaparecem ante rostos *trash*, de traços crispados e tez lívida, ante atitudes apáticas, corpos franzinos transpassados pela angústia, dor ou doença. Quanto às imagens, elas têm a aparência de instantâneos de reportagem, ou de fotos de amadores. Os enquadramentos são propositalmente grosseiros, as cores "sujas", as iluminações medíocres, os cenários insignificantes, banais. Paradoxalmente, as roupas quase não são visíveis. A imagem parece deixá-las de lado, para melhor exprimir alguma coisa de uma geração perseguida pelos males de sua época – o desemprego em massa, o déficit de esperança, a ameaça da aids, etc. –, em vez do luxo, do *glamour* e da volúpia.

A tendência *trash* tira sua força, e suas formas, desse paradoxo, em que a fotografia parece virar as costas para a razão pela qual é feita – servir a uma indústria da moda, altamente competitiva –, enquanto, na realidade, se adapta às atitudes visuais de uma geração, a seus modos de vida, suas formas de cultura: a dos diretores artísticos inspirados, muitas vezes, pela arte contemporânea,⁶ a dos clientes marcados pelo ritmo do *rock*, da música techno ou do *rap*. Os modos de consumo, assim como os modos indumentários, mudaram. Ao contrário dos catálogos de compra, as revistas "do ramo" antes de tudo procuram suscitar a inveja, o reconhecimento, a identificação com um grupo, com uma comunidade. Com clientes que cresceram em meio à superabundância de sinais e de coisas, as mensagens não podem mais ser diretas, a promoção deve adotar percursos mais oblíquos. A atração pelas coisas em si (uma roupa chique, um corpo perfeito) cedeu lugar a preocupações mais existenciais: a época, o indivíduo, a vivência.

⁶ Ver "Art et mode, attinace et divergence", em *Art Press*, nº 18, 1997, pp. 153-164 [fora de série].

A função da fotografia *trash* é, exatamente, substituir tais valores existenciais pelo culto à mercadoria, passar da promoção direta para uma forma indireta, mais discreta, de promoção, e isso por intermédio da passagem da designação à expressão. Tal programa, que é orientado pelas próprias imagens, opera-se através da mudança conjunta de suas escritas (de um lado, uma estética refinada; do outro, uma estética pobre) e de seus conteúdos (de um lado, a roupa perfeitamente visível, a *top model* ostensiva; do outro, a roupa dissolvida em uma ambientação onípresente, a antimodelo de cara lavada). Indissociável do conteúdo das imagens, no entanto, é através de suas formas, de suas escritas, que tal programa se realizará.

A FORÇA DAS FORMAS

Enquanto a fotografia-documento se organizava ao redor do pivô da representação, a fotografia-expressão (aqui na versão *trash*) mais intervém nas coisas do que as representa ou relaciona-se com elas. As fotografias de moda e de publicidade não representam as coisas sem agir sobre elas – ao mesmo tempo que as coisas se desenvolvem através das imagens.⁷ Passando para o lado da expressão, a parte mais radical da fotografia de moda vem transformar as relações tradicionais entre as imagens e as coisas: as imagens representam *diretamente* as coisas, com elas e agindo sobre elas. A publicidade e a moda declaram, energicamente, que a imagem contribui tanto para "fazer" a coisa quanto para representá-la, que a imagem é, ao mesmo tempo, receptiva e fortemente ativa, ou, em termos pragmáticos, que fotografar é fazer.⁸ Resumindo, a imagem fotográfica não é um decalque, mas um mapa da coisa: menos uma duplicação do que um operador.

Essa força significante e transformadora, esse potencial das formas fotográficas, foi o que durante muito tempo a fotografia-documento negou, ao conservar a ficção da transparência das imagens, ao desvalorizar as formas em prol das coisas (os referentes). O declínio atual do documento contribui, em vez disso, para fazer justiça à escrita. A Missão Fotográfica da Datar, a publicidade, a moda, assim como a fotografia humanitária e, como veremos, algumas novas modalidades da

⁷ Gilles Deleuze & Félix Guattari, "Postulats de la linguistique", em *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie* (Paris: Minuit, 1980), p. 110.

⁸ Ver a obra de John L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, trad. Gilles Lane (Paris: Seuil, 1962) [Do original: *How to Do Things with Words*].

reportagem, todos esses setores da fotografia-expressão têm em comum uma alta consciência da forma, e de explorar seus infinitos componentes: enquadramento, ponto de vista, luz, composição, distância, cores, matéria, nitidez, tempo de exposição, encenação, etc. A escrita (a maneira, o estilo) produz sentido; essa é a lógica da fotografia-expressão, oposta à da fotografia-documento, que acredita que o sentido já está presente nas coisas e nos estados de coisas e que sua tarefa é extrai-lo das aparências. Produzir ou registrar? De um lado, o sentido seria apenas desalojado e registrado; do outro, ele é produto de um trabalho formal no cruzamento da imagem com o real.

Aquém mesmo da arte, a fotografia-expressão vem reafirmar a força das formas e da escrita, ou seja, a das formas e da escrita fotográficas. A fotografia-documento não desconhece evidentemente as formas, que vários operadores dominam perfeitamente, mas as coloca de lado em prol dos referentes. A fotografia artística, ao contrário, privilegia deliberadamente as formas, em detrimento das coisas e dos estados das coisas. É com a fotografia-expressão que os praticantes tentam produzir o sentido na fronteira das imagens e das coisas. Não sendo uma qualidade física, mas um atributo incorporal das coisas e dos estados de coisas, o sentido não pode ser descoberto, registrado ou restaurado. Ele deve ser, em vez disso, produzido, expresso. E essa produção, essa expressão de sentido, requer necessariamente um trabalho de escrita, uma invenção de formas. É, por exemplo, por ser preciso produzir sentido e novas visibilidades – e não fazer uma simples constatação –, que a Datar confia sua missão a fotógrafos totalmente capacitados no poder significativo das formas e das escritas.

Um lado tendendo para as coisas e outro para as imagens, a fotografia-expressão distingue-se formalmente da fotografia-documento e da fotografia-artística. E também filosoficamente ela se distingue. Diferentemente da primeira, a fotografia-expressão não confunde o sentido com as coisas que ela designa; e, ao contrário da fotografia-artística, ela não limita o sentido às imagens e às suas formas. O sentido tem necessidade, às vezes, das coisas e da linguagem, de referentes (que “aderem”) e de uma escrita que faça a imagem transbordar ultrapassando os limites do registro. O sentido sobrevém às coisas, mas é a escrita que o retém em suas redes.⁹

⁹ Gilles Deleuze, *Logique du sens* (Paris: Minuit, 1969), p. 34.

Desse modo, as fotografias humanistas de Robert Doisneau, de René-Jacques, de Brassai, de Henri Cartier-Bresson, ou mesmo as de Sebastião Salgado, afastam-se das fotos humanitárias da virada deste século não só pelas diferenças de situações, de lugares ou de personagens, mas pelas oposições de escritas fotográficas. Um “sem teto” na vida real, quando na imagem, não é mais o mesmo sem uma formatação particular: o grande plano, que achata as perspectivas e isola o indivíduo de seu grupo; a banalização do enquadramento e da luz, que contribui para desvalorizar sua humanidade. A fotografia humanista referia-se evidentemente a situações sociais alheias às situações da fotografia humanitária, mas elas se separam completamente pela incompatibilidade radical das escolhas de escrita. Os pontos de vista e os claros-escuros, as perspectivas e as profundidades da fotografia humanista – inspirados pela cenografia – sabiam transformar em heróis os personagens cotidianos; e em epopeias as cenas mais banais.

A fotografia humanista, em uma unidade significativa, agrupava o autor, as personagens e o mundo. Mas essa bela unidade desapareceu da fotografia contemporânea, como levada por uma verdadeira avalanche. O fragmento e o esfacemento substituíram os espaços homogêneos e centrais e as imagens fechadas e totalizadoras da fotografia do passado. Romperam-se a totalização e o fechamento das imagens bem como o olhar de domínio. A uniformidade da visão interior extinguiu-se em prol da diversidade e da alteridade de uma visão indireta livre. Enquanto se rompia a unidade do homem e do mundo. Esse verdadeiro choque sísmico – que abalou todo o universo das imagens e que, em fotografia, corresponde à passagem do documento para a expressão – acelerou-se ao longo das últimas décadas. Tais deslocamentos provocaram uma verdadeira assunção das formas e das escritas fotográficas. Mas, também, o advento do tema, do autor.

O autor, o tema ou objeto

ROBERT FRANK

Robert Frank é, sem dúvida, aquele que melhor entendeu e acolheu os primeiros sinais dessas transformações. O périplo que o conduz, durante um ano, entre 1955 e 1956, pelas estradas americanas vale como sintoma. A travessia dos Estados Unidos feita com o apoio da Fundação Guggenheim vem finalizar a longa conquista fotográfica do Oeste, iniciada no século XIX com Timothy O’Sullivan,

William Jackson, Mathew Bradley, etc., e prosseguida por Ansel Adams, Wynn Bullock, Harry Callahan, ou Minor White. Na realidade, Frank vai confirmar o desaparecimento da antiga unidade que reunia imagem e mundo; vai romper a concepção perspectivista do espaço, organizada a partir de um ponto único, e colocar sua subjetividade no centro de sua abordagem. Resumindo, vai transformar os modos de ver e as maneiras de mostrar que prevaleceram, até então, com a fotografia-documento.

Reorientar assim a fotografia, e inspirar sua evolução no meio-século por vir, consistirá em, graças a uma máquina singular, inventar novas visibilidades e elaborar um novo regime de enunciados fotográficos – sendo os enunciados inseparáveis dos regimes, como as visibilidades o são das máquinas.¹⁰ A máquina graças a qual Frank vai extrair visibilidades, “rachar as coisas” e abrir a visão é aparentemente rudimentar – não passa de uma Leica, uma bolsa da Fundação Guggenheim e as estradas americanas dos anos 1950. Combinados, esses três elementos formam, com o próprio Frank, as engrenagens daquilo que poderíamos chamar de “máquina Robert Frank de fotografia-expressão”.

Primeiro, a Leica. Leve, robusta, pequeno formato, é o equipamento por excelência dos fotorrepórteres. Frank a adota pela rapidez de ação que permite, mas serve-se dela com uma liberdade inconcebível no fotojornalismo da época. Para aproveitar-se do acaso, Frank chega ao extremo de lançá-la para o alto, com o retardador armado, e assim deixar a imagem acontecer sozinha. Em seguida, a Fundação Guggenheim. A bolsa de um ano que lhe foi concedida trouxe-lhe independência econômica, isto é, liberdade para trabalhar como bem lhe convinha, sem restrições profissionais, de viajar a seu jeito, e de fotografar ilimitadamente – Frank realiza perto de quinhentos rolos de filmes no ano.¹¹ Quanto à estrada americana que ele atravessa, é a traçada pela *beat generation*, em particular por Jack Kerouac. Não é aquela estrada em que se lançaram, no século XIX, as grandes expedições para descobrir paisagens grandiosas e os espaços míticos do Oeste; tampouco é a estrada que os fotógrafos da Farm Security Administration tomam, nos anos 1930, para se juntar aos camponeses vítimas da crise. A estrada que Frank percorre não leva a lugar nenhum. No cruzamento da postura *beat* com as facilidades proporcionadas (temporariamente) pela bolsa Guggenheim, Frank

dedica-se a uma errância confortável, na aventura de uma liberdade total. Sem destino impreterível, sem objetivo nem razão, sua estrada não lhe impõe noção de percurso. É um território do *nonsense*, assim como uma zona de acasos, de encontros fortuitos e efêmeros, de atenção aos espaços, às coisas e aos mínimos acontecimentos do cotidiano. É um espaço do vazio. “Eu vou aos Correios, às Woolworth, às lojas de 10 centavos, às estações rodoviárias”, observa Frank. “Durmo em hoteizinhos baratos. Por volta das sete da manhã, vou ao bar da esquina. Trabalho o tempo todo. Falo pouco. Tento não ser visto.”¹² Território do *nonsense*, ou de uma outra modalidade do sentido? Espaço do vazio, ou de uma outra forma do pleno?

Robert Frank é, evidentemente, a peça-mestra dessa máquina particular da fotografia-expressão, máquina concebida para liberar as maneiras de ver e de fotografar. É por isso que ele se volta contra “o que um jornalista ou um ilustrador comercial fazem”; contra a maneira de não estarem, eles, “a serviço de uma imagem, mas a serviço das preocupações ou do olhar de um redator-chefe”. Na realidade, ele incrimina “a fotografia, o fotojornalismo de massa, sem inspiração e sem alma, [que] se tornam mercadorias anônimas”. Frank recusa-se a submeter suas imagens a qualquer patrocinador, não deseja que “o espectador compartilhe [seu] ponto de vista”¹³ ou, mesmo, preserve-se de defender qualquer tese ou demonstração, por mínima que seja. Sua total liberdade de movimento (tanto de ação como de inação), sua vontade ferrenha de independência diante das autoridades, ou mesmo das expectativas de um público, sua autonomia financeira (pelo menos temporária), em resumo, a recusa sistemática à mínima imposição externa o conduz a assentar a soberania do “eu” do fotógrafo, a colocar a imagem sob o domínio exclusivo de sua subjetividade, de sua “inspiração”, de sua “alma”. Frank quer ficar livre de todas as imposições externas – a utilidade, a economia, os pequenos e grandes poderes – para não obedecer a ninguém, exceto a ele próprio. Substitui a história – preciosa para o “fotojornalismo de massa” – por sua aventura privada. “Sentindo uma desconfiança inata por qualquer atividade em grupo”,¹⁴ agarra-se à expressão de um “eu” autônomo. Exatamente o oposto da ilustração comercial, da “mercadoria anônima”, à revelia do princípio de realidade da foto-

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Robert Frank, “A Statement”, em *US Camera Annual*, 1958 (Nova York: 1957) (republicado em *Cahiers de la Photographie*, n° 11-12, 1983, pp. 5-6).

¹² *Ibidem*.

¹⁰ Gilles Deleuze, *Foucault* (Paris: Minuit, 1986), p. 65.

¹¹ Robert Frank, *Robert Frank* (Paris: CNP/Photo Poche, 1983), s/p.

grafia-documento, mas também o extremo oposto do subjetivismo que pretendia ser o sentido redutível ao sujeito que o capta. O "eu" reclamado por Frank é uma singularidade mais fotográfica do que psicológica.

É por ter colocado radicalmente a imagem fotográfica sob a autoridade desse "eu", dessa singularidade, que o trabalho de Robert Frank, em particular seu livro *Les Américains* (1958), foi inaugural. Mas o sujeito, repellido da fotografia-documento, só é reabilitado ao ser modificado seu lugar na imagem. O sujeito anteriormente era o observador central, o operador técnico, o avalista da unidade estética da imagem e de sua fidelidade às leis da representação perspectivista – basta lembrar de Henri Cartier-Bresson. Com Robert Frank, o "eu" ganha em humanidade e em subjetividade. É um "eu" fotográfico disposto de maneira plenamente assumida, com uma vivência pessoal, sentimental, até mesmo íntima. Em 1983, Frank escreve: "Gostaria de fazer um filme que misturasse minha vida, naquilo que ela tem de privado, e meu trabalho, que é público, por definição; um filme que mostrasse como os dois polos dessa dicotomia se juntam, se entrecruzam, se contradizem, lutam um contra o outro, visto que se completam, segundo os momentos".¹⁵ O "eu" de Frank parece um estado ideal de total liberdade, quase de imponderabilidade. Livre em seus movimentos e em suas inspirações, sem nenhuma imposição, nem econômica nem social nem, evidentemente, estética. Essa liberdade abre a imagem para todas as possibilidades, neste caso, para o aparecimento de um novo regime de enunciados fotográficos, exatamente os da fotografia-expressão. Mas, tal liberdade priva, simultaneamente, a imagem de sua ancoragem no real e de sua amarração à representação, que garantiam sua unidade e sua uniformidade internas. Frank não mostra, ele se mostra. O sujeito, o autor prevalecem, a partir daí, sobre o real. Esse advento intempestivo da subjetividade embute o da fotografia-expressão nos escombros dos principais paradigmas da fotografia-documento. Os repórteres que testemunhavam tinham uma relação direta e controlada com o real; os fotógrafos que se exprimem mantêm com ele uma relação indireta e livre. Isso se atualiza em uma nova escrita fotográfica. De maneira tão intensa quanto efêmera ("Ponho minha Leica no armário",¹⁶ decide Frank, a partir de 1960), ele, na realidade, faz explodir o regime da fotografia-documento, que atingiu seu apogeu com Henri Cartier-Bresson. Com este, a ilusão de domínio

manifestava-se pela recusa de reenquadrar as provas, pela nitidez e pela precisão geral das imagens, pelo equilíbrio dos valores, pela prática do instante decisivo e, sobretudo, pelo papel da geometria. A esse belo edifício solidamente estruturado e perfeitamente racional, Frank opõe o acaso: ou ele lança seu aparelho para o alto em vez de enquadrar, ou recusa-se a retocar as imperfeições de seus filmes, manchas e arranhões, esperando descobrir aí riquezas expressivas. Frank vem, de fato, romper a unidade significativa que, na fotografia-documento, em particular na versão humanista de Cartier-Bresson, Doisneau ou Ronis, agrupava o autor, seus personagens e o mundo. Sob o efeito de enquadramentos intempestivos, os acordos perfeitos da estética clássica são substituídos pelos acordos dissonantes ou por cortes irracionais: rostos escondidos, corpos deslocados, olhares suprimidos, cenas tremidas, etc. Frank parece se dedicar a um jogo onde cada lance acabaria fora das regras amplamente aceitas pela fotografia-documento. Colocando o proibido – a granulação, as deformações, os fortes contrastes, e sobretudo os desfocados – no centro de seu regime formal, Frank libera a fotografia não só do documento mas de suas regras, e mostra com eloquência que essas não são nem obrigatórias nem invariáveis, mas facultativas, em permanente variação.

A postura de Robert Frank colabora para enfraquecer o dispositivo platônico da fotografia. Na medida em que Frank não mostra sem se mostrar, ele insere a força de um "eu" entre a coisa (o referente) e a imagem. A onipresença do sujeito na fotografia-expressão se opõe à rejeição da individualidade do operador pela fotografia-documento. A ficção da objetividade da representação de coisas ou de estados de coisas, no que diz respeito à apresentação dos acontecimentos: mesmo aqueles que surjam, entre visível e invisível, no contato sempre singular de um sujeito, de um mundo e de uma máquina fotográfica. Se as fotos de Frank rompem com a estética documental é porque elas não representam (alguma coisa que foi), mas apresentam (alguma coisa que aconteceu); é porque não remetem às coisas, mas aos acontecimentos; é porque elas quebram a lógica binária da aderência direta com as coisas pela afirmação de uma individualidade. Da nitidez ao desfocado, da distância à proximidade, da objetiva normal à grande angular, da geometria ao acaso, da transparência à enunciação: aí se opõem dois regimes de enunciados fotográficos, duas práticas da fotografia, e duas concepções filosóficas. Jean-François Lyotard, diria que, contra a ilusão documental, que reduz o mundo ao visível, Robert Frank "torna visíveis os fatos que o campo visual esconde e exi-

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Robert Frank, *Robert Frank*, cit.

ge invisíveis, que dependem não somente do olho (do príncipe), mas do espírito (vagabundo)".¹⁷

RAYMOND DEPARDON

Na França, Raymond Depardon é, sem dúvida, um dos primeiros a ter seguido o caminho traçado nos Estados Unidos durante os anos 1950 por Robert Frank, mas também por Lee Friedlander, Diane Arbus, ou ainda William Klein. Como eles, ele deixou de acreditar que "a fotografia era destinada a celebrar a harmonia e o equilíbrio através uma imagem tranquilizadora do mundo".¹⁸ Contra a escola francesa da fotografia humanista, contra o culto do instante decisivo, contra a concepção da exata convergência entre imagem e mundo, Depardon sabe que suas imagens valem tanto por suas lacunas quanto por aquilo que elas mostram. Em sua *Correspondance new-yorkaise*, um conjunto de clichês realizados em Nova York e publicados no jornal *Libération* durante o verão de 1981, Depardon fala explicitamente disso para a maioria de suas imagens, em algumas linhas redigidas à guisa de legenda. Por exemplo:

5 de agosto de 1981, Nova York. Museu Guggenheim. *Guernica* ainda está no Museu de Arte Moderna. Gostaria de voltar ao Tchad, tenho vontade de fazer uma grande viagem, de subir até o norte, ficar lá, de me dar um tempo, fazer fotos, de rodar um filme, continuar meu filme. De ficar mais próximo ainda das pessoas, das coisas, embora continue sendo um estrangeiro.¹⁹

Embora sua experiência no fotojornalismo seja grande, embora durante muito tempo tenha obedecido às regras da reportagem, Depardon impõe, aqui, a evidência de um "eu" e diz "eu tenho vontade"; ele está aqui, mas queria estar em outro lugar. A distância, recorrente na série, entre a imagem e o texto tem como efeito revelar o sujeito Depardon no âmago do fotógrafo; e, entre a realidade e a imagem fotográfica, interpor uma outra realidade: suas vontades, suas emoções, seus desejos, seus sonhos. Esse encaixe de uma imagem mental no interior da ima-

gem da realidade, essa presença de um outro lugar dentro do aqui, essa mistura inextricável do virtual e do atual, do subjetivo e do objetivo,²⁰ e sobretudo essa irrupção de um "eu", em um processo reputado em excluí-lo (ontologicamente), tudo isso derruba a ilusão de domínio, projeta a imagem para fora dos limites confortáveis do aqui e agora, e condena-a a perder para sempre o real, pelo menos o da fotografia-documento. Em resumo, tudo isso destrói o projeto documental. "É meu desafio, meu objetivo, fazer cinema e foto exprimindo-me",²¹ confidencia-
rá Depardon.

Esse desafio se dirige ao projeto documental e consiste em inventar uma prática da fotografia que aceite que "o campo visual esconde e exige invisíveis", que ele não dependa somente do olho, mas também do espírito. Em termos lyotardianos, tal prática da fotografia deveria "procurar apresentar que existe alguma coisa que não é apresentável".²² Para isto, Robert Frank tinha escolhido "martirizar a apresentação" (Jean-François Lyotard). Em sua *Correspondance new-yorkaise*, Raymond Depardon procede diferentemente: pelo texto, evidentemente, mas também pela imagem. Embora estivesse em Nova York, como Roberto Frank vinte anos antes, inteiramente livre para fotografar o que quisesse e como quisesse, ele adota um regime formal diferente do de Frank. Nunca pratica, por exemplo, o desfocado, e mantém, sempre, uma certa distância das coisas, o que Frank, ao contrário, esforçava-se em eliminar. Depardon continua fotógrafo e, de uma certa maneira, repórter. Mas ele mina, de dentro, a fotografia de reportagem. Sua ação mais constante – e sem dúvida a mais profunda, visto que se aplica também a seu cinema – consiste em romper com a ilusão de domínio que está profundamente associada com a prática documental. No decorrer de seus trabalhos, Depardon questiona assim, alternativamente, as pretensões à verdade da fotografia-documento, a rejeição do sujeito-fotógrafo, o instante decisivo, o furo, a redução do real às aparências, o aqui e agora, e a concepção otimista de um mundo sem fissuras.

Enquanto, no início dos anos 1980, a fotografia-documento ainda está muito associada às ideias de exatidão e de verdade, e as teorias da impressão e do índice vêm substituir a reportagem humanista para dar origem à crença de um

¹⁷ Jean-François Lyotard, *L'inhumain. Causeries sur le temps* (Paris: Galilée, 1988), p. 137.

¹⁸ Raymond Depardon & Alain Bergala, *Correspondance new-yorkaise. Les absences du photographe* (Paris: Libération/L'Étoile, 1981), p. 62. O livro mistura a primeira obra – fotos realizadas e legendadas por Depardon – com a segunda, um texto de Bergala.

¹⁹ *Ibid.*, p. 81.

²⁰ "O atual é sempre objetivo, mas o virtual é o subjetivo." Cf. Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps* (Paris: Minuit, 1985), p. 111.

²¹ Raymond Depardon & Frédéric Sabouraud, "Une perpétuelle incertitude", em *Depardon/cinéma* (Paris: Cahiers du Cinéma/Ministère des Affaires Étrangères, 1993), p. 75.

²² Jean-François Lyotard, *L'inhumain*, *cit.*, p. 137.

encontro perfeito e pleno da fotografia com o real,²³ Raymond Depardon começa a adotar posturas até então alheias à fotografia francesa: a dúvida, “uma perpétua incerteza”; a insatisfação, a ausência, o insucesso, a imperfeição para encontrar o real.²⁴ “Tenho a impressão de que falta muita coisa nesta crônica” observa ele na conclusão da *Correspondance new-yorkaise*. Enquanto na fotografia-documento o fotógrafo era apenas uma das engrenagens da máquina de capturar o real sem falhas, a fotografia-expressão o reabilita, colocando-o no centro do processo. Mas esse sujeito tornado central está dividido, atormentado pelos seus desejos, transpassado pela dúvida. E não mais adere à sua missão de documentar o mundo. Sua afirmação é acompanhada por uma perda da ilusão de domínio. Depardon está em Nova York pelo corpo e, aliás, pelo pensamento. Ele pratica a fotografia, mas não cessa de tergiversar com ela, de resistir-lhe, de contorná-la, de interrogá-la, de questioná-la. No dia 3 de julho, diante do cadáver de um homem que tinha acabado de se jogar de um edifício: “Não gosto de ver isso. Assim mesmo, tirei uma foto” – ele deplora a pornografia da imagem e o voyeurismo; no dia 4 de julho, dia de chuva: “Me esforço para fazer uma foto. E me pergunto o que estou fazendo aqui”; dia 10 de julho, quando vê passar, em situações insólitas, duas vedetes internacionais, do cinema e da canção, sucessivamente: “Não vou fotografar”, renunciando deliberadamente ao furo, figura tão emblemática do fotojornalismo; dia 23 de julho: “Andando, indago-me sobre o jornalismo, a informação, o cinema, a violência”; etc. Os estados de espírito de Depardon são característicos da situação intermediária, entre documento e expressão, em que se encontra. De fato, no dia 22 de julho, ele confessa à margem do retrato de uma menina passando em um táxi: “Habitado, há vinte anos, a cobrir ‘histórias’. Agora, liberado, sinto-me um pouco perdido. Preciso reaprender a olhar”. Tal reflexão dá sequência a uma verdadeira negação da fotografia-documento: “Nunca mais saberei nada sobre esta menina”.²⁵ Negação lúcida, que repete a célebre observação de Bertolt Brecht a propósito da imagem (fotográfica), muito ligada às coisas e aos fatos imediatos, diante da realidade que, essencialmente, é constituída de relações, de processos e de eventos.

²³ Roland Barthes publica *La chambre claire* em 1980; as fotos de *Correspondance new-yorkaise* são realizadas e, durante o verão de 1981, aparecem no *Libération; L'acte photographique*, de Philippe Dubois, data de 1983.

²⁴ Raymond Depardon & Alain Bergala, *Correspondance new-yorkaise. Les absences du photographe*, cit., pp. 32-34.

²⁵ Todas as citações foram extraídas de textos de Raymond Depardon publicados em *Correspondance new-yorkaise*.

Após vinte anos de uma intensa prática de reportagem, Depardon sente seus limites, suas falhas, os mecanismos de marginalização do sujeito, as imposições e, por fim, a inadaptação à realidade presente. Mas como fazer para reaprender a olhar? Primeiramente reconhecer ao sujeito – seus desejos, seus sonhos, suas sensações, suas fragilidades – um lugar maior dentro do processo fotográfico, a fim de transformar a máquina documental em uma máquina subjetiva de expressão. Em seguida, minar, de dentro, as principais engrenagens da máquina documental da reportagem: recusar o furo; garantir-se contra a pornografia da imagem e o voyeurismo; mas, sobretudo, romper com esta mola principal da reportagem: o famoso “instante decisivo”, do qual Henri Cartier-Bresson se tornou o arauto.

A essa fotografia do instante decisivo, que queria captar as ações em seu ápice, Depardon opõe, nos anos 1990, uma “fotografia dos tempos fracos”. Segundo ele, em uma “fotografia de tempos fracos, nada aconteceria. Não haveria nenhum interesse, não haveria momento decisivo nem cores ou luzes magníficas nem raiozinho de sol nem química arranjada – exceto para obter uma extrema suavidade. O aparelho seria uma espécie de câmera de televigilância”.²⁶ Enquanto o instante decisivo supunha variações bruscas de intensidade, uma ação e uma dinâmica temporal, enquanto o furo está impregnado pela singularidade de seu objeto, enquanto tanto um quanto outro se desdobram em um mundo pleno e ativo, a obra de Depardon emerge dos confins de um “trabalho sobre o vazio total”. A imagem única, arrancada do instante decisivo, tinha de, sozinha, conter e dominar o todo da ação, ao contrário das imagens de Depardon, que “filma o nada” e evolui em “perpétua incerteza”.²⁷

Do instante decisivo aos tempos fracos, em menos de um quarto de século o mundo se esvaziou; a fotografia-documento partiu-se; transformaram-se a ação, o trabalho e os homens, como, aliás, também a maneira de fotografá-los. No “instante decisivo”, a foto era captada às pressas. Na época dos “tempos fracos”, tornou-se impossível – ou, em todo caso, inoperante – essa espécie de roubo legal. Um novo ator emerge ao lado do fotógrafo: o fotografado, o Outro. O roubo é, então, sucedido pela troca, pelo diálogo.

²⁶ Raymond Depardon, “Pour une photographie des temps faibles”, em *La Recherche Photographique*, nº 15, Paris, outono de 1993, pp. 80-84.

²⁷ Raymond Depardon & Frédéric Sabouraud, “Une perpétuelle incertitude”, cit., p. 75.

O Outro, o dialogismo

A chegada do Outro e do diálogo ao centro do processo fotográfico constitui uma nova etapa na dinâmica que, há quase um quarto de século, conduz a fotografia do estrito documento à expressão. O Outro vem para finalizar o que ficou empenhado na imagem e no processo fotográficos com a emergência da escrita e a do sujeito. Robert Frank foi aquele que, magistralmente, permitiu o retorno do grande rejeitado da fotografia-documento: o sujeito. Mas sua polarização no "eu", seu individualismo visceral – "Sinto uma desconfiança inata por qualquer atividade de grupo",²⁸ admite ele – e também a vitalidade do modelo documental na metade dos anos 1950 interditarão-lhe a abertura da fotografia para o dialogismo. A exemplo dos repórteres, Robert Frank continua, à revelia dos modelos, a roubar suas imagens e a conceder ao Outro apenas o *status* de objeto. Mais tarde, a partir dos anos 1980, entre o cinema e a fotografia, no contato com doentes do Hospital Psiquiátrico de San Clemente e outros lugares de sofrimento, Raymond Depardon vai sentir necessidade de introduzir, no processo fotográfico, "uma parte de troca, para não ser completamente um roubo, [para] tentar deixar às pessoas sua autonomia, sua liberdade".²⁹

Mas a abertura para o Outro e para o diálogo só será verdadeiramente realizada no decorrer dos anos 1990, na conjunção do declínio da fotografia-documento, da afirmação de uma nova geração de fotógrafos, e do aparecimento de uma categoria de sujeitos: as vítimas de um mundo tumultuado, partido, dividido.

NOVOS SUJEITOS, NOVOS PROCEDIMENTOS

Nas sociedades ocidentais contemporâneas, a exclusão e o sofrimento são por demais sufocados e contidos para que possam ser captados às pressas (à exceção dos acessos de violência crua e espetacular amplamente repercutidos pelas mídias). Em tal situação, a postura do "instante decisivo", de Henri Cartier-Bresson, fica condenada à cegueira, sem que ainda a postura dos "tempos fracos" de Raymond Depardon se mostre mais pertinente. Pois, para acessar a realidade vivida pelos excluídos, para superar a vergonha que muitas vezes os esmaga, para reduzir o fosso que os separa do mundo, em resumo, para vencer a invisibilidade que os atinge, uma simples

foto parece bem irrisória. A não ser que a fotografia se inscreva em uma abordagem que conjugue contatos e permutas. E isso sempre exige tempo, semanas e meses; pede uma extrema disponibilidade para o Outro; supõe uma perspectiva social e política global; obriga a inventar procedimentos cada vez mais específicos.

Olivier Pasquier, membro da agência Bar Floreal, frequentou regularmente La Moquette, um local parisiense de acolhida e de encontro para os "sem-teto", um lugar onde falar é uma maneira de enganar a solidão, onde debater com as pessoas em atividade permite ficar em contato com a vida social, onde participar de ateliês de escrita mantém essas competências elementares que a exclusão afeta tão rapidamente, ou seja, um lugar para resistir, para não sucumbir à precariedade. As fotografias de Pasquier não mostram nada do lugar ou das atividades da Moquette, não constituem nem um testemunho nem uma defesa, que só ajudariam a encerrar ainda mais cada um em sua exclusão. Pasquier, ao contrário, realizou uma série de retratos em planos muito próximos e tratou-os seguindo uma estética valorizadora, ao estilo dos belos retratos de atores de cinema. Cada retrato, muito bem iluminado e enquadrado, foi associado a um texto com o tema "Quem é você?", que cada um dos modelos redigiu cuidadosamente (e, às vezes, dificilmente) durante os ateliês de escrita. O conjunto provocou várias exposições, particularmente na Moquette, e a publicação de uma bela obra, de grande formato, cuidadosamente impressa, onde, em página inteira, cada retrato é reproduzido em face do texto.

A série leva em consideração os mecanismos da exclusão e adota uma orientação que poderia anunciar-se assim (parafrazeando a célebre fórmula de Marx): os fotógrafos apenas representaram o mundo diversamente, o importante é transformá-lo.³⁰ Como alternativa à reportagem-testemunho, a série propõe um procedimento dialógico que arranja um lugar ativo para os modelos. Mais do que o registro de um estado de coisas, a fotografia torna-se um catalisador de processos sociais. Ao colocar-se o mais próximo possível dos indivíduos singulares, transformando-os em sujeitos, o procedimento adotado mescla a produção de imagens e a resistência aos efeitos da precariedade. Pois o projeto permitirá aos participantes ser três vezes sujeitos: pelo texto, por meio do qual puderam interrogar-se sobre si próprios; pela palavra, que recuperaram ao longo das diferentes fases do projeto; e, naturalmente, pela fotografia. Os retratos só foram realizados ao término de

²⁸ Robert Frank, "A Statement", cit.

²⁹ Raymond Depardon & Frédéric Saboucaud, "Une perpétuelle incertitude", cit., p. 75.

³⁰ A última das "Thèses sur Feuerbach" de Karl Marx estipula: "Os filósofos interpretam diversamente o mundo, o que importa é transformá-lo". Cf. Karl Marx & Friedrich Engels, "Thèses sur Feuerbach", em *L'idéologie allemande* (Paris: Éditions Sociales, 1974), p. 27.

um longo processo, no decorrer do qual Pasquier teve de ganhar a confiança de seus modelos, levá-los a aceitar a si próprios o bastante para concordar em posar; para começar a escrever e a admitir ficar expostos ao olhar de todos. Esse longo e delicado trabalho, conduzido a partir da fotografia, enfrentou diretamente a exclusão, que marca os rostos, que toca suas vítimas de invisibilidade, e que lhes afeta profundamente a autoestima. Devolver aos modelos uma imagem lisonjeira e restituir-lhes uma fisionomia livre de seus mais fortes estigmas fez com que, simbolicamente, pudessem sair do gueto da exclusão, e permitiu-lhes acreditar no possível. No decorrer do seu paciente diálogo fotográfico, Olivier Pasquier e seus modelos de modo algum procuraram mostrar qualquer realidade, verdade ou identidade (o ideal derrisório de retratistas e repórteres). Eles fabularam juntos. Sem deixarem de ser excluídos, os homens e mulheres dos retratos aceitaram lançar-se no jogo que os transformava em personagens importantes: dignos de serem fotografados, expostos, publicados com todas as deferências da estética habitualmente reservada ao mundo encantado das estrelas, justamente de onde são rejeitados. Continuaram reais e, ao mesmo tempo, tornaram-se outros. No âmago de sua exclusão, brincaram de abandoná-la e, talvez, de encontrar assim alguma confiança no futuro. Nessa alternância sutil entre a real situação deles e um futuro fabuloso, eles inventaram, junto com Olivier Pasquier, uma pequena comunidade dos que, reunidos em torno da exposição e da obra, sabem a partir daí que podem ser outros: escapar da exclusão, afrontar a precariedade.

A partir de 1992, por sua vez, Marc Pataut realiza, no seio da associação "Ne pas plier" [Não se submeter], uma série intitulada *Images en vie*, composta de três grandes retratos de mulheres e de homens desempregados. Como Pasquier, o objetivo é mostrar fisionomias da exclusão, conferir-lhes uma visibilidade, neste caso, dar um rosto à comunidade dos excluídos, à população dos "sem". Concebidos como instrumentos de luta, tais retratos estão destinados a ser afixados em grandes painéis e levados nas passeatas como "Direito à vida, direito ao trabalho", ocorrida em Paris em maio de 1994. A luta contra a exclusão passa, aqui, pela luta em lhe dar uma fisionomia concreta: a dos excluídos.

Ainda a partir da fisionomia é que Marc Pataut trabalhou com os estudantes do ensino médio de Seine-Saint-Denis. Nesse subúrbio com forte população de imigrantes, as classes reúnem estudantes de variadas origens e cores. É nessa situação de misturas muitas vezes conflituosas de identidades, onde interveio a partir de 1992, que Pataut propôs aos alunos de escolas de Aulnay-sous-Bois, Blanc-

-Mesnil, e depois Saint Denis, que brincassem com suas identidades, mais do que tentar apropriar-se de uma. Fabular uma identidade para desvendar uma questão crítica, fonte de discriminações, de conflitos ou até mesmo de arroubos nacionalistas. Os estudantes foram, então, convidados a fazer seus autorretratos, com a ajuda de uma câmera fotográfica operada por eles e mantendo o obturador aberto como quisessem. O grupo decidiu que as fotos, muitas vezes desfocadas devido à duração das poses, seriam reproduzidas em azul. O azul para embaralhar a cor, o principal traço de fisionomia em que as discriminações recaem. Um rosto azul não é rosto de negro nem de branco nem de *beur* (descendente de árabe, nascido na França). O que a cor da pele divide, aqui, o azul unifica, assim como o desfocado das fotos, que atenua os traços raciais do rosto. Juntos, o desfocado e o azul dos retratos permitem inventar uma raça que frustraria as discriminações. Unidas pelo azul e pelo desfocado, essas minorias divididas pela realidade formaram, durante o processo, o esboço de um povo.³¹

O Outro das fotografias de Marc Pataut ou de Olivier Pasquier – aquele para o qual e com o qual elas são concebidas – é o estrangeiro, o mestiço, o "sem" direito, o excluído, o descentrado, o marginal, o desterritorializado nas periferias, na prisão, no desemprego, etc. É aquele que subverte as normas, que desafia os padrões, que faz vacilar o poder, que perturba os valores dominantes, os princípios das maiorias. O Outro é o menor. Aquele que desafia o maior, como o rosto de um "sem-teto" é sempre um desafio lançado na cara daqueles que têm onde morar. O Outro também desafia a máquina que é a fotografia-documento, principalmente quando está nas mãos dos repórteres apressados das mídias. Em razão disso é que Pataut, Pasquier e outros tiveram, evidentemente, de inventar procedimentos dialógicos, de transformar radicalmente o tempo fotográfico, fazendo ele ser transposto antes da tomada propriamente dita, e, sobretudo, tiveram de preparar um grande lugar para os modelos no processo fotográfico. Foi o que fizeram com o retrato – alguns, com a reportagem –, ao provocar o surgimento, por volta do final dos anos 1990, do que poderíamos qualificar de reportagem dialógica.

A REPORTAGEM DIALÓGICA

A reportagem dialógica é praticada por numerosos fotógrafos que se afastam da corrida ao furo jornalístico, que prevaleceu na imprensa de informação duran-

³¹ Gilles Deleuze, *Cinéma 2*, cit., pp. 284-286.

te longos anos, antes de deslocar-se para a imprensa de celebridade e a esportiva. Na Europa ocidental, o inglês Nick Waplington e alguns membros da agência Métis (como Luc Choquer), do Bar Floréal (como Olivier Pasquier), da agência Editing (como Patrick Bard), ou da agência Magnum (como Patrick Zachmann) estão entre os principais representantes da reportagem dialógica.

A postura deles muitas vezes se opõe à que eles mesmos tiveram durante muito tempo; à de alguns de seus colegas de agência; e, evidentemente, àquela que domina as agências como Sipa, Gamma ou Sygma, onde mais da metade do faturamento provém atualmente do setor “celebridade”. Geralmente, a postura deles rompe com a reportagem “às pressas”, com o “instante decisivo”, e, talvez, mesmo com a “fotografia dos tempos fracos” de Raymond Depardon. Ela é o oposto da maneira exemplificada por Henri Cartier-Bresson e, também, daquela, muito diferente, elaborada por Sebastião Salgado. Todos esses grandes predecessores foram espectadores do mundo, que consideraram como um palco e que abordaram segundo os ditames das leis da máquina fotográfica, isto é, privilegiando o olhar, a distância, o recuo, o afastamento, o desprendimento. Raros são os que procuraram apagar tal distância, abolir a ribalta simbólica que separa o fotógrafo e o mundo. Ora, é justamente essa tentativa que, a despeito das diferenças entre os trabalhos, caracteriza a reportagem dialógica.

Em 1991, o inglês Nick Waplington publica o álbum intitulado *Living Room*, composto de fotos realizadas nos apartamentos de duas famílias operárias de Nottingham atingidas pela crise. A originalidade está indissociavelmente ligada à maneira de trabalhar do autor e à estética de suas imagens. Durante vários anos, Waplington conviveu com seus modelos, compartilhando de suas alegrias e sofrimentos, e aprendendo tudo da vida deles. Mais do que um diálogo, produziu-se uma verdadeira osmose, à qual Waplington soube dar forma fotográfica, combinando o emprego de um aparelho semipanorâmico, formato 6 cm × 9 cm, com pontos de vista muitas vezes ao nível do chão e distâncias muito próximas, às vezes no limite do corpo a corpo, sem temer o desfocado e cortes intempestivos, com total menosprezo à geometria euclidiana. Aqui a perspectiva linear e a construção cartesiana são desmontadas em prol de uma proliferação de detalhes de inspiração barroca (roupagens, ventres opulentos, cortinas, algumas linhas de passagem do desfocado para o nítido, etc.). Essa escrita, que confere às imagens uma forte dinâmica visual, também lhes dá aspecto de um imenso caos. Beneficiária tanto do barroco quanto da fotografia de família, tal escrita moldou-se no diá-

logo, na permuta, na proximidade e, evidentemente, na duração. Aqui, fotógrafo e modelos não estão mais um diante do outro, opostos por interesses contraditórios (no caso, os *paparazzi*), ou reunidos, por um breve momento, para uma finalidade em comum (no caso do retrato, por exemplo). O fotógrafo e seus modelos estão, ao contrário, engajados em um mesmo projeto, em que a foto não passa de um momento, sem ser necessariamente a finalização.

Esse gênero de reportagem tem, assim, necessidade da duração para que se estabeleça um diálogo prolongado e aprofundado com os modelos. Enquanto a maioria dos repórteres, absorvidos pelo desvario da concorrência internacional das imagens, passam, e só fazem isso e fotografam sem possibilidade de voltar, outros procedem diferentemente: eles vêm, ficam e voltam. Eles trocam e dão, pois se inscrevem em ações de caráter mais social do que mercantil, concebidas em favor dos modelos. Dentro dessa estrutura, fotografar não é mais roubar, e posar não significa mais se oferecer inutilmente aos fotógrafos de passagem. O modelo torna-se um ator, um verdadeiro parceiro, um sujeito. A astúcia do ladrão (caçador) de imagens cede lugar à capacidade do fotógrafo em ganhar a confiança de seus modelos-parceiros.

A postura predadora da reportagem “às pressas”, reforçada pela concorrência das imagens e pela lógica econômica, apoia-se sobretudo na concepção filosófica segundo a qual o verdadeiro teria de ser extirpado, recolhido do interior da ação, a distância e na superfície das coisas. Seguramente menos submetida à dominação do mercado, a postura dialógica procura, ao contrário, produzir o verdadeiro de maneira muitas vezes coletiva e interdisciplinar. Atento às pessoas, preocupado em nunca lhes trair a confiança, e preocupado em colocá-las no centro do processo, tal procedimento vai contra reportagens onde o Outro é quase apenas um objeto, onde a imagem prevalece sobre as pessoas. As imagens de Marc Pataut, de Nick Waplington ou de Olivier Pasquier são menos “imagens de” do que “imagens com” ou, ainda, “imagens para”. Como Cassavetes no cinema, isso faz parte da maneira deles de fotografar, de interessar-se mais pelas pessoas do que pela fotografia, “para que as pessoas não passem ao lado da câmera sem que a câmera tenha passado ao lado das pessoas.”³²

Logo, a reportagem dialógica não procura representar, registrar, captar aparências, mas exprimir situações humanas que ultrapassem amplamente a ordem

³² *Ibid.*, p. 201.

do visível. A imagem não é mais o produto de um ato pontual, mas resultado de um trabalho que ultrapassa, e muito, o curto momento da filmagem. O dialogismo sucede ao monologismo da fotografia-documento. E o Outro cessa de ser um objeto (uma "presa", no jargão dos *paparazzi*) para ser um sujeito, um ator, um parceiro; e o fotógrafo sai da solidão e do distanciamento em relação ao mundo aos quais o dispositivo documental o condena.

A própria maneira de testemunhar muda. Não mais consiste em reproduzir o visível, mas em tornar visível. Tornar visíveis os sem-fisionomia e sem-imagem, os excluídos tanto da visibilidade dominante como da vida social e política: os estrangeiros em seu próprio país. E fazer isso junto com eles: não sem eles, como fazem os repórteres; nem naturalmente contra eles, como fazem os *paparazzi*. Testemunhar obriga inventar novas formas e novos procedimentos para acessar as novas realidades: inventar a reportagem dialógica, para além da reportagem canônica da fotografia-documento. Inventar formas e procedimentos, uma espécie de nova língua fotográfica, para transformar os regimes do visível e do invisível, para acessar o que está sob nossos olhos, mas que não sabemos ver. Não fotografar "as" coisas ou "as" pessoas, mas fotografar os estados de coisas e com as pessoas.

A FOTOGRAFIA DE FAMÍLIA

É na fotografia de família, durante muito tempo negligenciada e menosprezada, que talvez o princípio dialógico e a expressão se encontrem mais presentes, em todo caso, mais espontâneos. A fotografia não é, como muito se acreditava, sem caráter nem identidade. Prática profusa, comum e essencialmente privada, ela se beneficia de uma real especificidade pelos seus temas, seus usos, seus procedimentos, e pela sua estética.

Seu dialogismo fundamental apoia-se principalmente na posição original do operador, que está mais próximo de seus modelos, no mesmo espaço que eles, podendo até mesmo ser ele próprio parte empenhada nas cenas representadas. Além disso, é ao mesmo tempo produtor e destinatário de suas fotos. Nenhuma prática garante uma proximidade semelhante, uma igual fusão com o Outro. Enquanto a reportagem "às pressas" trata o Outro como estrangeiro, como coisa – ou até mesmo, segundo os *paparazzi*, como "presa" –, e a reportagem dialógica tenta transformar o Outro em parceiro, em autor, no caso da fotografia de família, o operador e o Outro pertencem ao mesmo universo, ao círculo privado da família.

Foto de família

O dialogismo varia com a distância que separa o fotógrafo e o Outro. Diálogo mínimo e distância máxima caracterizam a reportagem tradicional, onde o fotógrafo fica radicalmente fora do território do Outro; o diálogo se inicia quando o fotógrafo consegue situar-se na fronteira desse território; naturalmente, seu mais alto grau se encontra na fotografia de família, em que o operador compartilha sua vida, ou numerosos instantes, com o Outro: o pai, a mãe, a criança, o primo ou o amigo.

O processo fotográfico encontra-se aí inteiramente transformado. Enquanto a reportagem dialógica é apanágio de operadores enérgicos e passa pela invenção de procedimentos geralmente longos e sempre específicos, a fotografia de família permanece em alto grau uma atividade de amadores, muitas vezes inexperientes, ignorantes das regras elementares do processo, ou indiferentes aos princípios. Essa relativa inexperiência não provém, todavia, de uma complexidade particular do processo, nem mesmo de uma recusa obstinada dos amadores em dominá-lo, mas por tal domínio não ser considerado uma necessidade, pois cotidiana e naturalmente, do seu interior, a família cria essas permutas – que os conhecimentos e os procedimentos de fotógrafos como Marc Pataut, Nick Waplington, Olivier Pasquier e muitos outros têm precisamente como finalidade instaurar do exterior. De um lado, o dialogismo é um efeito de território (a família); do outro lado, é um efeito de procedimentos fotográficos. Além disso, o domínio não tem muita importância dentro da estrutura familiar, em que as relações e os sentimentos prevalecem sobre a qualidade das imagens, onde a expressão conta, finalmente, mais do que a denotação ou a arte. A forma das imagens, como aliás a da maioria das produções simbólicas, depende de fato muito do seu território, em particular do seu caráter privado ou público. O mesmo acontece com os trajes do interior, que apresentam sempre uma negligência proibida aos trajes da cidade, ou aos trajes a rigor, ocorrendo o mesmo com a palavra, que na privacidade é mais expressiva, mais alusiva, e mais rústica do que em público; e as fotografias feitas pela própria pessoa ou seus próximos obedecem a regras formais e técnicas mais maleáveis do que as exigidas pelas imagens públicas de reportagem, de moda, de publicidade, de ilustração ou de arte. É para seus usos estritamente privados, afastados das exigências da vida social e das imposições da economia, que as fotos de família devem obedecer à expressão, à técnica e à estética. São esses usos domésticos que privilegiam a captação expressiva (de uma cena fugidia) em detrimento das qualidades da foto.

Nem todos os fotógrafos de família se descuidam evidentemente da estética. Alguns se esforçam para obter efeitos, mas suas tentativas geralmente se limitam a percorrer um manual formal, em vez de apresentar originalidade. Se algumas imagens apresentam inegáveis qualidades formais, na maioria das vezes é devido ao acaso, pois tais qualidades não são sequer reivindicadas, nem mesmo reconhecidas pelos operadores. Não sendo a família um meio de legitimação estética, seria preciso falar de estética involuntária, desprovida de intenção e privada de reconhecimento. Escrita selvagem e sempre incerta, técnica aleatória, estética involuntária: a força expressiva das fotos se apoia, paradoxalmente, no esquecimento da técnica e da escrita; e, principalmente, na proximidade que o minúsculo território da família assegura aos atores do processo. Em resumo, se a fotografia de família é expressiva, é indiretamente por suas formas e por imanência de seu dialogismo.

Desse modo, as imagens exprimem (mais do que descrevem) situações, elos, às vezes mesmo sentimentos, mas, sobretudo, a coesão e a felicidade da família. E exprimem isso por elas mesmas, mas sobretudo no seio de um dispositivo ficcional: o álbum. O álbum não é apenas o lugar das fotos de família, como as revistas, os *outdoors* ou as paredes das galerias são para as fotografias de imprensa, de publicidade ou de arte. Sua particularidade é de ser o ponto de encontro dos indivíduos com sua própria imagem e com a de seus próximos. Composto de momentos solenes ou simplesmente anódinos, porém sempre bons momentos, o álbum tece uma memória da família. Uma memória lacunar, em forma de esquecimento e de ficção nostálgica. Ao sorrir, muitas vezes as pessoas se encontram tristes e melancólicas, mas raramente o choro e o sofrimento transparecem no álbum. São raras as situações de trabalho e de esforço; e os episódios dolorosos (a doença, a morte, etc.). Quanto ao sexo, que inspira uma produção doméstica de tomadas eróticas, o álbum, que continua sempre à margem do íntimo, não o leva em consideração. Logo, a ficção da felicidade e da coesão da família se constrói no respeito às tradições, até mesmo na imagem desusada da família. Maniqueísta e estereotipado, ele é o lugar tranquilo das certezas, da estabilidade e do reconforto.

A enorme produção da fotografia de família distribui-se em um leque temático bastante restrito, dominado por um número limitado de lugares, objetos, indivíduos e de situações que as imagens conjugam infinitamente. De fato, essa produção é polarizada pela criança, pelas festas rituais (o casamento, o aniversário, etc.), pelas atividades de lazer, pelos lugares familiares (no interior, a mesa posta; e os arredores imediatos da casa, no exterior), por objetos cotidianos (o

carrinho do bebê, o carro, os brinquedos) e pelos animais domésticos. Somente os lazeres (*camping*, praia, montanha, etc.) e alguns lugares comunitários (a escola, a caserna, o clube esportivo) ultrapassam o estrito âmbito da casa. A pose continua sendo a atitude dominante, a despeito da generalização do instantâneo e da liberdade que o corpo atualmente dispõe nas imagens. Mas, contrariamente aos retratos realizados no espaço abstrato do estúdio do fotógrafo, a pose na família não separa os indivíduos nem de seu âmbito nem de suas atividades: ela é uma parada, uma suspensão, não uma abstração.

De fato, o álbum entrecruza três modos de expressão: as imagens, as legendas (muitas vezes manuscritas) e a sucessão narrativa das imagens. Através desse dispositivo, um sujeito fala e se exprime, manifesta seus desejos e suas crenças, e assim contribui para construir uma ficção da família. O sujeito que fotografa não é necessariamente aquele que confecciona o álbum, mas as ações tanto de um quanto do outro convergem para um objeto que mistura o visível e o enunciável, que emana da família, mas que não a representa. Pois, entre as situações e as pessoas, de um lado, e as imagens, as legendas, o álbum, do outro — isto é, entre as coisas e os sinais —, as relações não se reduzem à representação. Os sinais trabalham as próprias coisas, ao mesmo tempo que as coisas se estendem ou se desdobram por meio dos sinais. Um álbum, suas fotos e suas legendas não representam “as” coisas e “as” pessoas de uma determinada família sem se inserir diretamente nos estados de coisas e agir sobre eles. Assim Kafka escreve para sua noiva, Felice Bauer:

Quando olho para sua foto — ela está diante de mim —, surpreendo-me sempre com a força que nos liga um ao outro. Por detrás de tudo que é possível contemplar, atrás do querido rosto, os olhos serenos, o sorriso, os ombros, que gostaria de enlacá-los o mais rapidamente possível, há forças, por detrás de tudo isto, que agem, que me são tão próximas e tão indispensáveis, tudo isto é um mistério...³³

Essas relações recíprocas entre as coisas e os sinais têm uma conotação particular com a fotografia de família, especialmente quando aí se exprimem, de maneira intempestiva, conflitos e dramas. A força de um ressentimento pode de fato conduzir à mutilação de uma imagem por supressão ou por corte, ou pela sua retirada do álbum. Esses atos iconoclastas, ditados pelo sofrimento ou pelo rancor, mostram a dimensão das paixões concentradas sobre as imagens, mas tam-

³³ Franz Kafka, *Lettres à Felice*, t. 1 (Paris: Gallimard, 1972), p. 238.

bém a força que elas contêm. Tais ações recíprocas entre as imagens e as coisas podem ir até à confusão simbólica, em particular na família, onde a proximidade fotográfica da imagem-impressão com os modelos conjuga-se com a proximidade afetiva. Como entender de outra maneira o culto popular desses retratos-relíquias que ornar os móveis e lotam os porta-retratos; o apego fetichista, indiferente à dessemelhança das fotos, muitas vezes desfocadas, estragadas, ou mesmo apenas visíveis; essa prática social que perdura além da representação? “A imagem pode estar desfocada, deformada, descolorida, sem valor documental”, escreve André Bazin, em 1945, “ela procede, por sua gênese, da ontologia do modelo; ela é o modelo. Daí o encanto dessas fotografias de álbuns”.³⁴ Em seguida, desenvolve sua concepção ontológica: “A fotografia beneficia-se de uma transferência de realidade da coisa para sua representação. O mais fiel dos desenhos pode nos dar mais informações sobre o modelo, mas não possuirá nunca, apesar de nosso espírito crítico, o poder irracional da fotografia, que predomina em nossa crença”. A partir daí, Bazin a denomina de uma “psicologia da relíquia e da lembrança, que igualmente se beneficia de uma transferência de realidade, procedente do complexo [ideário] da múmia”, antes de assinalar que “o *Santo Sudário*, de Turim, realiza a síntese da relíquia e da fotografia”.

³⁴ André Bazin, “Ontologie de l’image photographique” (1945), em *Qu’est-ce que le cinéma?* (Paris: Cerf, 1985), p. 14.

Tensões da fotografia

A concepção ontológica que rebate a fotografia sobre a relíquia é acompanhada de um conjunto de sólidas convicções: que a fotografia é o espelho do real, que provém do advento da objetividade e da automatização da imagem, que é assimilável a um verdadeiro “fenômeno natural”. André Bazin acredita firmemente na “objetividade essencial” da fotografia, garantida, segundo ele, pela substituição do olho humano por um olho fotográfico, precisamente a objetiva. E ele insiste: “Pela primeira vez, entre o objeto inicial e sua representação, nada se interpõe, apenas um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma automaticamente sem intervenção criativa do homem, conforme um determinismo rigoroso”.¹ A originalidade da fotografia em relação à pintura e ao desenho está “não no resultado, porém na gênese”,² nesta “gênese automática” que exclui o homem.

¹ André Bazin, “Ontologie de l’image photographique” (1945), em *Qu’est-ce que le cinéma?* (Paris: Cerf, 1985), p. 13.

² *Ibid.*, p. 12.

Miséria da ontologia

A partir dos anos 1980 até hoje em dia, esses argumentos de André Bazin, ao fim das contas, tradicionais, associados à retomada das teorias do semiótico americano Charles S. Peirce, particularmente de sua noção de índice, servirão de verdadeira vulgata para os discursos acerca da fotografia (ver, no segundo capítulo, o item Enunciados da verdade, pp. 61 e ss.).

Tais noções de marca, de impressão ou de índice tiveram evidentemente o mérito de distinguir, e bem, o *status* semiótico da fotografia em relação ao das imagens manuais, pois mostraram que a relação entre as coisas e as provas com sais de prata é tanto de contiguidade quanto de semelhança – e situaram a fotografia na conjunção de uma semelhança óptica com uma semelhança por contato. Mas tiveram a enorme desvantagem de relacionar as imagens à uma preexistência de coisas, das quais essas imagens, passivamente, só registrariam o vestígio. A teoria do índice suscitou estudos minuciosos sobre o *medium* e o ato fotográficos,³ mas alimentou um pensamento global, abstrato, indiferente às práticas e às produções singulares, às circunstâncias e às condições concretas. Segundo tal teoria, “a” fotografia é principalmente uma categoria de onde é conveniente extrair as leis gerais; não é nem um conjunto de práticas, variáveis segundo suas determinações particulares, nem um *corpus* de obras singulares. Essa recusa das singularidades e dos contextos, essa atenção exclusiva à essência, leva o pensamento ontológico a reduzir “a” fotografia ao funcionamento elementar de seu dispositivo, à simples expressão de impressão luminosa, de índice, de mecanismo de registro. Assim, “a” fotografia tem seu paradigma construído a partir de seu grau zero, de seu princípio técnico, e assimilado como um simples automatismo; ao inverso do pensamento em relação à pintura, que geralmente se alimenta da infinita singularidade das obras.

Depois de Rosalind Krauss,⁴ nos Estados Unidos, talvez sejam Philippe Dubois, em seu *L'acte photographique*, e naturalmente Roland Barthes, em *La chambre claire*, os que, de modo consequente e mais sistemático, defenderam a teoria do índice em sua aplicação à fotografia. Quem sonharia em duvidar que “a” fotografia tem

³ Trabalhos de Rosalind Krauss, de Philippe Dubois, de Jean-Marie Schaeffer ou, de maneira diferente, o trabalho de Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie* (Paris: Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil, 1980).

⁴ Rosalind Krauss, “Notes on the Index: Seventies Art in America” (parte 1), em *October*, nº 3, pp. 68-81, Cambridge, MA, primavera de 1977; (parte 2), em *October*, nº 4, pp. 58-67, Cambridge, MA, outono de 1977.

alguma coisa em comum com a impressão, a marca, o depósito, a relíquia, a ruína? Quem ousaria contestar que, em fotografia, “o referente adere”, como escreve muito bem Roland Barthes? Mesmo que ele nunca tenha deixado de sustentar, a partir de 1961, que “a” fotografia é “uma mensagem sem código”⁵ – o que Philippe Dubois retoma com nuances.

Dubois segue na trilha de Bazin, Barthes e Peirce oferecendo uma síntese da teoria do índice. Teoria eminentemente redutora, por interessar menos às fotografias (as imagens), menos aos operadores (os homens), do que à fotografia em geral (o dispositivo); menos ao que poderia ser comum a uma ou outra determinada prática, do que ao fazer fotográfico “em seu princípio, em seu fundamento”.⁶ A fotografia é reduzida, desse modo, a um “dispositivo teórico: o fotográfico”, e a uma “categoria de pensamento”. (Os artigos de Rosalind Krauss sobre a fotografia foram publicados significativamente sob o título *Le photographique*.) A teoria do índice pretende ser, pois, uma ontologia, uma abordagem da essência da fotografia, comparável ao que Greenberg tentou com a pintura. Mas, por qual abordagem essencialista as fotografias passam ao fotográfico? As imagens, a uma categoria de pensamento? Por meio de uma sucessão de reduções, de oposições, de cortes, até chegar a uma fotografia mutilada, reduzida a nada, ou a muito pouco. O fotográfico (a fotografia), constituído desse modo, mais parece um esboço do que imagens e práticas concretas que escapam ao trabalho teórico.

A segunda redução consiste em desvalorizar o ícone em proveito do índice, em optar pelo registro (contra a imitação), pela marca (contra a semelhança). Optar por um, em vez de pensar na fecundidade de um diálogo entre os dois. “A foto é, primeiramente, índice”, observa Dubois. “Só depois é que ela pode se tornar semelhante (ícone) e adquirir um sentido (símbolo)”⁷. Hierarquizar, instalar uma curiosa sucessão (primeiramente, depois) e escolher de fato o índice: isso visa evidentemente a liberar-se dos discursos polarizados pela semelhança que, há mais de um século, reduziram a fotografia a um simples espelho do real. Mas resulta, às vezes, em concepções tão caricaturais quanto as de Jean-Marie Schaeffer, para quem a natureza precária que ele atribui (arbitrariamente) à fotografia apoia-se na natureza particular do “signo fotográfico [que] é sempre caracterizado por

⁵ Roland Barthes, “Le message photographique”, em *Communications*, nº 1, Paris, 1961, pp. 127-138.

⁶ Philippe Dubois, *L'acte photographique* (Paris: Nathan, 1983), p. 57.

⁷ *Ibidem*.

uma tensão entre sua função indicial e sua presença icônica”.⁸ Em vez de ver, como Jean-Marje Schaeffer, nessa “tensão entre o índice e o ícone” uma causa de instabilidade, de complexidade, de ambiguidade, e finalmente de precariedade,⁹ seria preciso sobretudo considerar, ao contrário, essa mescla de princípios diferentes, como um fator de vitalidade, de força e de riqueza (se pudermos falar em termos que só fazem inverter os problemas ocasionais da precariedade e da pobreza da fotografia). Schaeffer fica manifestamente incomodado pelo “status ambíguo deste signo” fotográfico que vem transformar as boas categorias da semiótica ao combinar duas funções comumente separadas. Embora, ao lê-lo, a precariedade se revele menos na fotografia do que na maneira como ele tenta circunscrevê-la...

A terceira redução, que decorre diretamente da precedente, consiste em privilegiar o “dispositivo químico” em detrimento do “dispositivo óptico”, e em designar o fotograma como a mais pura expressão da teoria do índice. Na realidade, o fotograma é uma impressão luminosa não mímética, obtida em câmara escura, sem dispositivo óptico, por intermédio de objetos e de ação direta da luz sobre uma folha de papel sensível. Brillantemente praticado por Man Ray ou László Moholy-Nagy, o fotograma vem exemplificar que, “considerada naquilo que ela tem de mais elementar, a foto-impressão não implica obrigatoriamente a ideia de semelhança”. Mais ainda: para Dubois, o fotograma “realiza, dentro de seu princípio, a definição mínima da fotografia, e expressa daí, digamos, a ontologia”.¹⁰ Percebe-se, aí, um estranho eco à conduta de Roland Barthes, que, em 1970, a propósito do cinema, declarou que “o filmico, muito paradoxalmente, não pode ser captado no filme ‘*in situ*’, em ‘movimento’, ‘ao natural’, mas somente, mais uma vez, nesse artefato principal que é o fotograma”.¹¹ O fotograma do fotográfico serve para afastar a fotografia da analogia, como o fotograma do filmico afirmara que “o ‘movimento’ que constitui a essência do filme não é, de modo nenhum, animação, fluxo, mobilidade, ‘vida’, cópia”.¹² Tanto no fotográfico como no filmico, o fotograma reforça um pensamento ontológico, essencialista, ao contrário dos processos e das ações dos artistas do entreguerras.

⁸ Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire. Du dispositif photographique* (Paris: Seuil, 1987), p. 102.

⁹ *Ibid.*, p. 50.

¹⁰ Philippe Dubois, *L'acte photographique*, cit., p. 67.

¹¹ Roland Barthes, “Le troisième sens” (1970), em *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III* (Paris: Seuil, 1982), p. 59.

¹² *Ibid.*, pp. 59-60.

Em quarto lugar, a teoria do índice procede a uma redução tecnicista da fotografia, ao colocar a atenção mais próxima do suporte, no nível microscópico da granulação e da superfície sensível. Longe da esfera macroscópica das funções sociais, das questões econômicas, dos códigos culturais, e da estética, a imagem fotográfica é transportada para “seu nível mais elementar”,¹³ para sua “definição mínima”, banalmente técnica e material, a de uma imagem que “aparece primeiramente, simples e única, como uma impressão luminosa, mais precisamente como uma marca, fixada em um suporte bidimensional sensibilizado por cristais de halogeneto de prata, etc.” Esses cristais da superfície sensível garantiriam, além disso, “a unidade derradeira e mínima da fotografia”, ao mesmo tempo que justificariam a fascinação por essa imagem que “transmite a mensagem do informe corpuscular, que são as granulações dos clichês, para as porções identificáveis da representação”. Tal espécie de miopia, que mantém a análise no nível do suporte e dos componentes elementares da imagem, é necessária à postura ontológica que procura ser a mesma da fotografia, sua suposta essência no interior do funcionamento do dispositivo, do seu modo de ser. A técnica, a materialidade da imagem e o apego ao seu funcionamento elementar são, para a ontologia, uma maneira de abolir as práticas e as imagens singulares, as circunstâncias e as condições concretas, e de transportar, finalmente, “a” fotografia para uma categoria estável às leis naturais e universais. Seja de moda, de publicidade, de imprensa ou de família, seja ocupando a página de um jornal ou de um álbum de família, o muro de uma cidade ou a parede de um museu, pouco importa: suas leis essenciais são as mesmas. São as de uma máquina singular, insensível à história, ao contexto, aos costumes. Reatar com a pluralidade das práticas, das imagens e das obras, restituir sua densidade histórica, social e estética equivale, ao contrário, a afirmar que “a” fotografia “só pode ser interpretada pela lei de seu movimento, não pelas invariantes”.¹⁴ Isso consiste em não dissociar a análise (do dispositivo e do *medium*) do estudo concreto do campo fotográfico e de suas transformações. Quais mecanismos (sociais), quais condições (econômicas), quais circunstâncias (culturais) e quais situações (institucionais) atualmente presidem, por exemplo, à afirmação da fotografia dentro da arte contemporânea, de onde ela era, ainda recentemente, radicalmente excluída? Em que essa fotografia produzida sobre “as

¹³ Philippe Dubois, *L'acte photographique*, cit., pp. 58 e 100.

¹⁴ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, trad. Marc Jimenez & Éliane Kaulholz (Paris: Klincksieck, 1995), p. 11.

ruínas do museu"¹⁵ se distingue da arte fotográfica? Como evoluem as relações entre as práticas documentais, as artísticas e as de amadores? Quando, e como, o valor artístico de uma prova prevalece sobre seu valor econômico, uma vez que ele é medido por tempo de trabalho, por unidades de superfície e por custo das matérias empregadas? Essas e ainda muitas outras questões são precisamente aquelas eliminadas pela ontologia, para reter somente uma: "a" fotografia em essência; remetida a um único critério, o da técnica mais elementar.

Essa busca ontológica da essência da fotografia dá origem a uma quinta redução: à do tempo fotográfico no instante da captação, no "momento da inscrição 'natural' do mundo na superfície sensível, o momento da transferência automática de aparências".¹⁶ Philippe Dubois admite, evidentemente, que, a montante e a jusante, o tempo fotográfico vai além desse "simples momento (fosse ele central)". Mas, tal distinção entre um antes (o tempo da tomada) e um depois (o tempo da imagem), situados de um lado e do outro do instante "central" da captação, só faz reforçar o papel supostamente decisivo e legitimar a ideia de que a imagem fotográfica seria fruto de uma fissura temporal, até mesmo de uma real desconexão com a cultura. A captação é, de fato, considerada pelos essencialistas como uma descontinuidade, uma falha "natural" no seio de uma constelação (o antes e o após) de gestos, de decisões, de processos totalmente culturais, humanos e sociais. Em outras palavras, a captação seria um "instante de esquecimento dos códigos",¹⁷ em um tempo fotográfico reconhecido, aliás, como permeável à densa rede de códigos. Felizmente, Dubois diversifica a apreciação controvertida de Barthes, que trinta anos antes considerava a fotografia como "uma mensagem sem código",¹⁸ mas não questiona sua problemática. O "momento de inscrição natural" e o "instante de esquecimento dos códigos" repercute na "mensagem sem código" e no "isso foi" de Barthes, assim como no "instante decisivo" de Cartier-Bresson. Tais noções, que retomam a velha oposição entre natureza e cultura, consideram os atos fotográficos como pontuações da natureza no campo supostamente heterogêneo da cultura. Após ter sido reduzida à superfície e às granulações de prata, a fotografia está, aqui, no instante do contato material e "automático" da luz sobre

¹⁵ Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins (with Photographs by Louise Lawler)* (Cambridge, MA: MIT Press, 1993).

¹⁶ Philippe Dubois, *L'acte photographique*, cit., p. 83.

¹⁷ *Ibid.*, p. 84.

¹⁸ Roland Barthes, "Rhétorique de l'image" (1964), em *L'obvie et l'obtus*, cit., p. 34.

a superfície sensível. Mais uma vez, técnica e matéria vêm abolir todas as outras determinações e sustentar uma ficção: "a da 'gênese automática', que fundamenta o estatuto da fotografia como impressão".¹⁹

De fato, a teoria do índice está ausente da fotografia em seu devir e em suas infinitas variações, não só por encerrá-la nas categorias da semiótica, mesmo peirciana, mas também por ser demasiadamente essencialista, a fim de evitar os principais obstáculos metodológicos da linguística. A teoria do índice retoma, a propósito da fotografia, a maneira como a linguística aborda a língua, postulando implicitamente que "haveria uma máquina abstrata da língua, que não apelaria para nenhum fator extrínseco".²⁰ O projeto dessa teoria do índice consiste, assim, em descrever o funcionamento da fotografia como uma máquina ímpar e a extrair dela os princípios essenciais. Assim procedendo, rebaixa a pluralidade de suas variações a um esquema funcional e material abstrato. Ora, se é incontestável que a fotografia funciona diferentemente do desenho, se é de primeira importância tirar as consequências teóricas da passagem da imagem manual para a imagem quimicamente registrada, é mais discutível transportar a fotografia para uma série de oposições binárias – o procedimento ou as imagens, a gênese automática ou a produção manual, o índice ou o ícone, a impressão ou a semelhança, a química ou a óptica, a natureza ou a cultura, etc. – e, dessa série, extrair "o fotográfico" restando somente o primeiro termo desses pares. Redutor e mutilante, tal procedimento postula, além disso, que haveria fatores constantes ou universais da fotografia, que permitiriam defini-la como um sistema homogêneo.²¹ A teoria do índice acredita, assim, que "a" fotografia é dotada de invariantes estruturais, e busca tais invariantes na matéria e na técnica elementares do procedimento. Desse modo, matéria e técnica vêm sustentar uma postura que associa o essencialismo do procedimento ontológico e as evocações pragmáticas – curiosa associação, que tira sua autoridade de Peirce, cuja pragmática era, decididamente, antimetafísica.

A fotografia não somente é reduzida à impressão física de um objeto real que estava lá em determinado momento; alguns chegam mesmo a confundir a imagem com a coisa. Barthes talvez tenha sido o mais fiel à concepção segundo a qual "determinada foto não se distingue nunca de seu referente (daquilo que ela repre-

¹⁹ Philippe Dubois, *L'acte photographique*, cit., p. 83.

²⁰ Gilles Deleuze & Félix Guattari, "Postulats de la linguistique", em *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie* (Paris: Minuit, 1980), p. 109.

²¹ *Ibid.*, p. 116.

sentia)". Em *La chambre claire*, ele não cessa de declinar esta falsa evidência: "por natureza, a fotografia (é preciso aceitar, por comodidade, este universal que, por enquanto, remete somente à repetição incansável da contingência) tem alguma coisa de tautológica: um cachimbo continua sendo um cachimbo, irremediavelmente". Dir-se-ia, ele insiste, que "a fotografia carrega sempre seu referente com ela". Resumindo, conclui, "o referente adere".²² Barthes escreve isso em 1980, momento em que aparecem obras contradizendo claramente seus postulados. Ele vê na fotografia um decalque e não um mapa; mas, sobretudo, ao considerar apenas os referentes materiais e assimilar a imagem ao seu referente, limita-se ao mundo das coisas concretas e reduz a realidade a um dado registrável.

Polaridades fotográficas

As evoluções da fotografia e seu lugar no novo universo das imagens estimulam a insistir-se mais sobre o processo do que sobre a impressão, mais sobre a expressão do que sobre a designação, a descrição, a captação, o registro. A teoria do índice é demasiadamente abstrata, demasiadamente indiferente às imagens, demasiadamente essencialista, demasiadamente redutora para ser operante, particularmente nestes tempos de profundas transformações e de redefinição das relações entre as imagens. A vulgata do índice encerra-se nos limites inalteráveis da essência, num momento em que é preciso compreender as transformações. Quer sejam artísticas ou não, as fotografias ultrapassam cada vez mais a constatação para chegar à problemática, ultrapassam seus referentes materiais para exprimir questões mais gerais. A expressão tende a prevalecer ao atestado, à afirmação da existência.

A fotografia como a entende a teoria do índice, e as reportagens canônicas consagram, é uma fotografia de coisas e de estados de coisas, de substâncias materiais. É uma fotografia baseada no aqui e agora, e na matéria do mundo. É uma fotografia territorializada, que Barthes tem razão em dizer que "carrega sempre seu referente com ela". Todavia, não é, como ele crê, toda fotografia, nem mesmo sua forma elementar e essencial, apresentada por ele sob os traços de uma quimera hemiplégica: impressão sem semelhança, química sem óptica, mensagem sem código, dispositivo sem imagem, referência sem composição. A fotografia toda não

²² Roland Barthes, *La chambre claire*, cit., pp. 16-18.

está incluída no funcionamento mínimo de seu dispositivo técnico, assim como a pintura toda não se resume ao par pincel-tela. De fato, o trabalho dos fotógrafos, mesmo os mais ligados ao valor documental das imagens, não cessou de romper com o aqui e agora, de passar dos estados de coisas e impressões para os eventos e as expressões.

Robert Frank ou Raymond Depardon, Marc Pataut ou Olivier Pasquier, os fotógrafos da Datar e muitos outros ainda, na realidade todos aqueles que se situam na dinâmica da expressão, desmentem tais concepções materiais sumárias tanto da fotografia quanto da realidade. É evidente que suas imagens registram quimicamente as marcas luminosas de coisas materiais e desse modo se distinguem dos desenhos, gravuras e pinturas. Mas elas não se esgotam na designação, como afirma ainda Barthes, para quem "a fotografia é somente um canto alternado de 'vejam', 'veja', 'eis aqui'", para quem ela apenas "aponta o dedo, num certo confronto, e não consegue sair dessa pura linguagem dèitica".²³ Tais alegações extravagantes a respeito dos trabalhos e das obras depreciam as imagens, privilegiam o índice, negligenciam o ícone, ignoram a escrita e desconhecem o próprio processo fotográfico. Procedem de uma conduta teórica que quer atingir o ser da fotografia excluindo partes inteiras daquilo que a constitui, limitando a um único polo algo que, sempre, oscila entre duas posições heterogêneas, abolindo sistematicamente de um dos polos a dinâmica daquilo que é sempre (no mínimo) duplo. Na realidade, a fotografia é, ao mesmo tempo e sempre, ciência e arte, registro e enunciado, índice e ícone, referência e composição, aqui e lá, atual e virtual, documento e expressão, função e sensação. Enquanto o caminho rumo ao ser (o "é") é pontuado de exclusões (de "ou"), importa é pensar como as singularidades da fotografia residem em suas maneiras de mesclar, de unir, e até mesmo de cruzar, princípios heterogêneos. Em vez de, por exemplo, considerá-la enquanto ícone, decalque do real, esquecendo do índice; em vez de, ao contrário, tomar o partido do índice negligenciando o ícone, seria preciso pensar como as funções indiciária e icônica formam, nela, pela primeira vez na história, uma união original. Em outros termos: ultrapassar o ponto de vista ontológico acerca do ser da fotografia em proveito das alianças e das mesclas, passar do "ou" (que exclui) para o "e" (que inclui). Não mais considerar a fotografia como uma máquina abstrata, obedecendo somente a seus mecanismos internos, constantes e universais, mas

²³ *Ibid.*, p. 16.

abordá-la enquanto prática social, plural, perpetuamente variável. Não isolar, de um lado, o ponto de vista material e, de outro, as dimensões sociais, econômicas e naturalmente estéticas; nem separar o dispositivo técnico das práticas, dos usos e das imagens. Abandonar a concepção abstrata, que faz da fotografia uma ficção de homogeneidade, reduzindo-a a um esboço, para compreender a dinâmica produzida pela presença de princípios heterogêneos em seu seio. Passar dos invariantes à evolução, da ficção de homogeneidade à fecundidade da heterogeneidade.

ENTRE ARTE E CIÊNCIA

Desde seus primórdios, aliás, a fotografia aparece como uma imagem profundamente dividida e arrastada entre a ciência e a arte. Tal divisão se mostra de imediato na oposição das práticas – o daguerreótipo (nítido, sobre metal) e o positivo direto (de formas esfumadas, sobre papel) –, nas diferenças das personalidades – Daguerre e Bayard –, nas instituições que os apoiam – respectivamente, a Academia de Ciências e a Academia de Belas Artes –, tanto quanto nos pontos de vista adotados diante do novo procedimento.

Em 1839, François Arago, um cientista, anuncia triunfalmente a invenção da fotografia, diante da Academia de Ciências e da Academia de Belas Artes reunidas, tomando abertamente o partido de Daguerre e da ciência, contra Niépce e Bayard. Dois meses mais tarde, Désiré Raoul-Rochette apresenta (somente diante da Academia de Belas Artes) os positivos diretos sobre papel, de Bayard, como uma alternativa feliz para as imagens em metal de Daguerre: são “verdadeiros desenhos”, de um “efeito realmente encantador”, que, “como os desenhos em aquarela, podem ser levados em viagem, ser classificados em um álbum, passar de mão em mão”,²⁴ ele observa. A partir do final dos anos 1840, a oposição entre o daguerreótipo e o positivo direto de Bayard – isto é, entre o metal e o papel – atira os partidários do nítido e os adeptos do vago nos contornos, os partidários do negativo em vidro e aqueles do negativo em papel, os “profissionais” e os artistas. Nessas alternativas, de fato se exprimem diferentes usos do processo (para a ciência ou para a arte, a profissão ou a criação, a “utilidade” ou a “curiosidade”), diferentes instituições (Daguerre é apoiado por Arago, da Academia de Ciências; e Bayard, por Rochette,

²⁴ André Rouillé, *La photographie en France, textes et controverses, une anthologie, 1816-1871* (Paris: Macula, 1989), pp. 65-70.

da Academia de Belas Artes), e concepções estéticas diversas: o liso e o compacto contra o rugoso e o fibroso do suporte, a superficialidade e a fina espessura da camada contra a profundidade da imagem.

Ao longo da história da fotografia, as práticas, os atores, os usos, as imagens, as formas e as técnicas mobilizadas vão continuar a oscilar entre estes dois polos: a ciência e a arte, que se afirmam com força desde os primeiros dias. Essa espécie de fratura interna alimentou infinitas controvérsias e a extraordinária incompreensão de que a fotografia foi alvo imediato e incessante. Mas a intensidade das reações que sofreu foi apenas resposta às transformações que operou nos modelos seculares do pensamento, ao ratificar, na metade do século XIX, a união julgada antinatural entre a arte, a ciência e a técnica. A arte pode ser tecnológica? Essa é a pergunta que a fotografia não cessa de fazer. Após um século e meio de respostas categoricamente negativas, e de exclusão sistemática, atualmente, como veremos, ela está em via de ocupar um lugar central no campo da arte legítima. Isso porque, com o conjunto da sociedade, mudaram profundamente os campos da arte, da fotografia e das imagens. Mas os mecanismos dessas mudanças permanecem inacessíveis aos olhares voltados para a materialidade microscópica das imagens, cegos às forças sociais macroscópicas que agem sobre elas.

ENTRE VIRTUAL E ATUAL

O pensamento ontológico que interroga o ser da fotografia – e que, aí, busca a essência no funcionamento elementar do procedimento – resulta em uma concepção fortemente material (mas não materialista, evidentemente). A redução do processo ao seu dispositivo físico vem, assim, sustentar uma concepção metafísica binária: de um lado, a representação das coisas do mundo; de outro, o testemunho de sua existência. Oscila entre a essência (da fotografia) e a existência (das coisas); no caso de Barthes, entre o famoso “é uma mensagem sem código” (essência) e o não menos célebre “isso foi” (existência). Assim transportada ao grau zero, a fotografia é levada a um confronto, a uma relação binária de exterioridade com o mundo concreto das coisas e dos estados de coisas que, supostamente, ela deve representar. É a posição do “espelho que conserva todas as impressões”,²⁵ que

²⁵ A expressão foi tirada de um artigo de Jules Janin publicado em 1839 em *L'Artiste*. Apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., pp. 46-51.

combina o discurso da mimese (o espelho, isto é, a semelhança e a representação) e a teoria do índice (o registro, a memória, o testemunho).

Assim considerada, a fotografia disfarça sua maneira de afrontar o caos do mundo. Caos caracterizado “menos por sua desordem do que pela velocidade infinita com que se dissipa qualquer forma aí esboçada”.²⁶ Diante do caos, que é um estado perpétuo de aparições e desaparecimentos, a ciência, contrariamente à arte e à filosofia, traça um plano de referência que produz, “como uma paralisação da imagem, uma fantástica desaceleração”.²⁷ A fotografia bem poderia proceder de maneira análoga, isto é, mais pela desaceleração do que pelo registro, atualizando mais um real virtual do que reproduzindo um real dado.

A generalização do instantâneo fez esquecer a longa aventura da fotografia com a velocidade. As pesquisas numerosas e assíduas só conseguiram, durante várias décadas, desacelerar o movimento. A utilização, pelos primeiros retratistas, de um encosto de cabeça para imobilizar seus modelos ou os rastros fantasmagóricos de personagens em movimento nas tomadas urbanas de Charles Marville nos anos 1860, ou, mais recentemente, os dispositivos eletrônicos concebidos por Harold E. Edgerton para fotografar projéteis ultrarrápidos como as balas de fuzil: são muitos os episódios dessa aventura que, toda vez, mobiliza os novos recursos científicos. Como a ciência (e com ela), a fotografia renuncia ao infinito pelo finito e atualiza o virtual em um estado de coisas. É essa passagem do infinito-virtual para o finito-atual que caracteriza o plano de referência, tanto na ciência quanto na fotografia.

Evidentemente, o virtual não se confunde com a acepção corrente, que opõe o virtual à realidade, ela própria comumente reduzida às coisas materiais e tangíveis. Aqui, o virtual designa aquilo que existe apenas em potência e não em ato.²⁸ É uma velocidade infinita, um *locus* de problemas em que o atual propõe soluções concretas – a semente é uma flor virtual que, eventualmente, se atualizará pela germinação. O atual (a solução) não tem semelhança alguma com o virtual (o problema). Mas, o virtual e o atual não se opõem ao real: são dois modos diferentes do real. As palavras da língua falada (outro exemplo) são bem reais: têm uma estrutura fonética forte, mas não possuem nem forma absoluta nem lugar estabelecido. São entidades virtuais, que só se atualizam ao serem pronunciadas por um

²⁶ Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?* (Paris: Minuit, 1991), p. 111.

²⁷ *Ibid.*, p. 112.

²⁸ Ver Pierre Lévy, *Qu'est-ce que le virtuel?* (Paris: La Découverte, 1995).

locutor singular, sempre em um lugar preciso e sob uma forma particular – em determinada frase, com determinado acento, determinada entonação, determinado timbre de voz, etc.

A pronúncia-atualização de uma palavra é sempre uma criação dessemelhante e infinitamente variável, mas, de modo nenhum, sua reprodução. Igualmente, fotografar uma cidade não se limita em reproduzir os prédios, os pedestres ou cenas de rua. A cidade existe materialmente, pode-se percorrer seu espaço, estudar o plano, admirar os edifícios. Mas essa cidade material só é acessível ao olhar, ou à fotografia, através de pontos e ângulos de tomada que são imateriais. Cada percurso na cidade desenvolve uma infinidade de visadas efêmeras, que se desfazem com o movimento, que mudam com as perspectivas, que variam com os pontos de vista. Imateriais, tais visadas não são coisas, não pertencem à cidade, mas ligam-se a ela para desacelerá-la, para colocá-la em variações infinitas. Uma mesma cidade (material) contém tantas cidades (virtuais) quantos forem os pontos de vista, as visadas, as perspectivas, os percursos. Os clichês fotográficos não são a reprodução de fragmentos da cidade material, mas atualizações (finitas) dessas cidades virtuais (infinitas). Menos registros do que desacelerações.

O fotógrafo encontra as coisas somente através de visadas, no decorrer de percursos e em meio a um sistema governado pela perspectiva geométrica. Ele não fotografa coisas mas disposições, indissociavelmente agregando coisas e estados de coisas materiais com entidades incorpóreas, em particular as visadas. Da mesma maneira que seus clichês são tanto a imagem das coisas (materiais) quanto as maneiras (imateriais) de vê-las fotograficamente. Se “o referente adere”, a maneira como ele adere vem, inevitavelmente, inserir-se com ele na imagem. Ao considerar somente a metade material do real, Barthes, através de sua célebre fórmula, confina a fotografia no domínio das substâncias e das impressões, excluindo as visadas, as posturas e, como veremos, as enunciações fotográficas. Ora, uma tal imagem fotográfica não é uma simples impressão de coisas materiais, mas sim a atualização de uma relação fotográfica (imaterial) com um estado de coisas (material): a passagem de um infinito-virtual para um finito-atual.

Aqui a imagem não é considerada como a reprodução de um original preexistente a ela e ao qual ela ficaria estritamente ajustada. As questões platônicas de original e de cópia, de modelo e de simulacro, de semelhança, de referente, etc. perdem, conseqüentemente, sua pertinência e sua exclusividade. Para o ideal documental, o visível era uma constante determinada, algo a ser representado o mais

fielmente possível (fosse isso à semelhança totalmente externa da simulação); é, daí em diante, o que acontece ao final do processo fotográfico. Ao fazer cortes, ao traçar planos de referência, não se fotografa o real, nem mesmo *no* real, porém *com* o real. A extensão do real excede às coisas e aos corpos, que jamais se inserem na imagem sem estarem ligados aos incorporais (problemas, fluxos, afetos, sensações, intensidades, etc.). Indefectivelmente ligadas às coisas materiais (à Terra), as imagens fotográficas captam igualmente “as forças de um Cosmos energético, informal e imaterial”.²⁹ Oscilando entre o mundo das substâncias e o universo dos fluxos, as imagens fotográficas atualizam o virtual em um plano de referência e em um sistema de coordenadas.

No caso das fotografias da figura humana – do retrato mais banal ao clichê de polícia sustentado por um sistema explícito de coordenadas –, retrato, cabeça e rosto não se confundem. A cabeça, com suas formas, seus movimentos e seus órgãos, faz parte do corpo, mas não é um rosto. Pois os rostos são produtos de uma “máquina abstrata de facialidade [*visagéité*]”, que Deleuze e Guattari descrevem como um “sistema buraco negro-parede branca”.³⁰ Os rostos produzidos por essa máquina não se parecem com o rosto, e nunca são idênticos. O rosto não é uma coisa determinada, mas uma realidade volátil e efêmera, uma variação infinita, a partir dos elementos da cabeça e em função das situações (principalmente de poder).³¹ “Velocidade infinita de nascimento e de florescimento”,³² o rosto é um virtual que o fotógrafo vem desacelerar, atualizar na matéria de uma imagem: o retrato.

ENTRE REFERÊNCIA E COMPOSIÇÃO

As incompreensões mais fortes e as críticas mais intensas, a fotografia as deve à sua natureza de imagem tecnológica, ao fato de ser considerada como uma “imagem sem homem”. A superestimação das capacidades referenciais da fotografia levou a considerá-la como um observador total, como o instrumento por excelência, suscetível de satisfazer o fantasma de ver todas as coisas, do mundo inteiro, sem limites e sem deformação. A retórica de Ernest Lacan por ocasião da Expo-

²⁹ Gilles Deleuze & Félix Guattari, “De la ritournelle”, em *Mille plateaux*, cit., pp. 422-423.

³⁰ Gilles Deleuze & Félix Guattari, “Visagéité”, em *Mille plateaux*, cit., pp. 205-234.

³¹ *Ibid.*, p. 222.

³² Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, cit., p. 112.

sição Universal de 1855 é eloquente a esse respeito. Mas, as utopias mais belas apoiam-se no fato de os fotógrafos não serem observadores parciais. Não por falta de competência ou por excesso de subjetividade, mas por causa da perspectiva óptica que os liga ao topo de um cone. O observador parcial percebe e experimenta, reconhece e seleciona, mas só vê em função do lugar que o dispositivo no qual se insere lhe atribui. Ver outra coisa exige ocupar um outro lugar, isto é, optar por um outro dispositivo, ou adaptar o seu. No século passado, na Chefatura de Polícia de Paris, Alphonse Bertillon regulamenta com a mais extrema precisão os procedimentos fotográficos, a fim de extrair dos corpos dos delinquentes algo diferente daquilo que retratistas sabem ver. Leva seu empreendimento tão a sério que o lugar que ocupa não é mais o de fotógrafo no topo do cone perspectivista, mas o lugar do policial à frente de um arquivo. Ora, apesar das novas visibilidades que ele consegue produzir, rapidamente a fotografia se revela mal adaptada a seus projetos repressivos. Então é preciso acrescentar-lhe um outro dispositivo, a antropometria sinalética, que pressupõe um outro tipo de observador parcial, uma outra concepção, um outro modo de percepção, e um outro tipo de imagem: a fotografia *analógica* é, desse modo, duplicada por uma imagem *numérica*, a das medidas do corpo.

Tal qual a ciência e todos os sistemas de referência, é *nas* coisas e *nos* próprios corpos que a fotografia dispõe seus observadores parciais. O que cada um deles sabe ver de específico, o que só cada um poderá apreender, não depende de sua subjetividade, mas da pertinência de seu ponto de vista. Esse ponto de vista ideal nas coisas e nos corpos provém tanto dos instrumentos (a perspectiva linear dos ópticos, a sensibilidade dos filmes, o obturador, etc.) quanto dos procedimentos utilizados pelo observador. É por isso que o ponto de vista ideal da reportagem humanista difere radicalmente dos pontos de vista das reportagens dialógicas. Cada ponto de vista consiste em uma configuração particular de percepções e de afeições, assim como de distâncias, de tempos de exposição, de enquadramentos, de velocidades, de formas, etc., isto é, de enunciações propriamente fotográficas. É por aí, aliás, que a fotografia e a ciência encontram a arte.³³

A imagem fotográfica – tanto a mais elaborada como a mais espontânea, sem enunciação, sem escrita, sem estilo, voluntariamente ou não – não remete diretamente a um objeto nem às percepções e às afeições. A imagem aparentemente

³³ *Ibid.*, p. 126.

a mais transparente não é um simples reflexo dos estados de coisas, pois nunca é independente de um processo de enunciação e de um trabalho no material, por mais toscos que eles sejam. A imagem se ancora nas coisas (das quais conserva um traço) e na vivência do fotógrafo (suas percepções e seus sentimentos), enquanto a enunciação e o trabalho no material a separam e afastam das coisas e da vivência. Assim, sendo a referência inseparável de uma composição, a fotografia situa-se na interseção entre um plano de referência, o da ciência, e um plano de composição, o da arte. (Aqui a arte não é o espaço social cujas fronteiras provocam inúmeras controvérsias, mas sim, com a filosofia e a ciência, um dos grandes meios de enfrentar o caos.) Por serem ao mesmo tempo fotografia e imagem, as imagens fotográficas oscilam perpetuamente entre a ciência e arte, entre a referência e a composição. Nunca estão uma sem a outra, mesmo que uma e outra ocupem partes variáveis segundo as práticas.

Encontramo-nos aqui no polo oposto aos discursos da mimese e do índice, que, apesar de suas diferenças, têm em comum reduzir a fotografia a uma única de suas dimensões, privilegiar a referência em detrimento da composição. Encerrando-se nos limites do dispositivo técnico, negligenciando as imagens, escolhendo a ciência e excluindo a arte, os discursos da mimese e do índice restringem a fotografia ao “plano de referência”. Para eles, de fato, o mundo se reduz a uma coleção de coisas materiais. Redução grosseira, pois as imagens sabem reter em seu interior muito mais do que coisas: as entidades não materiais, não existentes, que são os eventos.

ENTRE COISAS E EVENTOS

Que a fotografia tem a ver não apenas com o mundo físico e material das coisas existentes, mas, também, com o mundo imaterial dos eventos não existentes é uma evidência compartilhada por todos aqueles que, mesmo na área documental, tentam livrar-se do jugo da representação. O que leva a prestar mais atenção às imagens, a levar em conta os refugos das concepções essencialistas: a escrita, o sujeito, o dialogismo. Em outras palavras, a imagem, o autor, o Outro. A imagem fotográfica, que sempre designa coisas e estados de coisas, exprime simultaneamente eventos. E não é somente o traço que se assemelha às coisas existentes, pois exprime igualmente os eventos incorporais não existentes – os eventos que sobre-

vivem às coisas, resultam de sua mescla, efetuam-se nas coisas, mas não possuem suas qualidades físicas, não são, como elas, substâncias.

Ao fotografar, no estilo de retratos de atores, os excluídos condenados a uma profunda invisibilidade social, Olivier Pasquier participa desse evento que os “eleva à dignidade das pessoas famosas”. Tal evento acontece no seio da máquina-fotografia por uma mescla singular de coisas (os aparelhos, as iluminações, etc.) e de corpos (o dos modelos e o do operador), isto é, por um ajuste das distâncias, pela adoção de um registro de posturas corporais, por dispor de uma panóplia de instrumentos e de objetos, pela regulação técnica das relações entre os aparelhos e os corpos, pela escolha de pontos e de ângulos de vista, pela utilização de uma certa escrita, em relação com alguns códigos estéticos e sociais, etc. O evento “elevar à dignidade das pessoas famosas” só aparece ao serem realizadas algumas das infinitas variações desses parâmetros, ao serem realizadas algumas das possíveis mesclas entre coisas e corpos reunidos. A partir das mesmas coisas e dos mesmos corpos, outras variações, outras mesclas atualizariam um outro evento, totalmente diferente, como, por exemplo, “denunciar a desgraça”.

Marc Pataut tem razão em insistir acerca do papel primordial dos aparelhos e do corpo nas imagens. Com a câmera pesada e lenta que ele utiliza, as trocas e as mesclas corporais ao longo do processo fotográfico não podem, na realidade, ser as mesmas que as proporcionadas por aparelhos de formato 24 mm × 36 mm, leves e rápidos, à altura do olho. Enquanto tais aparelhos tendem a eliminar o corpo em prol do olho, em desencarnar o processo fotográfico, a corpulência de Pataut e o peso de sua câmera vêm, ao contrário, restituir-lhe sua ancoragem corporal. Pataut gosta, aliás, de repetir que é possível fotografar com a barriga, que fotografar não passa unicamente pelo olho e pelo enquadramento, que resulta dos corpos e de suas mesclas.

Fotografar consiste em atualizar um evento que não existe fora da imagem que o exprime, mas que difere dela na essência.⁴¹ Os jornalistas têm razão, a esse propósito, de afirmar que as mídias “criam o evento”. Pois a atualização é uma criação: a imagem não reproduz o evento, ela o exprime. A noção de evento abre direções de pensamento que divergem radicalmente daquelas definidas pela noção de registro, de índice, de marca, de impressão. O pensamento do evento rompe com a concepção da fotografia que adere completamente às coisas e aos corpos,

⁴¹ Gilles Deleuze, *Logique du sens* (Paris: Minuit, 1969), pp. 22-30.

que é desprovida de formas singulares, e que não exprime nada. Ele tira a fotografia do impasse conceitual que constitui seu achatamento no universo restrito das substâncias e da afirmação de existência. A fotografia, observa Philippe Dubois, “não explica, não interpreta, não comenta”. Mas que imagem conseguiria? Depois, seguindo um impulso barthesiano: “Ela é muda e nua, achatada e fosca. Boba, dirão alguns. Ela mostra, simplesmente, puramente, brutalmente, sinais que são semanticamente vazios ou brancos”³⁵ A existência, nada além da existência: a pura designação. Nem significação nem sentido. Sentido que, incidentalmente, as imagens, fotográficas ou não, nunca explicarão, pois a explicação é da alçada da língua, não das imagens, que podem apenas exprimir.

A noção de evento permite, ao contrário, afirmar com convicção que fotografar jamais se reduz a registrar rigorosamente, ou simplesmente mostrar, mas consiste indissociavelmente em designar (corpos, coisas, e estados de coisas), e em exprimir (eventos, sentido). Mais precisamente, a designação, que associa diversos graus de semelhança e impressão, envolve a expressão. A designação, representativa, envolve a expressão, que não é representativa. Na imagem, como aliás na língua, coabitam de fato vários registros, cada um munido de um tipo particular de referente. A designação é uma relação indiciária e icônica com estados de coisas exteriores, é a porção dêitica da imagem, sua maneira de apontar isto, aquilo, aí, agora, etc. Os referentes da designação – e a teoria do índice reduz a fotografia quase totalmente a ela – são coisas e corpos materiais.

Mas outros referentes, que frustram as leis físicas do dispositivo, intervêm igualmente na imagem. Tais referentes são “incorporais”, que escapam aos poderes figurativos da óptica e da química e, logo, não podem ser representados diretamente, tampouco se inserem na imagem – segundo outras vias, diferentes daquelas da impressão material. A imagem está sempre ligada, muitas vezes profundamente, a um sujeito, um “eu”, em suas ações, sentimentos e percepções, em suas infinitas singularidades. Essa relação entre a imagem e seu “eu” é a manifestação que a teoria do índice parece ignorar, mas que certas abordagens, inspiradas em concepções tradicionais da arte, supervalorizam. Para elas, o artista é o “eu” ao qual a arte se remete quase totalmente. Quanto ao registro conceitual, a significação é, sem dúvida, a mais precária, pois as imagens, ao contrário da língua, mantêm apenas relações frágeis e incertas com os conceitos. Finalmente, a expressão,

³⁵ Philippe Dubois, *L'acte photographique*, cit., pp. 81-82.

o registro do sentido, é aquela porção fundamental da imagem – particularmente, a fotográfica – que não representa (corpos, coisas, substâncias), mas que exprime eventos, sentido.³⁶ Esses registros, sempre inseparavelmente mesclados, estão inegavelmente presentes nas imagens. A designação domina na fotografia-documento, a manifestação é, sem dúvida alguma, importante na fotografia artística, enquanto a expressão ocupa um lugar central na aqui denominada “fotografia-expressão”.

Mas como a designação pode envolver a expressão? Como a fotografia, reputada como irrevogavelmente ligada às coisas e aos corpos, impressão automática da matéria, submetida fatalmente à dependência da objetividade, abre-se aos incorporais – aos eventos e ao sentido? Ela o faz devido à dupla estrutura do evento, que se encarna nas coisas em que se manifesta e é a expressão das imagens. Em fotografia, a designação pode envolver a expressão, na medida em que as imagens têm a preciosa particularidade de serem duplas, de combinarem um dispositivo (que designa as coisas) e as formas (que exprimem o sentido e o evento). O evento não é aquilo que acontece (o acidente), mas o que é designado no que acontece, sendo expresso nas rugosidades das imagens. É devido à enorme capacidade de designar e de exprimir que a fotografia e as mídias conseguem “criar o evento” a partir do que acontece de mais banal. A designação, que diz respeito aos corpos e às coisas, pode envolver a expressão, que diz respeito aos eventos incorporais, porque o evento está indissociavelmente encarnado nas coisas e é expresso por imagens.

Separar de um vasto passado-futuro o breve instante em que se efetua, selecionar o que deve ser designado, quer dizer isolar um espaço material e temporal; é precisamente isso o que, de modo exemplar, o dispositivo fotográfico permite e que fundamenta seu poder de designação. Mas a designação dos estados de coisas existentes não chega a envolver a expressão (logo, o evento não existente) sem que, cada vez, intervenham uma forma, uma escrita e um estilo singulares. É assim que, por falta de uma escrita adaptada, as imagens mais perfeitamente descritivas podem estar ausentes das coisas nos eventos. É assim que, ao negligenciar as imagens em prol do dispositivo, a fotografia fica restrita às coisas e às substâncias, longe dos eventos e do sentido. É assim que se privilegia o tempo cronológico da máquina em detrimento da porção não cronológica do tempo fotográfico.

³⁶ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, cit., pp. 22-30.

Temporalidades fotográficas

A complexa questão do tempo fotográfico pode, sem dúvida, ser assim formulada: como as imagens conseguem contornar a tirania do tempo cronológico do dispositivo, para abrirem-se ao tempo não cronológico da vida e dos eventos? Evidentemente pelas formas, pela expressão. O documento estrito respeita a cronologia, enquanto a expressão tenta inibi-la por todos os meios. O tempo, todavia, não é o mesmo para o operador em face do evento, e para o espectador colocado diante da imagem.

TEMPORALIDADES DO OPERADOR

Em "L'instant décisif", o prefácio de *Images à la sauvette*, Henri Cartier-Bresson descreve, em 1952, suas relações com o evento no interior do dispositivo particular que é a fotografia de reportagem. Já vimos que ele acredita poder situar-se a distância, no exterior dos eventos, e atribuir-se a tarefa de "captar o fato verdadeiro em relação à realidade profunda" (suposta).³⁷ A despeito dessa concepção contestável, Cartier-Bresson percebe com exatidão o caráter problemático de qualquer evento e a necessidade do fotógrafo de, fotograficamente, aí "buscar a solução".

Ele mostra, sobretudo, como o instantâneo fotográfico coloca em jogo várias temporalidades heterogêneas. A primeira é, por certo, o presente da ação durante a qual o operador é "confrontado, no visor, com a realidade" dos corpos e das coisas. Esse presente concreto e verdadeiro da percepção, do necessário contato físico com a realidade material, tem uma certa duração. "Um evento é tão rico, que, durante seu desenrolar, gravitamos em volta", explica Cartier-Bresson, para quem o processo pode durar alguns segundos, às vezes horas, e mesmo dias.

Se, enquanto impressão, a fotografia impõe um investimento corporal do operador no decorrer do evento, enquanto máquina munida da propriedade singular de "fixar um instante preciso", ela descarrega a duração do presente vivido num instante matemático perfeitamente delimitado: o presente abstrato, sem densidade, da captação, atualizada pelo disparo repentino, breve, e às vezes barulhento, do obturador. É esta a segunda temporalidade, a do disparo mecânico, que contrai

³⁷ Henri Cartier-Bresson, "L'instant décisif", em *Images à la sauvette* (Paris: Verve, 1952), pp. 9-20. Salvô indicação em contrário, as citações a seguir são extraídas desse texto.

infinitamente o presente vivido e durável do operador em um presente indivisível: um ponto infinitesimal do tempo.

Enquanto corte temporal, o disparo irrompe na curva do tempo, onde delimita um passado e um futuro.³⁸ Esta é a terceira temporalidade fotográfica: um passado-futuro – passado das coisas e dos corpos, futuro do evento da imagem. O instante material do disparo é, contudo, paradoxalmente vazio, é um tempo no qual nada de diretamente perceptível se produz. Ao contrário do pintor e do escultor, o fotógrafo fica na impossibilidade de seguir simultaneamente os efeitos de suas escolhas. Ele é colocado na curiosa e incontornável situação de ter de operar na incerteza, às cegas. Suas imagens estão, ao mesmo tempo, inscritas no instante sempre-já passado, e rejeitadas no futuro. Sua captação e sua aparição estão separadas por uma fase de latência – aliás, chama-se de "imagem latente" essa imagem invisível inserida pela luz nos sais de prata, à espera de ser quimicamente revelada. *Ainda não está e no entanto já está*: assim se poderia exprimir a temporalidade passado-futuro da imagem fotográfica em seu estado de imagem latente. Imagem em evolução, a imagem latente está aberta em direção ao futuro: em direção à própria imagem. A outra porção da temporalidade fotográfica cai, ao contrário, no passado: é a das coisas e dos corpos. "Jogamos com coisas que desaparecem," observa lucidamente Cartier-Bresson, "e, quando elas desaparecem, é impossível revivê-las. Para nós, o que desaparece, desaparece para sempre: daí nossa angústia e também a originalidade essencial de nossa profissão". *Ainda está e no entanto já passou*, esses são os corpos e as coisas no instante da captação. A angústia de Cartier-Bresson foi logo compartilhada por vários especialistas, principalmente pelo coronel Langlois, pintor de panoramas, que, em 1856, em condições extremamente difíceis, realiza os primeiros clichês de guerra na linha de frente da Crimeia. Às vésperas do armistício, enquanto os militares destroem as construções e fortificações antes de deixar o país, Langlois relata:

Mandei suspender a destruição do que ainda não havia terminado; eram três baterias de artilharia perto da torre Malakoff; fiz todas as três, à medida que acabava de fazer uma, os demolidores se encarregavam dela. Estava apressado para ir embora e voltar para cá (ao quartel-general), a fim de saber se minhas três provas tinham dado certo, pois, caso contrário, seria irreparável.³⁹

³⁸ Henri Bergson, *Matière et mémoire* (1896) (Paris: Quadrige/PUF, 1993), p. 76.

³⁹ Jean-Charles Langlois, "Lettre n° 40, 18-3-1856", em François Robichon & André Rouillé, *Jean-Charles Lan-*

O presente da captação é duplamente perseguido: pelo futuro da imagem que está por vir, e pelo passado, em que caem, irremediavelmente, as coisas e os corpos. A captação, que não produz nada de imediatamente sensível, “desdobra o presente em duas direções heterogêneas, das quais uma se precipita rumo ao futuro e a outra cai no passado”.⁴⁰ Embora o instantâneo fotográfico não suspenda o tempo, não o paralise, não o entorpeça, ele o “divide em dois lances assimétricos”:⁴¹ um futuro da imagem (ainda não está e, no entanto, já está) e um passado das coisas e dos corpos (ainda é e, portanto, já passou).

Após a captação, que opera uma cisão do tempo, a aparição da imagem intervém no remate dos procedimentos de laboratório, no decorrer dos quais o fotógrafo se transforma em espectador de seu próprio trabalho. Esse momento particular, que abre uma quarta temporalidade, une as duas facetas do fotógrafo: operador e espectador. Quanto à prova fotográfica, é uma imagem dupla: unidade indivisível de presente e de passado contemporâneo, de percepção e de lembrança, inseparavelmente atual e virtual. É uma imagem-cristal, como a define Deleuze a partir das teses de Bergson sobre o tempo. Para o fotógrafo espectador-operador, o presente da percepção de suas imagens coexiste com o passado contemporâneo da lembrança de seu advento, desde antes da captação até à aparição. Ao contrário das concepções empiristas comuns, isso significa que, diante de suas próprias imagens, o fotógrafo não é direta e simplesmente remetido ao passado findo do estado de coisas representado, mas tal passado se mistura com as lembranças (o passado contemporâneo) das etapas, das peripécias, das circunstâncias que presidiram sua realização. Um presente (o da percepção) é, desse modo, contemporâneo de um passado (o da lembrança), por intermédio da “memória que, praticamente inseparável da percepção, intercala o passado ao presente”.⁴²

Inseparavelmente, o fotógrafo percebe suas imagens e recorda-se do processo findo de sua realização. Coloca-as, assim, no cruzamento de duas temporalidades: o presente da percepção e o passado contemporâneo da lembrança. Ora, as lembranças do fotógrafo-espectador são, em parte, aquelas do operador. O que o distingue do espectador estrito, que olha clichês que não realizou.

⁴⁰ *glois. La photographie, la peinture, la guerre. Correspondance inédite de Crimée (1855-1856)* (Nîmes: Jacqueline Chambon, 1992).

⁴¹ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps* (Paris: Minuit, 1985), pp. 108-109.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, cit., p. 76.

TEMPORALIDADES DO ESPECTADOR

Em *La chambre claire*, Roland Barthes descreve brilhantemente a postura do espectador – a dele. A obra foi escrita em sequência à pesquisa compulsiva que fez em suas fotos de família, na esperança de aí “encontrar” sua mãe, recentemente falecida. A relação que Barthes mantém com as imagens deve muito ao lugar de espectador, que ostensivamente adota, à sua “fenomenologia desenvolta”, e ao fato de ele considerar somente as fotografias de família. Evidentemente tal relação traz marcas profundas, por força de seu apego à sua mãe e pelo papel que ele atribui às imagens: ressuscitá-la.

Embora confesse não apreciar muito a fotografia, Barthes remete-se a ela por estar convencido de que ela “tem alguma coisa a ver com a ressurreição”,⁴³ e que ela pode “conduzi-lo a uma identidade essencial, o caráter do rosto amado”⁴⁴ de sua mãe desaparecida. O tema da ressurreição, que confere forte coloração religiosa ao pensamento barthesiano, é, talvez, na tradição cristã, o tema cujo caráter temporal é o mais forte. A fotografia seria, assim, um dispositivo munido de poder misterioso e divino de ressuscitar simbolicamente os mortos, de autorizar a volta dos corpos da morte para a vida, ressuscitar o que o tempo eliminou, de inverter o curso. Por mais metafórica que seja, tal concepção esclarece o fato de que, para Barthes, “diante da foto, como no sonho, o esforço é o mesmo, o mesmo trabalho de Sísifo: subir, com dificuldade, rumo à essência, descer sem a ter contemplado, e recomeçar”.⁴⁵ Para ele as imagens não passam de ponto de partida para percursos regressivos intermináveis e difíceis, de infinitas retomadas: retomada do tempo, retomada de uma vida, retomada da morte para a vida, ou então retomada das aparências para a essência.⁴⁶ De fato, incessantemente, Barthes adota essa atitude, há muito tempo revelada por Bergson, que consiste em “esgotar-se em esforços vãos para descobrir, em um estado realizado e presente, a marca de sua origem passada, para distinguir entre a lembrança e sua percepção”.⁴⁷

A suas fotografias de família, realizadas e presentes, Barthes atribui uma origem passada: sua mãe. Assim como entre numerosos espectadores de fotografias, isso se baseia, em suma, na ilusão completamente metafísica de que um caminho

⁴³ Roland Barthes, *La chambre claire*, cit., p. 129 e pp. 100-101.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 104-105.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 104.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 104 e 111.

⁴⁷ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, cit., p. 150.

direto leva do presente atual, a imagem, à sua suposta origem, o modelo. Segundo tal concepção, nada deve frear o acesso à coisa, que prevalece única: nem a lembrança (no tempo) nem mesmo a imagem (no espaço). É desse modo que Barthes se dedica sistematicamente a dissociar a percepção da imagem da lembrança da coisa, e, também, a proclamar a invisibilidade das imagens fotográficas. A percepção da imagem é independente da lembrança, esse é o seu primeiro postulado. “O que eu vejo”, previne Barthes, “não é uma lembrança, uma imaginação, uma reconstituição, um pedaço de Maia [ilusão], de que a arte é pródiga, mas o real no estado passado: ao mesmo tempo o passado e o real.”⁴⁸ Diretamente a coisa passada, sem a camuflagem da lembrança, sem o intermédio da memória, sem a mediação da imagem. A percepção é, assim, reduzida a uma projeção direta, e em sentido único, do clichê presente rumo à coisa passada; é assimilada a uma retomada linear, indiferente aos desvios da lembrança, do aqui e agora da imagem em direção à realidade passada da coisa. Logo, haveria um trajeto, em linha direta, de um espírito liberado da lembrança, que partiria do presente da imagem para se afastar dela cada vez mais e não mais voltar. Essa retomada, direta e sem volta, do polo imagem-presente para o polo coisa-passado repete paradoxalmente o famoso corte semiótico que os linguistas colocam entre os signos e as coisas, mas que a impressão fotográfica veio abolir. E polarizando assim sua atenção sobre a coisa (“Pois eu só via o referente, o objeto desejado, o corpo querido”),⁴⁹ Barthes chega a proclamar a invisibilidade da imagem: “O que quer que ela mostre e qualquer que seja sua maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos”,⁵⁰ mas seu referente.

Bergson parte de hipóteses radicalmente diferentes. Ao assimilar, como faz, as coisas e os corpos materiais às imagens, “chamando as coisas de ‘imagens’”,⁵¹ ele, por antecipação, inverte a postura barthesiana. Um transporta a matéria e o mundo para as imagens, enquanto o outro destitui as imagens em benefício das coisas. Além disso, a unidade da percepção e da lembrança, que Barthes refuta, permite a Bergson não remeter a imagem percebida diretamente a uma coisa (seu referente), mas a uma série de outras imagens contaminadas de lembranças, sonhos, desejos, interesses, etc. Tais diferenças resultam em maneiras profundamente di-

⁴⁸ Roland Barthes, *La chambre claire*, cit., p. 130.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 18.

⁵¹ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, cit., pp. 258 e 17.

vergentes de considerar a percepção e as relações das imagens com as coisas e com o tempo. À forma vetorial que, em *La chambre claire*, parece religar de maneira linear, unívoca e direta o polo imagem-presente ao polo coisa-passado, Bergson, quase meio século antes, já havia oposto, em *Matière et mémoire*, o esquema do circuito elétrico.

Segundo Bergson, a percepção funciona como um circuito elétrico ligado ao objeto e submetido a uma certa tensão – cada nível de percepção e de atenção, logo de tensão, gera um novo circuito. Igualmente, a passagem da percepção imediata para uma percepção cada vez mais atenta engendra uma série de circuitos, que partem todos do objeto e a ele retornam, formando à sua volta circuitos cada vez mais imbricados uns nos outros.⁵² Esses círculos da memória, pois é o todo da memória que circula nesses circuitos de percepção, são ainda maiores, porque atingem camadas mais profundas da realidade e níveis mais elevados da memória ou do pensamento. Um mesmo objeto se insere, então, sucessivamente, nos vários circuitos de percepção e de memória, criando cada um uma imagem mental, uma “descrição”, que tende a substituí-lo, a “apagá-lo”, retendo dele apenas alguns traços, enquanto outras descrições, associadas a outros circuitos, isto é, a outras zonas de lembranças, de sonhos, de pensamentos, de atenções ou de interesses, reterão do objeto outros traços, sempre provisórios.⁵³ “Cada circuito apaga e cria um objeto”,⁵⁴ resume Deleuze. Perceber um objeto atual presente significa, portanto, associar-lhe uma imagem virtual que o reflita e o envolva, e inseri-lo nos circuitos que o absorvem entre percepção e lembrança, real e imaginário, físico e mental. A percepção de uma fotografia atual, presente aqui e agora, será acompanhada da criação de uma imagem virtual, espécie de duplo ou de reflexo, com a qual ela forma uma unidade: uma imagem-cristal, em que se permutam o atual e o virtual, o real e o imaginário, o presente e o passado.

Apesar da distância conceitual que separa Bergson e Barthes, e das interpretações deste último, podemos antecipar a hipótese de que a busca compulsiva e dolorosa encetada por Barthes para descobrir uma fotografia em que possa “reencontrar” sua mãe visa, de fato, a constituir uma imagem-cristal, isto é, fazer coincidir a imagem virtual de sua mãe, que ele carrega em si, com uma imagem

⁵² *Ibid.*, pp. 114-115. Ver esquemas de circuitos propostos por Bergson.

⁵³ Alain Robbe-Grillet, “Temps et description”, em *Pour un nouveau roman*. Apud Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, cit., pp. 63-64.

⁵⁴ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, cit., p. 65.

atual: uma fotografia dela. Em um movimento inverso ao mecanismo comum da percepção de imagens, a busca de Barthes consiste em passar de sua imagem mental (virtual) de sua mãe para uma imagem fotográfica (atual) dela. Contrariamente ao que afirma, Barthes não parte das imagens com a esperança sempre frustrada de “reencontrar” sua mãe, ele não “remonta”, mas sim desce da imagem virtual que carrega nele para as fotos atuais que examina. Na realidade, procede por tentativas, a fim de achar o melhor retrato, o mais suscetível de combinar com os pensamentos, os sonhos, as lembranças, as sensações associadas à sua mãe.

Essa imagem atual capaz de selar a unidade mais forte com a imagem virtual de sua mãe, isto é, formar uma imagem-cristal, Barthes finalmente a encontra: é a famosa *Fotografia do jardim de inverno*, em que sua mãe tem cinco anos de idade. Naturalmente tal foto não foi selecionada por sua semelhança analógica, mas por sua capacidade em entrar em ressonância com os sonhos, as lembranças, as sensações de Barthes. Essa foto, que não representa nem se assemelha, obriga-o a imaginar o desenrolar da sessão de pose, a reativar o romance familiar (o divórcio iminente dos pais de sua mãe), a fundir suas percepções e suas lembranças (“Observava a menina e, finalmente, encontrava minha mãe”),⁵⁵ bem como a apreciar a natureza de seu apego à sua mãe (“Nesta imagem de menina imediatamente eu via a bondade que formara seu ser e para sempre”).⁵⁶ Barthes experimenta, com essa foto, uma coexistência de percepção e de lembrança, de presente e de passado, de observação e de sonho, de imagem e de imaginário, isto é, de atual e de virtual, que faz da *Fotografia do jardim de inverno* uma imagem-cristal. O vigor, às vezes até à irritação, com que ele examina os retratos de sua mãe é explicado pelo intenso desejo, que o anima, de descobrir uma imagem suscetível de atualizar a imagem virtual que tem dela, que o invade e o persegue. Se nunca mostrou a imagem (atual) que finalmente conservou, se ela se revelou incomunicável, não é devido a seu caráter íntimo ou privado – Barthes já publicou retratos de sua família –, nem devido a sua aparência irrisória, mas por ser impossível, sem eliminá-la, de separá-la de sua imagem virtual – as lembranças, sonhos e sensações que só a ele pertencem. As duas faces, a atual e a virtual, da imagem-cristal *Fotografia do jardim de inverno* eram inseparáveis. “Eu não posso mostrar a *Fotografia do jardim de inverno*”, precisa Barthes. “Ela só existe para mim. Para vocês, seria apenas

⁵⁵ Roland Barthes, *La chambre claire*, cit., p. 107.

⁵⁶ *Ibidem*.

uma foto indiferente.”⁵⁷ Em todo caso, ela é a mais eloquente infirmação de sua concepção da fotografia.

PRESENTE E PASSADO

Essa busca fotográfica remontando progressivamente do presente para o passado, Barthes a concebe como se nenhuma diferença de natureza os separasse. Ora, a tentativa de reencontrar sua mãe (o passado) a partir de clichês que ele tem em mãos logo se revela ser tão trabalhosa – um “trabalho de Sísifo”⁵⁸ – quanto infrutífera: “Eu a reconhecia apenas por fragmentos, isto é, eu perdia seu ser, logo, eu a perdia completamente.”⁵⁹

A noção barthesiana do “isso foi” baseia-se na ideia de que o tempo se escoia de maneira contínua: o passado sendo apenas um antigo presente, o presente sucedendo naturalmente ao passado. Uma simples diferença de grau, e não de natureza, separaria o presente do passado, embora a passagem de um para outro se efetuasse gradualmente. Assim concebido, o tempo tem por base o presente vivido, que passa, que é contração de instantes sucessivos independentes. O passado e o futuro sendo apenas dimensões desse presente.⁶⁰ Tal presente vivido de nossos hábitos e de nossos ritmos orgânicos, dos ciclos biológicos e naturais, recolhe nossa adesão espontânea; contraindo instantes sucessivos independentes, ele parece harmonizar-se perfeitamente com o funcionamento técnico da fotografia.

Ora, essa concepção de um tempo sucessivo, baseado no presente vivido, que Barthes defende com convicção, é espantosamente contestada, até mesmo infirmada, pela experiência primordial de *La chambre claire*: a descoberta da *Fotografia do jardim de inverno*. Barthes relata: “Eu estava sozinho no apartamento onde ela havia acabado de falecer, olhando, sob a luz do abajur, uma a uma, essas fotos da minha mãe, percorrendo pouco a pouco o tempo com ela, procurando a verdade do rosto que eu tanto amara. E eu a descobri.”⁶¹ Esse percurso gradual (uma a uma), lento (pouco a pouco), desesperado, “sisifista” do tempo é de repente interrompido, quando Barthes, ao “debater-se em meio a imagens parcialmente

⁵⁷ *Ibid.*, p. 115.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 104.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 103.

⁶⁰ Gilles Deleuze, *Différence et répétition* (Paris: PUF, 1963), p. 105.

⁶¹ Roland Barthes, *La chambre claire*, cit., p. 106.

verdadeiras, e logo totalmente falsas”,⁶² cai literalmente sobre esta, absolutamente paradoxal, *Fotografia do jardim de inverno*: um retrato banal de sua mãe criança, muito antigo, com os cantos estragados e em sépia pálido, destinado à importante tarefa de exprimir a verdade de um rosto, a essência de uma identidade.⁶³ “Minha mãe tinha então 5 anos”,⁶⁴ precisa Barthes, inopinadamente mergulhado em um passado que ele não conhece: não o antigo presente do “isso foi”, mas o passado em que a infância e a morte de sua mãe se mesclam ao presente da percepção da imagem.

“Observei a menina e enfim encontrei minha mãe”,⁶⁵ ele ainda revela, afetivamente encantado, embora teoricamente perturbado. Ao contrário do que sempre afirmou, Barthes pressente aí que, na realidade, a “verdade” e a “exatidão” do retrato não estavam nem em um referente que adere nem no antigo presente de um “isso foi”. A *Fotografia do jardim de inverno* o retém, ao contrário, por sua capacidade de desencadear um processo em que se cruzam o mais afastado e o mais semelhante, em que se encontram a menina e a mãe recentemente desaparecida, em que coexistem o presente e os polos mais opostos do passado, onde se combinam, finalmente, a percepção e a lembrança. Verdadeiro salto em um passado desconectado do presente vivo, em um passado que não se atinge a partir do presente, ao final de uma escalada no tempo, a *Fotografia do jardim de inverno* rompe com a lógica da semelhança, isto é, com a concepção barthesiana da fotografia.

Na realidade, tal retrato remete-se diretamente ao seu referente material? Limita-se a “ratificar aquilo que representa”?⁶⁶ É possível ver nele apenas um “certificado de presença”,⁶⁷ como *La chambre claire* reitera ao máximo? Tal retrato, que Barthes acredita excepcional, escapa à funesta invisibilidade que atingiria “toda” fotografia? Enfim, não é ele uma “contralembrança”⁶⁸ que bloqueia a lembrança? O enorme interesse metodológico da *Fotografia do jardim de inverno* está exatamente em confirmar, à revelia de Barthes, a evidência de que a fotografia mais

⁶² *Ibid.*, p. 103.

⁶³ “Levado pela essência de sua identidade, eu me debatia em meio a imagens parcialmente verdadeiras, logo totalmente falsas.” Cf. Roland Barthes, *La chambre claire*, cit., p. 103.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 106.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 107.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 133.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 135.

⁶⁸ “Não somente a foto nunca é, na essência, uma lembrança [...] como também ela a bloqueia, tornando-se logo uma contralembrança.” Cf. Roland Barthes, *La chambre claire*, cit., p. 142.

trivial não se reduz a seu referente: nem à coisa material que adere nem ao antigo presente que foi. Seu outro interesse é o de oferecer uma descrição, de rara riqueza, da recepção de uma imagem fotográfica.

Tal descrição, todavia, parece mostrar que uma prova fotográfica não é mais apenas uma lembrança, mas uma contralembrança, que ela é sobretudo um acionador de lembrança – a percepção de um retrato desencadeando um verdadeiro processo de atualização, um encontro do passado com o presente. Ao “debulhar” uma a uma suas fotografias de família, Barthes não “percorre o tempo”; ele se instala nesse passado que explora devido à sua “tristeza”⁶⁹ presente. Cada prova o faz saltar de um ponto a outro do passado. Não de seu próprio passado, mas de um passado mais geral, ao mesmo tempo filial, familiar, histórico, que ele evoca em fragmentos, ao correr das páginas de *La chambre claire*. Retêm sua atenção somente aquelas provas capazes de reativar uma lembrança jacente em sua memória, de emergi-la e de lhe dar corpo no presente: de atualizá-la. Nessas provas é que ele reconhecia um “pedaço” ou uma “região” do rosto de sua mãe, ou um “movimento” de seu corpo, como tantas outras lembranças, isto é, transposições, traduções, expansões do passado no presente.

Em outras palavras, Barthes-teórico, que vai do presente ao passado, da percepção à lembrança, é desmentido pelo Barthes-espectador, que vai, ao contrário, do passado ao presente, da lembrança à percepção.⁷⁰ “Nós nos desligamos do presente para nos recolocarmos primeiramente no passado em geral, depois em uma certa região do passado”,⁷¹ explica Bergson. Se o presente difere em natureza do passado, a lembrança não pode emergir no final de uma escalada gradual no tempo. O mecanismo de nossa lembrança começa por uma desconexão com o presente, por um salto no “passado em geral”, heterogêneo do presente, e segue à procura do nível que ofereça o melhor acesso às lembranças exigidas por nossas ações e nossas sensações atuais. Sob o impulso do presente, as lembranças inativas nessas zonas de passado são reanimadas, transformadas em imagens-lembrança, antes de serem atualizadas sob a forma de percepções no espectador, e, mesmo, encarnadas no fotógrafo sob a forma de fotos. Em termos bergsonianos, “a memória, praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente”.⁷²

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 110-111.

⁷⁰ Gilles Deleuze, *Le bergsonisme* (1966) (Paris: Quadrige/PUF, 1998), p. 60.

⁷¹ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, cit., p. 148.

⁷² *Ibid.*, p. 76.

é ela que comunica à percepção seu caráter subjetivo. O olhar que temos para as imagens revela-se, assim, ser, em termos temporais, estereoscópico (no presente e no passado) e, ao mesmo tempo, orientado (do passado em direção ao presente). Não percebemos, aqui e agora, nada que não encontre um eco em nossa memória, nada que não esteja ligado ao passado. “Toda percepção já é memória.”⁷¹ Também “ver” é, de certa maneira, sempre rever.

TEMPO DA MATÉRIA, TEMPO DA MEMÓRIA

Embora o tempo fotográfico tenha sido amplamente definido pela sucessão, a partir dos trabalhos de Henri Bergson é possível concebê-lo via coexistência, ao contrário do movimento inaugurado por André Bazin em 1945. Afirmando que a fotografia “embalsama o tempo” e apelando para uma “psicologia da relíquia e da lembrança”, Bazin resume um século de propostas sobre o tempo fotográfico e anuncia, nos anos 1980, a voga das teorias do índice inspiradas em Charles S. Peirce. Apesar de suas diferenças, os autores envolvidos adotam concepções materiais (fisiológicas e psicológicas) do tempo e da memória. A fotografia pararia, paralisaria, entorpeceria, embalsamaria o tempo, que seria composto de uma sucessão de instantes independentes, de que a sequência das tomadas sobre o filme fotográfico seria uma perfeita metáfora. O passado seria apenas um presente antigo, de que é exemplo a categoria barthesiana do “isso foi” ou o “instante decisivo” de Cartier-Bresson. Nenhuma diferença de natureza separaria o presente do passado; poder-se-ia passar gradualmente de um para o outro, e recompor o passado com o presente.

Se o “isso foi” serve de denominador comum para a maioria das reflexões acerca do tempo fotográfico, se se beneficia de uma verdadeira força de evidência, a do vivido, no entanto traduz menos a essência (ou a noema) da fotografia, do que exprime uma concepção particular, e eminentemente discutível, do tempo e da fotografia.

O que é o “isso”? Trata-se claramente, para Barthes, da coisa que adere, da realidade material, com exceção do vasto domínio dos incorporais – em particular as posturas fotográficas e o conjunto das escolhas formais – que, no entanto, ocupam um lugar determinante nas imagens. Barthes – para quem “tal foto não

⁷¹ *Ibid.*, p. 167.

se distingue nunca do seu referente (daquilo que ela representa)”,⁷⁴ para quem as formas, a escrita, a maneira das imagens permanecem amplamente invisíveis – só pode associar a fotografia às noções de certeza, de autenticação, de constatação. “A essência da fotografia é ratificar aquilo que ela representa”, afirma, antes de precisar, fiel à doxologia, que ela “não inventa nada”, que “não mente nunca”, resumindo, que “toda fotografia é um certificado de presença”.⁷⁵ Fisicamente ligada às coisas, a imagem fotográfica esgotar-se-ia no constatar e no atestar a existência material das coisas e de sua presença no passado. *Isso foi*: “Esse objeto realmente existiu e ele esteve aí onde eu o vejo”.⁷⁶

Embora vise a definir uma essência, uma noema, o “isso foi” leva sobretudo a situar as imagens fotográficas no cruzamento de uma problemática tripla: a da existência e do ser; a do real reduzido às coisas materiais que aderem; e, por fim, a de um antigo presente que “foi”. O presente vivido a que Barthes se refere define-se por *aquilo que é*, enquanto, segundo Bergson, “o presente é simplesmente *aquilo que se faz*”.⁷⁷ Do “o que é” barthesiano a “o que se faz” bergsoniano, o que está em jogo é toda uma concepção de tempo, em particular do presente e, conseqüentemente, da fotografia. O “isso foi” cede lugar a um “isso foi feito”, ou melhor, a um “isso se passou”. Assim se apresenta o imenso interesse em romper com a concepção simplesmente constatativa, de fazer passar a fotografia do domínio das coisas, da presença e da existência para o domínio dos eventos. Ora, o que foi feito, ou o que se passou, refere-se tanto à realidade extrafotográfica das coisas e dos estados de coisas quanto ao conjunto do processo e das escolhas fotográficas, embora os eventos surjam na conjunção do mundo e da fotografia. A fotografia não é mais, desde então, o registro passivo de um referente material que adere, mas o produto estético (impressão e escrita) de um evento. Sob o impulso teórico do evento, rompe-se a concepção que reduz a fotografia a uma afirmação constatativa. Bem mais: a afirmação “isso se passou” tende, ela própria, a transformar-se na interrogação “o que foi que se passou?” que caracteriza a novela literária⁷⁸ – ao contrário do conto, que mantém o leitor em suspense sob uma questão diversa: “O que é que vai se passar?”. Reconhecer na fotografia o que há de evento ao lado

⁷⁴ Roland Barthes, *La chambre claire*, cit., p. 16.

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 133-139.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 177.

⁷⁷ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, cit., p. 166.

⁷⁸ Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille plateaux*, cit., p. 235.

do atestado de existência resulta, então, em combinar o paradigma deleuziano da notícia com o modelo barthesiano do certificado de presença. Isso visa a restituir à fotografia seu caráter paradoxal, pois, nela, o certificado de presença, afirmativo e constativo, coexiste com a notícia, interrogativa. Enquanto o certificado cola como um decalque na coisa e pretende justificá-la completamente, a notícia abre a imagem para o incerto, para o esquecimento, ou mesmo para o secreto, e, evidentemente, para escrevê-la. O decalque se transforma em mapa.

O desafio é nada menos do que subtrair a imagem da ditadura da referência, que aferrolha o pensamento sobre a fotografia – a teoria do índice e a noção do “isso foi” sendo apenas os últimos avatares de tal hegemonia. Não é *La chambre claire* a obra paradoxal que se apresenta como uma “Nota sobre a fotografia”, mas que decreta a invisibilidade das imagens? E o “isso foi” não remete a temporalidade fotográfica à temporalidade da coisa? Barthes naturalmente tem razão em fazer lembrar com energia a evidência de que uma coisa necessariamente real esteve lá. Mas está errado ao deduzir, daí, que essa limitação, própria da fotografia, define sua essência. De fato, a coisa material necessariamente lá, no interior do presente vivido do disparo, constitui apenas a base da imagem, o solo material e temporal sobre o qual ela se estabelece, no qual ela se enraíza. Ora, como as bases de um edifício, a base de uma imagem consiste apenas de suportes necessários, mas esses, de modo nenhum, são o conjunto daquilo que sustentam – a imagem ou o edifício. A imagem fotográfica não coincide com a coisa, nem material nem espacialmente, nem sequer temporalmente. Que ela vá além da coisa, ou que fracasse em circunscrevê-la, isso ela não atesta sem suscitar interrogação, incredulidade e, às vezes, mesmo hostilidade ou desaprovação.

A fotografia mais anódina certamente constrói uma certificação dos corpos, das coisas e dos estados de coisas presentes no momento da filmagem. Mas, essa certificação, que procede do registro, é somente a porção afirmativa da imagem. Seu valor informativo é, frequentemente, mais que aleatório. Longe de ser o todo da foto, esse “isso foi” é cenário e desencadeador de uma monte de questões. Algumas relativas, sobretudo, aos estados de coisas – o que aconteceu? Quem são as pessoas representadas e o que elas fazem? Onde isso ocorreu? As outras se dirigem diretamente à imagem – quando ela foi tirada? Qual é o seu contracampo? Por que esse enquadramento ou esse efeito formal? Enfim, à medida que declina a crença na objetividade da fotografia, uma questão torna-se cada vez mais frequente: que confiabilidade dar a essa imagem? De fato, tais questões, e muitas outras

ainda, acompanham e cumprem o processo de percepção, no decorrer do qual o espectador tenta, por uma série de saltos no passado, estabelecer conexões entre elementos do presente clichê e regiões de sua própria memória. Pois perceber não é receber e registrar passivamente, mas interrogar ativamente e lembrar.

A imagem fotográfica mostra-se, então, perpassada por dois grandes modos, um afirmativo, o outro interrogativo. O primeiro modo é o do “isso foi”, da “constatação de presença” física, o modo dos corpos, das coisas e dos estados de coisas: é o modo da matéria, da impressão. O segundo modo é o do “o que foi que aconteceu?”, o modo dos eventos fotográficos e extrafotográficos: é o modo dos incorporais, da escrita, da memória. Se, graças à impressão, a matéria constitui a base da fotografia, então a memória é o fundamento (enquanto a base se refere ao solo, “o fundamento vem sobretudo do céu, vai do topo às bases”).⁷⁹ A impressão, o atestado, a aderência, o “isso foi” constituem o pedestal da fotografia, enquanto a memória é o fundamento. A impressão (a base espacial e material da fotografia) e o “isso foi” (sua base temporal) foram objeto de todas as preocupações teóricas ao longo das últimas décadas. O que importa, agora, é examinar como os incorporais se incorporam nas imagens.

A imagem fotográfica, documento ou expressão, está, pois, tanto do lado do “isso foi” quanto do lado do “o que foi que se passou?” – é tanto impressão quanto notícia, tanto constativa quanto interrogativa, tanto matéria quanto memória, tanto atual quanto virtual, tanto antigo presente quanto passado puro. As noções de impressão e de “isso foi” chegam somente à metade mais imediata da fotografia. Ora com Roland Barthes, suas relações com a lembrança são francamente contestadas; ora com André Bazin e os teóricos do índice, ela é identificada com uma relíquia: a impressão material, inerte, captada e conservada, de um estado de coisas que foi. Concebida desse modo, a imagem fotográfica torna-se, de certa maneira, a encarnação de uma memória voluntária, a que vai de um presente atual a um presente que “foi”, que opera no presente vivo da ação, que tenta recompor o passado por meio da sucessão desses presentes suspensos, fixos, paralisados, entorpecidos, etc. que são os instantâneos. A outra face da fotografia remete à memória involuntária, tal como a considera Marcel Proust. É, de fato, essa memória involuntária que vem verdadeiramente assaltar Barthes na *Fotografia do jardim de inverno*, onde, contra qualquer expectativa, ele encontra sua mãe surgida inopi-

⁷⁹ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, cit., p. 108.

nadamente de alguma parte, de um passado desvinculado de qualquer presente vivido. Ao procurar a mãe recentemente desaparecida que havia conhecido, ele se confronta com um híbrido, fabuloso e incomunicável, de menina e de velha senhora, que jamais pôde ser vista nem vivida.

Esse clichê que desafia a percepção consciente, a memória voluntária e o vivido desafia, ao mesmo tempo, a cronologia, a sucessão temporal. Faz parecer que o tempo fotográfico não se reduz a uma sucessão de presentes e, principalmente, que a imagem captada não tem como único passado um antigo presente que foi. Cada um dos presentes da imagem (os da coisa, da captação, da percepção, etc.) coexiste de fato com um “passado em geral”: não um antigo presente singular, que foi vivido, mas um passado que habitamos e que nos habita, que orienta e limita nossas ações (no tempo) assim como nossas percepções (no espaço). Esse passado não cronológico, não sucessivo, não vivo, esse passado puro que não passa – mas que é – é precisamente o passado da memória. Em cada momento da imagem fotográfica, o tempo da matéria se entrecruza desse modo com o tempo da memória, o presente vivido coexiste com “o passado em geral”, no qual nos movemos.

Essa concepção, de inspiração bergsoniana,⁸⁰ traduz o fato de que, da captação à percepção da imagem, cada momento fotográfico é duplo: uma face ancorada no presente vivido da matéria, a outra face inscrita no passado virtual da memória. A primeira dimensão, sem dúvida a mais familiar, é a do presente vivo, da ação, do “isso foi”. É igualmente a da impressão, da captação, do registro, do índice, em resumo, dos contatos físicos, das contiguidades de matérias – matérias das coisas e matéria fotográfica. Mas trata-se, aí, apenas da metade da fotografia. Sua outra metade, diferente embora inseparável da primeira, é constituída pela memória que intercala o passado no presente, que comunica seu caráter subjetivo a nossas percepções e ações: tanto àquelas do espectador diante da imagem, quanto às do operador diante das coisas. O momento da captação, por exemplo, não se reduz a um simples registro mecânico, como acreditam os adeptos da teoria do índice, que, juntamente com André Bazin, enaltecem a “gênese automática” e a “objetividade essencial”⁸¹ da fotografia. O processo objetivo do registro é, ao contrário, apenas a parte superficial da captação, que, em profundidade, é um processo subjetivo de atualização.

⁸⁰ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, cit., pp. 169 e 181.

⁸¹ André Bazin, “Ontologie de l’image photographique” (1945), em *Qu’est-ce que le cinéma?*, cit., p. 13.

REALIZAÇÃO E ATUALIZAÇÃO

Em face das teorias que mutilam a fotografia ao vê-la somente pela metade, uma abordagem mais global deve reconhecer o papel que o passado virtual da memória nela desempenha, ao lado do presente atual da matéria. Como todo mundo, o fotógrafo evolui na interseção de duas realidades: a realidade das coisas e dos corpos materiais, e a de suas lembranças imateriais. É na junção dessas duas realidades heterogêneas que se situam suas percepções e suas imagens. A percepção, que procede da memória, é, ao mesmo tempo, dirigida para as coisas e projetada no passado; devido a isso, ela é extremamente subjetiva.⁸² Quanto às imagens fotográficas, também elas acontecem no cruzamento de duas grandes vias divergentes: a via direta e objetiva da impressão material, e, simultaneamente, o percurso subjetivo, tortuoso, até mesmo inverso, da memória. O primeiro percurso causa uma realização; o segundo, uma atualização. Um é da ordem da repetição, da duplicação; o outro é diferença e criação.

A realização decorre na matéria, da matéria das coisas à matéria da imagem, de maneira linear, mecânica, determinista – é a lei da impressão. A realização consiste em eliminar, em cortar, em selecionar – é a lei do enquadramento (no espaço) e do instantâneo (no tempo). Ela produz semelhança – é a lei da óptica e da perspectiva. A parte material e objetiva da fotografia obedece, então, às leis da realização, incomparavelmente melhor do que a pintura figurativa já conseguiu realizar. Mas, ao contrário do que acreditam o senso comum e as teorias do índice, o processo fotográfico nunca se reduz a uma realização, a imagem jamais é somente impressão, corte e semelhança. Jamais se esgota na simples duplicação, na total repetição, no puro registro de um real preexistente.

A imagem fotográfica nunca é repetição sem ser diferença. O mecanismo da realização, que (por contato) vai das coisas às imagens, é inseparável de um processo de atualização, que vai do virtual ao atual. Se o virtual é o que existe sem estar lá, o que existe em potencial e não em ato, se “o virtual tem a realidade de uma tarefa a preencher, como um problema a ser resolvido”,⁸³ então, a atualização inventa, aqui e agora, uma solução particular ao problema criado, fora disso,

⁸² “Qualquer percepção já é memória. Nós percebemos, praticamente, somente o passado”; ou “A subjetividade de nossa percepção consistiria sobretudo na contribuição de nossa memória.” Cf. Henri Bergson, *Matière et mémoire*, cit., pp. 167 e 72.

⁸³ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, cit., p. 274.

pelo virtual. Uma palavra é, como dissemos, uma realidade virtual, porque ela é imaterial: uma realidade, porque existe; virtual, porque é imaterial, impossível de fixar, desprovida de coordenadas espaço-temporais, e sempre na expectativa de atualização. Cada pronúncia dessa palavra virtual é uma atualização localizada, concreta, e toda vez diferente. Nenhuma atualização se assemelha exatamente a uma outra, pois o atual nunca é completamente determinado pelo virtual.⁸⁴ Em fotografia, o virtual que se atualiza na imagem é esta gigantesca memória, este “passado em geral” que habitamos e que nos habita. A captação, mesmo instantânea e às pressas, é um momento terrivelmente complexo de realização e de atualização simultâneas.

A própria atualização é complexa. Primeiramente, porque a percepção, tão rápida quanto se supõe, não se resume a uma simples transmissão de informações pelos sistemas sensoriais. A percepção, aparentemente mais imediata, reúne diferentes momentos em uma única intuição, coloca em jogo um trabalho da memória e ocupa uma certa amplitude de duração. De fato, precisa Bergson, “para nós, nunca existe instantâneo”,⁸⁵ nossas percepções nunca são momentos reais das coisas. Ao contrário, nossa percepção é, ao mesmo tempo, governada pela nossa ação (“mede nossa ação possível sobre as coisas”), pelas nossas necessidades (“resulta da eliminação daquilo que não interessa às nossas necessidades”), e sobretudo pela nossa memória (“não existe percepção que não esteja impregnada de lembranças”).⁸⁶ A percepção atenta do fotógrafo desencadeia uma verdadeira mecânica da memória, que, enquanto reservatório de todos os acontecimentos de sua vida passada, procura inserir-se o mais amplamente possível na ação e na percepção. Indo a memória integral do fotógrafo ao encontro da ação presente,⁸⁷ a captação é o instante de um encontro do passado com o presente, o instante de uma transposição, de uma tradução, de uma expansão do passado para o presente. Contrariamente às crenças empiristas, a captação, enquanto atualização, participa de um movimento que vai do passado ao presente, e não do presente ao passado: ela desce da lembrança para a percepção, em vez de remontar da percepção para a lembrança.

⁸⁴ Pierre Lévy, *Cyberculture* (Paris: Odile Jacob, 1997), p. 55.

⁸⁵ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, cit., p. 72.

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 57, 35 e 30.

⁸⁷ *Ibid.*, pp. 187-188.

A memória intervém na captação, limitando a percepção que, de direito, deveria englobar o todo, mas que, na realidade, se reduz ao que interessa ao operador.⁸⁸ Longe de ser infinitamente aberto, o olhar está restrito e guiado pelos interesses presentes do fotógrafo, e pela amplitude de sua vida passada – cultural, social, psíquica, intelectual, profissional, histórica, etc. Vida essa que sedimentou automatismos e proibições, recorrências e lacunas, e cuja configuração é, ela mesma, dependente das maneiras de ver de uma época, de seus regimes de visibilidade. Ora, esses regimes, que comandam os olhos do fotógrafo, afetam também seu corpo inteiro e inspiram-lhe posições, distâncias das coisas, posturas e uma dinâmica. A memória define um campo de possíveis, nos limites do qual ela orienta aquilo que o fotógrafo vê, e como ele o vê.

O olhar e o corpo do fotógrafo permeiam seus interesses presentes e seu passado sedimentado. Quanto às suas imagens, elas mobilizam outros elementos armazenados em sua memória: suas habilidades e suas competências fotográficas, as miríades de imagens que ele já viu, assim como os esquemas formais e estéticos que assimilou. A captação tenta um ajuste, tão rápido quanto complexo e improvável, entre três temporalidades heterogêneas: o passado singular, ao mesmo tempo particular e coletivo, do fotógrafo; o presente do estado de coisas; e o futuro dos usos supostos da imagem. O caráter improvável da captação – fazer coincidir em um instante essas temporalidades heterogêneas – cria no fotógrafo uma tensão que provoca um verdadeiro apelo à sua memória, e que o projeta nas estratificações de seu passado. Algumas de suas lembranças são então reativadas, sua percepção é estimulada e orientada, e seu corpo mobilizado em uma verdadeira dança ritual onde todos os movimentos (aproximações, afastamentos, joelho no chão, deslocamentos laterais, etc.) produzem efeitos estéticos diretos. O disparo intervém toda vez que se atinge um certo estado de convergência entre todos os momentos em jogo no processo fotográfico: o passado do operador, o presente das coisas, o futuro da imagem. A fotografia obtida é uma atualização, necessariamente imperfeita e sempre a ser transposta, desse ponto virtual, onde passado, presente e futuro se encontrariam sem se confundir.

Mas o que aconteceu? Um evento fotográfico. O evento da captação decorreu em dois modos temporais ao mesmo tempo: o presente vivido da ação fotográfica e o instante desencarnado e sem consistência do disparo. Primeiramente,

⁸⁸ *Ibid.*, p. 38.

o operador agiu fotograficamente, com seu corpo e seus aparelhos, no presente de um estado de coisas. Esse presente da ação é aquele das coisas materiais, dos corpos físicos, das substâncias químicas, de seus contatos e de suas mesclas; é o presente da impressão, da existência, da atualização; é um presente que foi. Mas a captação fotográfica não se limita ao estado de coisas, nem ao espaço onde ela aconteceu, nem ao atual presente que passa. Devido a isto, ela não é somente um ato, mas um evento. A captação interveio no presente pleno e amplo da ação, e no presente mais estreito, mais apertado, mais pontual, mais instantâneo: o instante do disparo. Presente mecânico paradoxalmente vazio, corte estático, sem duração nem consistência, esse instante singular e impessoal define um antes e um depois, e divide-se, ele próprio, em passado-futuro: o disparo vai sempre acontecer, ou acabar de acontecer, mas nunca vai deixar de acontecer.⁸⁹ Na qualidade de verdadeiro evento fotográfico, e não um simples ato, a captação é, inseparavelmente, a efetivação no amplo presente da ação e disparo instantâneo. Sempre ainda-futuro ou já-passado, mas nunca presente, o instante do disparo é uma representação do irreversível, que provoca "nossa angústia e também a originalidade essencial de nossa profissão";⁹⁰ observa Henri Cartier-Bresson.

INSTANTÂNEOS E POSES

Todavia, é preciso distinguir entre o instantâneo e a pose. Se é inegável a parcela que toca às evoluções técnicas no advento do instantâneo fotográfico, este não é resultado de um simples aumento gradual da rapidez dos filmes. O instantâneo não é uma foto realizada mais rapidamente do que uma pose. Entre um e outro, a diferença é de natureza, e não de grau. Se a fotografia, no último século, mecanizou, quantificou, racionalizou e acelerou o conjunto do processo de produção da imagem, se ela substituiu o tempo humano da pintura por um tempo medido e mecânico, ela, no entanto, quase não modificou a concepção de movimento em vigor entre os pintores. É só a partir dos anos 1880, com a cronofotografia, em particular com os clichês de cavalos a galope de Edward Muybridge, que se inicia uma ruptura na representação do movimento.

⁸⁹ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, cit., pp. 79 e 177.

⁹⁰ Henri Cartier-Bresson, "L'instant décisif", em *Images à la sauvette*, cit.

As poses não são movimentos interrompidos, mas formas regradas e convencionais. A convencionalidade é confirmada pelas fotografias de Muybridge, que revelam, para espanto geral, infrações ao realismo que os artistas cometem à própria revelia na representação de cavalos a galope. Não há aí, portanto, nada de muito surpreendente, pois a pintura acadêmica não procura representar a realidade do movimento, mas expressá-lo através de instantes privilegiados, segundo representações bem estabelecidas pela tradição. Os primeiros fotógrafos perpetuam tal tradição devido à lentidão de suas chapas e ao funcionamento de seus aparelhos, mas sobretudo devido aos preceitos estéticos herdados de sua formação, que constituem seu hábito de pintar. Na metade do século XIX, o aparelho não serve ainda para recortar as imagens no espaço, mas para registrar elementos, corpos e objetos dispostos nos limites do enquadramento, segundo repertórios e esquemas estéticos já experimentados. Tais tipos de fotografias, aliás, serviram generosamente de ferramenta aos pintores para dominar as representações impostas pela arte, particularmente as do corpo humano. Vimos que, a partir de 1853, o pintor e fotógrafo Louis Camille d'Olivier funda uma sociedade especializada em nus "segundo a natureza", para uso dos artistas. Logo é seguido por Julien Vallou de Villeneuve, mais tarde por Alexandre Quinet, mas sobretudo por Marconi, que se apresenta, no final dos anos 1860, como "fotógrafo das belas artes"; depois como "fotógrafo da escola de belas-artes de Paris";⁹¹ Suas séries de "academias para artistas" constituem um catálogo das principais poses femininas, masculinas e infantis em vigor na pintura acadêmica da época, ensinadas nas escolas de arte. Em 1880, Jean-Louis Igout leva ao extremo a lógica da catalogação de poses características, propondo aos artistas provas em forma de séries com oito ou dezesseis vinhetas de modelos nus, e de partes do corpo.

O corte espacial não aparece antes do corte temporal, não antes do advento do instantâneo. A cronofotografia de Muybridge e Marey e os instantâneos dos amadores das primeiras Kodak (1888) não são somente fruto de várias décadas de pesquisas tecnológicas e químicas, mas efeito de uma verdadeira revolução produzida nas concepções e nas representações do movimento. Enquanto as poses são figuras transcendentais, às quais o movimento é convencionalmente relacionado, formas prévias a serem encarnadas, transmitidas pela tradição e protegidas pela Academia, os cortes espaço-temporais seccionam a própria materialidade do mo-

⁹¹ André Rouillé, *Le corps et son image. Photographies du XIX^e siècle* (Paris: Contrejour, 1986), pp. 50-51.

vimento. A pose retém do movimento apenas seu ponto culminante, que ela erige em momento essencial, privilegiado, capaz de exprimir a totalidade, enquanto o corte decompõe o movimento em uma sucessão mecânica de alguns instantes, por assim dizer, equidistantes.⁹²

A pose procede de uma síntese; o corte, de uma análise. Marey intitula exatamente “cronofotografias geométricas”, e qualifica às vezes de “esboços”⁹³ as fotografias em que decompõe e analisa os movimentos de um caminhante, de um corredor ou de um saltador. Vimos que, para tal fim, ele concebe um obturador rotativo, que só aceita a luz em intervalos regulares, temporalmente equidistantes. Esses instantes mecanicamente definidos e recortados na continuidade temporal são instantes *quaisquer*, enquanto aqueles da pose são instantes *privilegiados*. Com Marey, os instantes quaisquer são regulares e comuns, enquanto entre os amadores eles geralmente são singulares e comuns; mas, entre os repórteres, são sobretudo singulares e notáveis. A noção de “instante decisivo” de Cartier-Bresson, que confirma o classicismo de suas referências estéticas, não basta, todavia, para transformar suas fotografias completamente em poses. Mesmo se Cartier-Bresson compõe realmente suas imagens a partir de formas geométricas transcendentais, inscritas na tradição artística, mesmo se ele procura captar o clímax das situações, nas cenas que fotografa ele recorta o espaço-tempo em uma sequência de fotos que se sucedem com igual distância em seu filme. Por mais singulares e notáveis que sejam os “instantes decisivos”, a máquina-fotografia os condena a ser apenas instantes quaisquer; constituem uma série de elementos sucessivos (as 36 tomadas do filme de bobina), enquanto a pose desafia o número; porque o corte subtrai e abstrai, enquanto a pose provém de uma adição; porque, de fato, do instantâneo à pose, os instrumentos e as práticas mudam. As câmeras de chapas dos primeiros fotógrafos – pesadas e desajeitadas como as utilizadas atualmente nos estúdios de publicidade – impõem uma lentidão e uma rigidez que obrigam o operador a introduzir e a organizar as coisas e os corpos no campo do visor, em fazê-los posar antecipadamente ao disparo. As máquinas de pequeno tamanho, leves, manejáveis e munidas de filmes de bobina conferem, ao contrário, uma extrema mobilidade ao fotógrafo, e a possibilidade de percorrer o espaço-tempo para aí cortar, extrair, subtrair imagens. A pose submete as coisas e os corpos à ordem das formas

⁹² Henri Bergson, *L'évolution créatrice* (1907) (Paris: Quadrige/PUF, 1994), p. 330; Gilles Deleuze, *Cinéma I. L'image-mouvement* (Paris: Minit, 1983), p. 13.

⁹³ Étienne-Jules Marey, *Le mouvement* (1894) (Nîmes: Jacqueline Chambon, 1994), pp. 77-78.

preestabelecidas, enquanto os cortes instantâneos estão em contato direto com o mundo. A porção de eternidade e de transcendência que, de um lado, as imagens carregam em si, causa-lhes uma estranha gravidade, por outro lado, estão abertas para o mundo e para o novo.

SEGUNDA PARTE

Entre
fotografia e arte

As relações entre fotografia e arte sempre alimentaram as mais vivas controvérsias. Tanto é que a história da fotografia é marcada por uma série de tomadas de posição a favor ou contra a assimilação da fotografia pela arte, umas e outras, todas igualmente peremptórias. Por ingenua que seja, a famosa questão "A fotografia é uma arte?" resumiu durante muito tempo as principais questões dirigidas à fotografia.


Ora, por não haver distinção entre as práticas e as imagens fotográficas concretas, continua sem saída a questão ontológica acerca da essência, artística ou não, da fotografia. Ela, de fato, faz à baila uma questão mais geral e mais espinhosa que, com ênfase e acuidade, a fotografia coloca no cerne do território das imagens do século XIX: uma arte pode ser tecnológica? Ou: uma imagem tecnológica pode fazer parte da categoria "arte"?

Em vez de fechar-se, como é geralmente o caso, em uma abordagem ontológica, ou seja, em vez de tentar liberar um ser artístico ou não, da fotografia em si, pa-

rece, mais, tentando distinguir entre as posturas, as práticas, as imagens concretas. De pensar da generalidade às particularidades, da essência aos fatos. Pois as acepções da arte e da fotografia não são, certamente, as mesmas entre os fotógrafos e entre os artistas. Refere-se de fato, o fotógrafo-artista, à mesma noção de arte que o artista, que se serve da fotografia como de um material? Suas respectivas posturas fotográficas são as mesmas? Sem dúvida, não. Quanto às práticas fotográficas, de um lado, e as artísticas, de outro, elas não cessam de mudar e ir além dos princípios ontológicos.

Em vez de decretar uma antinomia essencial, ou uma improvável harmonia, entre a fotografia e a arte em geral, estabeleceremos que as práticas fotográficas — que, de uma maneira ou de outra, têm uma parte atrelada à noção de arte — oscilam entre duas posições distintas: de um lado, a arte dos fotógrafos; do outro, a fotografia dos artistas.

A arte dos fotógrafos



Incessantemente, a arte dos fotógrafos ficou entre o fogo cruzado da fotografia dos artistas, de um lado, e o do documento e da expressão fotográficas, do outro. Essa dissensão, todavia, não impediu a arte dos fotógrafos de ocupar um lugar real, e às vezes principal, nas práticas e produções fotográficas.

A distinção entre a arte dos fotógrafos e a fotografia dos artistas é bastante fácil. Ela se baseia na profunda fratura cultural, social e estética que separa, de maneira quase irremediável, os artistas e os fotógrafos-artistas. Ao contrário do artista, que se situa no mesmo nível no campo da arte, o fotógrafo-artista evolui deliberadamente no campo da fotografia. Ele é fotógrafo, antes de ser artista. Dois mundos, o da fotografia e o da arte, assim se enfrentam e, muitas vezes, ignoram-se.

Em compensação, com o documento e a expressão, a distinção pode apresentar-se de maneira mais delicada, porque os fotógrafos e os fotógrafos-artistas pertencem ao mesmo mundo e frequentemente se misturam. De fato, bom número de fotógrafos-artistas exerce sua arte à margem de sua atividade documen-

tal, a fotografia preenchendo, ao mesmo tempo, o lugar de sua profissão e de sua arte. Muitas vezes, a arte fotográfica pode aparecer, nessa situação, como um espaço de liberdade, como um meio de escapar às imposições estéticas de um ofício submetido às leis restritas do documento e da mercadoria (a rapidez, a leveza, a uniformidade, a série).

Uma arte controversa, o calótipo

A arte dos fotógrafos inscreve-se em um longo processo de autonomização da fotografia diante dos valores práticos ou comerciais, processo que desemboca na invenção simultânea do olhar puro e da fotografia pura, feita para ser olhada nela mesma e por ela mesma.¹

NASCIMENTO DE UMA ARTE FOTOGRAFICA

Enquanto a pintura e a literatura ficaram submetidas, durante muito tempo, à boa vontade dos patrocinadores e dos mecenas, a fotografia rapidamente conheceu os movimentos de autonomização em face das imposições práticas e comerciais. Servindo de contrapeso artístico ao enorme peso da utilidade prática que recai sobre a fotografia, o processo de autonomização insere-se em um vasto movimento que acompanha a ascensão da sociedade industrial em meados do século XIX: o abandono, pela literatura e pelas artes, de suas antigas subordinações aristocráticas para entregar-se às leis do mercado, dos salões e da imprensa.² Paralelamente à invenção da estética pura, do olhar puro e do personagem social do artista profissional, como Flaubert, Baudelaire ou Manet o encarnaram, o campo fotográfico constitui-se cindindo-se em dois: de um lado, o fotógrafo comercial; do outro, o fotógrafo-artista, que se diz portador de uma abordagem liberada do jugo da mercadoria e das imposições da utilidade – pensamos, aqui, em Gustave Le Gray ou em Henri Le Secq.

Mas a postura artística continua minoritária em face da hegemonia das práticas instrumentais e comerciais. Essa cisão intrínseca do campo fotográfico é simbolizada eloquentemente pela oposição inicial entre Daguerre, cuja imagem em

¹ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (Paris: Seuil, 1992), pp. 411-412.

² *Ibid.*, p. 78.

metal teve um imenso sucesso, sustentado pela Academia de Ciências, e Bayard, cujo procedimento em papel permanece restrito, apesar do apoio da Academia de Belas-Artes. O procedimento artístico não se revela uma alternativa aos valores estéticos, técnicos e econômicos da utilidade dominante. Apresentando os positivos diretos sobre papel de Bayard como “verdadeiros desenhos”, dotados de um “efeito realmente encantador”,³ difícil de ser alcançado pelos daguerreótipos, a Academia de Belas-Artes anuncia, a partir de 1839, a oposição que, uma década mais tarde, vai colocar em confronto os calotipistas (fotógrafos-artistas, muitas vezes amadores, adeptos fervorosos do negativo de papel e do *flou*) contra os práticos, geralmente profissionais, partidários do negativo de vidro e do nítido.

Nessa disparidade técnica entre o metal e o papel, desde meados do século XIX, apoia-se uma série de clivagens entre categorias de práticos (“pessoas do ofício”/artistas), entre usos divergentes do procedimento (ciência/arte; ofício/criação; “utilidade”/“curiosidade”), entre instituições (Academia de Ciências/Academia de Belas-Artes), entre os atores rivais (Daguerre/Bayard, Disdéri/Le Gray, etc.), entre orientações contrárias (lucro/qualidade), e, inseparavelmente, entre escolhas estéticas antagônicas (a nitidez/o *flou*). “O progresso da fotografia não está no preço barato, porém na qualidade de uma prova”, afirma Gustave Le Gray em 1852, antes de acrescentar: “Faço votos de que a fotografia, em vez de cair no domínio da indústria, do comércio, caia no da arte. Aí é o seu único e verdadeiro lugar, e é por esse caminho que farei sempre tudo para que ela progrida”.⁴ Aqui, Le Gray, o fotógrafo-artista, responde antecipadamente a Disdéri, o enaltecido da fotografia industrial, futuro inventor da famosa *carte de visite*. De acordo com os princípios da economia de mercado, então em plena ascensão, Disdéri vai adotar, para sua bem-sucedida invenção, o pequeno formato e a impressão em série, a fim de vender muito, e barato, aumentando assim seus lucros: “Para tornar as provas fotográficas acessíveis às necessidades do comércio, precisaria diminuir muito os custos de fabricação”,⁵ observa, em 1854.

³ Désiré Raoul-Rochette, “Académie Royale des Beaux-Arts. Rapport sur les dessins produits par le procédé de M. Bayard”, em *Le Moniteur Universel*, 2-11-1839, apud André Rouillé, *La photographie en France, textes et controverses, une anthologie, 1816-1871* (Paris: Macula, 1989), pp. 65-70.

⁴ Gustave Le Gray, “Photographie, traité nouveau, théorique et pratique” (1852), apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., pp. 100-102.

⁵ André-Adolphe-Eugène Disdéri, “Brevet d’invention”, 26-11-1854, apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., p. 354.

Em companhia da maior parte dos calotipistas da Europa ocidental e dos Estados Unidos anterior a 1870, Gustave Le Gray, Henri Le Secq e Hippolyte Bayard pertencem à primeira geração dos fotógrafos-artistas. Além de suas diferenças, eles têm em comum a defesa, muitas vezes determinada, de uma postura de independência diante das leis do mercado que, em meados do século XIX, se generalizam e pretendem impor-se às imagens fotográficas, assim como ao conjunto das atividades sociais. Enquanto fotógrafos como Disdéri procuram adequar a estética, a técnica e o modo de produção das imagens à lógica mercantil, os calotipistas, em nome dos valores da arte, resistem a essa lógica. Escolhendo o terreno artístico, e não o terreno econômico, ao liberar-se do mercado eles traçam, no seio do campo fotográfico nascente, os contornos de um “mundo econômico às avessas”.⁶ Sua posição é desconfortável, uma vez que se encontram entre o mercado e a arte: entre os fotógrafos comerciais, cujo comprometimento com a economia eles condenam, e entre os artistas, de quem eles necessitam e com quem compartilham muitas vezes a formação, mas que os rejeitam.

Gustave Le Gray, junto com outros, rapidamente entendeu que a fotografia artística era um território a ser construído e defendido, uma posição a ser tomada, e mantida, longe da fotografia comercial e o mais perto possível da arte. Para conferir à fotografia “seu verdadeiro lugar”, vai ser preciso engajar-se individualmente, lutar institucionalmente, mas, sobretudo, agir artisticamente. Os fotógrafos-artistas, calotipistas ou não, munem-se, então, dos meios necessários – sociedades, eventos, órgãos de imprensa, publicações, discursos, etc. – para defender seu território. Mas o arsenal social e discursivo que desenvolvem apoia-se, desde os primeiros anos, em um princípio: a prioridade às imagens. Indiferentes a questões de funcionalidade e de rentabilidade, os fotógrafos-artistas concentram-se na matéria e nas formas das imagens, no estilo. Uma maneira de traçar os contornos desse território é lutar ativamente pela qualidade das provas, contra seu barateamento, para fazer emergir os valores inerentes à fotografia, contra sua sujeição às lógicas externas, à funcionalidade. Território esse tanto da fotografia quanto da arte fotográfica. É à sua porção artística que a fotografia deve essa parcela de autonomia, de que sua porção funcional, comercial e documental a priva. Suas qualidades expressivas compensam os efeitos de seus usos práticos.

⁶ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, cit., p. 121.

De fato, a fotografia artística resulta de uma dupla delimitação, em face da fotografia comercial e diante da arte legítima, a pintura em particular. De um lado, a tecnologia provoca um desvio irreduzível, uma espécie de diferenciação automática entre a arte e a fotografia, por artística que seja. Por outro lado, a preferência pelo *flo*, pelas formas, pela matéria e pela escrita equivale a uma recusa estética à nitidez e à fotografia funcional. Do nítido ao *flo*, passa-se da mercadoria à imagem (ou, mesmo, à obra), da economia passa-se à arte fotográfica, da utilidade à curiosidade, dos imperativos extrínsecos (clientela, preços, profissão, lucro) à autonomia, à liberdade. Nos “esboços fisiológicos” que publica em 1853, Ernest Lacan é pertinente ao observar que, “sendo o fotógrafo-artista livre e podendo utilizar seu horário de trabalho à sua conveniência”, suas produções beneficiam-se de uma perfeição diferente da das produções do “fotógrafo propriamente dito”.⁷

Mesmo os intelectuais mais abertos da época consideraram que a mais artística das fotografias está separada da arte por uma distância intransponível e que mesmo a melhor imagem tecnológica está condenada a ficar para sempre fora do território da arte, pois esse está, acreditava-se então, sob a alta e eterna jurisdição da mão. O próprio Gustave Le Gray considera a arte (como já vimos) como horizonte, como objeto de uma promessa, como aposta incerta em um processo e em um compromisso.⁸ As numerosas e muitas vezes superficiais polêmicas a propósito do *status* de arte da fotografia dissimularam a evidência de que a arte, no sentido de tradição pictórica, nunca foi seriamente reivindicada pelos fotógrafos de meados do século XIX. Em primeiro lugar, porque quase todos esses fotógrafos – que frequentaram, mais ou menos, os ateliês de artistas e assimilaram o papel sagrado que, na arte, na época, se atribuía à mão – nem mesmo sonharam em sustentar a alternativa revolucionária de uma arte tecnológica. Em segundo lugar, porque mesmo as menores iniciativas tomadas nessa direção são desencorajadas pela hostilidade convergente dos atores (de toda e qualquer tendência) do campo da arte, que bem percebem a ameaça que a fotografia guarda para a noção de arte. Enfim, e principalmente, porque, para a arte fotográfica, a arte legítima, encarnada pela pintura, é menos uma aposta estética a ser revelada ou um campo social onde investir, do que uma referência global: vetor de valores estéticos gerais e depositária

⁷ Ernest Lacan, “Le photographe, esquisse physiologique”, em *La Lumière*, 8-1-1853 e 15-1-1853, apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., pp. 161-166.

⁸ Gustave Le Gray, “Photographie, traité nouveau, théorique et pratique” (1852), apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., pp. 100-102.

de uma tradição social (os salões, as revistas, as críticas, etc.). A pintura serve para legitimar a postura da arte fotográfica e para sustentar sua diferença em relação à fotografia comercial; presta-se para servir de referência às necessidades internas da fotografia artística, para sustentar o processo de sua autonomização.

A arte dos fotógrafos, além disso, distingue-se das práticas úteis da fotografia por privilegiar a forma acima da função, o modo de representação acima do objeto da representação. Mesmo que os fotógrafos documentais trabalhem sem prestar atenção às formas – enquadramento, composição, ponto de vista, luz, tonalidades, instante, etc. –, suas imagens sempre são mais ou menos tributárias de um objeto ou de uma clientela, isto é, de um modelo e de um mercado. Com a fotografia artística, ao contrário, o projeto e as formas prevalecem acima das posições externas da coisa e do mercado.

Mantida afastada do domínio da arte devido à tecnologia, a fotografia artística procura, por sua vez, guardar distância da fotografia comercial, muito submissa, econômica e esteticamente, à mercadoria. É nesse espaço intermediário, fora da arte e em oposição à fotografia comercial, que se constrói o campo da arte fotográfica, caracterizado por um tipo de prática, uma postura estética, um regime discursivo, uma rede de lugares, de estruturas e de atores, e por um modo de ação.

Um campo de produção cultural, seja literária, pictórica ou fotográfica, é um espaço de luta pela autoridade, um território onde se defrontam os empenhos e os interesses defendidos por pessoas dotadas de um hábito específico: uma profissão, um capital de conhecimento, de referências e de crenças.⁹ O campo fotográfico nunca deixou de ser atravessado por duas forças contrárias – a “arte” e a “indústria”, como se diz no século XIX – e de ser submetido a fortes movimentos de desterritorialização.¹⁰

OFENSIVAS DOS ADVERSÁRIOS

Os mais resolutos adversários da fotografia fazem clara distinção entre a fotografia documental e comercial, à qual eles atribuem seu favoritismo, e a fotografia artística, que é objeto de suas críticas mais intensas. A severidade de Baudelaire contra a fotografia é, a esse respeito, exemplar. Ele tanto excomunga a fotografia

artística – que reprova pela pretensão de querer “prover a arte em algumas de suas funções” –, quanto reconhece o interesse prático da fotografia documental, desde que essa renuncie a qualquer veleidade artística e aceite “cumprir seu verdadeiro dever, que é de ser a serva das ciências e das artes, mas serva humilde, como a tipografia e a estenografia, que nem criaram nem alimentaram a literatura”.¹¹ Servir, mas não prover a arte; nem substituí-la nem preencher supostas lacunas, por exemplo, selando uma aliança improvável entre o Belo e o Verdadeiro.

Baudelaire escreve “O público moderno e a fotografia” em 1859, quando a exposição da Sociedade Francesa de Fotografia foi admitida no seio do prestigioso Salão de Belas-Artes. Dessa participação na mais oficial das manifestações artísticas da época, os fotógrafos esperavam obter uma legitimidade nova. Mas suas expectativas foram enormemente frustradas por terem sido relegados a um espaço contíguo ao das belas-artes, mas distinto do delas. Enquanto a “contiguidade” com as belas-artes “surtiu uma espécie de reabilitação”¹² da fotografia, a separação “estabelece, na verdade, a mútua situação das duas partes em litígio”,¹³ comenta o crítico Louis Figuier lucidamente. Luta de território, luta de poder, luta de *status*: no salão de 1859, a instituição das Belas-Artes concede oficialmente à fotografia um lugar a meio caminho do produto industrial e da obra de arte. Alguns observadores prognosticam que está “próximo o dia em que a fotografia acessará completa e definitivamente o santuário das Belas-Artes”.¹⁴ A profecia, que somente um século e meio mais tarde vai realizar-se, significa que o *status* das imagens não é fixo, que evolui em função do peso social das “partes em litígio”: de um lado, a poderosa porém declinante instituição das Belas-Artes; de outro, a bem dinâmica Sociedade Francesa de Fotografia, que organiza exposições, reuniões e concursos, que publica um boletim mensal, que reúne personagens notáveis, que é favorecida por um grande movimento de simpatia, e que aproveita a irresistível expansão do procedimento bem como o desenvolvimento do mercado fotográfico.

Consciente da ameaça representada pela arte fotográfica – aquela do salão –, Baudelaire parte em socorro da arte. Mas, por várias razões, seu texto, imbuído de nostalgia (e escrito sem seu autor ter visitado a exposição), surge como uma ten-

¹¹ Charles Baudelaire, “Salon de 1859, Le public moderne et la photographie”, em *Oeuvres complètes*, pp. 748-749 (texto de onde foram extraídas as citações de Baudelaire).

¹² Philippe Burtz, “Exposition de la Société Française de Photographie”, em *Gazette des Beaux-Arts* (1859), apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., pp. 321-322.

¹³ Louis Figuier, “La photographie au salon de 1859”, apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., p. 322.

¹⁴ *Ibidem*.

⁹ Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie* (Paris: Minuit, 1980), pp. 113-120.

¹⁰ Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie* (Paris: Minuit, 1980), p. 402.

tativa desesperada de salvar, em nome da arte pela arte, um dos últimos baluartes contra a explosão moderna, da qual a fotografia é apresentada como o paradigma. “Se lhe for permitido estender-se no domínio do impalpável e do imaginário, em tudo aquilo que só tem valor porque o homem acrescenta à sua alma, infelizes de nós!”, previne ele solenemente. Além da fotografia, Baudelaire, na realidade, enuncia uma tríplice rejeição: a da indústria, “a mais mortal inimiga da arte”; a do realismo, que acredita ser possível a “reprodução exata da natureza”; e a da burguesia, acusada de contemplar “sua trivial imagem no metal” do daguerreótipo. Não sem maniqueísmo, ele opõe, de ponta a ponta, dois universos que, segundo ele, são inconciliáveis: a Arte e a indústria, o gosto pelo Belo e o gosto pelo Verdadeiro, a poesia e o progresso, o impalpável e a matéria, o devaneio e a visão.¹⁵ O artista, como Baudelaire o concebe, é o único que pode fazer frente ao “público”, à “multidão”, à “sociedade imunda”, à “imbecilidade”, à “fatuidade moderna”, que encontraram na fotografia sua melhor aliada.

O campo da arte fotográfica é, assim, demarcado por linhas vigorosas, e muitas vezes aguçadas, de artistas e poetas hostis que a rechaçam, categoricamente, para fora do domínio da arte. A esse respeito, Baudelaire é seguido pelos pintores Ingres, Flandrin, Troyon e outros, que, em 1862, assinam uma petição, contra a Corte Suprema, por conceder, ao julgar um processo de falsificação, o *status* de arte – logo, de propriedade intelectual – a um retrato bastante comercial do célebre estúdio parisiense Mayer & Pierson. Por conter o que lhes parece ser o fantasma de uma nova invasão da fotografia no território da arte, eles continuam “a protestar contra qualquer assimilação que se possa fazer da fotografia à arte”, e a lembrar que as provas fotográficas “não podem, em nenhuma circunstância, ser assimiladas às obras, fruto da inteligência e do estudo da arte”.¹⁶ Baudelaire queria impedir a fotografia de “suprir a arte”, proibi-la de “invadir este domínio”, que é o dele; os pintores peticionários repudiam a menor “assimilação”: o desafio é, tanto lá como aqui, defender um território ameaçado e reforçar seus limites, excluir esse outro absoluto que é a fotografia e conservar a ilusão de que tal postura é fundamentada na natureza – o que a história desmentirá.

¹⁵ “O pintor torna-se cada vez mais inclinado a pintar não o que ele sonha, mas o que ele vê.” Cf. Charles Baudelaire, “Salon de 1859”, em *Oeuvres complètes*, cit., pp. 748-749.

¹⁶ “Protesto proveniente dos grandes artistas contra toda e qualquer assimilação da fotografia à arte”, em *Le Moniteur de la Photographie*, 15-12-1862, apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., p. 399.

Solicitados, alguns pintores, como Léon Cogniet e Eugène Delacroix, recusaram-se a associar-se a seus colegas, no entanto sem reconhecer o *status* de arte à fotografia, mesmo a artística. Embora Delacroix sempre tenha tido uma atitude favorável em face da fotografia e desenhado segundo provas que realizara em colaboração com Eugène Durieu, nem sequer imagina que ela possa depender da arte. Ele a considera, antes de tudo, uma “máquina” didática para uso dos artistas, para ajudá-los, graças à sua perspectiva exata, a adquirir um “olho exato”, e, graças às reproduções, conhecer melhor os quadros dos mestres. Segundo Delacroix, “o daguerreótipo é mais do que o decalque, ele é o espelho do objeto”: é apenas “um reflexo do real, uma cópia, de certa maneira falsa por ser exata”.¹⁷ Em suma, sua fraqueza artística é sua força didática e prática. No seu *Journal*, Delacroix retoma a crítica favorita dos adversários da fotografia: sua “incapacidade” inata, que paradoxalmente provém de sua grande perfeição; sua “inflexível perspectiva, que deforma a visão dos objetos devido à exatidão”; sua “pretensão a reproduzir tudo”, que “ofusca” o olho do artista em sua “feliz impotência de perceber os infinitos detalhes”.¹⁸ Assim, a fratura entre a arte e a fotografia seria estrutural: enquanto a célebre “teoria dos sacrifícios” constitui um dos critérios fundamentais da arte, a fotografia não pode controlar a profusão de detalhes; enquanto a arte consiste em escolher o que lhe convém e repudiar o que não lhe convém, a fotografia apenas registra; enquanto a pintura é da ordem da construção, à fotografia competem a captação, a coleta e o corte. “Quando um fotógrafo faz uma tomada, o que se vê é, sempre, apenas uma parte recortada de um todo”, assinala Delacroix. O fotógrafo “tira”, a pintura compõe; a tela é uma totalidade, a fotografia é apenas um fragmento. O que, em definitivo, afasta radicalmente a fotografia da arte é que, em todos os níveis, “o acessório é [aí] tão capital quanto o principal”, pois o procedimento não estabelece nenhuma hierarquia: nem entre as coisas registradas nem entre os detalhes reproduzidos nem entre as margens e o centro da imagem. Se a arte às vezes irriga a fotografia, é somente nas brechas do procedimento: em suas “imperfeições”, suas “lacunas”, seus interstícios.

¹⁷ Eugène Delacroix, “Revue des arts”, em *Revue des Deux-Mondes*, set. de 1850, apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., pp. 405-407. O artigo de Delacroix é dedicado à obra de Elisabeth Cavé, *Le dessin sans maître*.

¹⁸ Eugène Delacroix, *Journal*, Paris, 1^o-9-1859, apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., p. 744.

HEGEMONIA DAS BELAS-ARTES

A arte fotográfica situa-se, assim, nessa estreita faixa de território entalada entre dois polos: a não arte da fotografia comercial e documental, e a arte da pintura. Sua margem de manobra fica proporcionalmente reduzida: estética, social e economicamente. Na arte fotográfica autônoma, o valor simbólico prevalece sobre o valor mercantil. Enquanto o fotógrafo comercial fica atento à demanda, o fotógrafo-artista obedece somente à sua arte. Muitas vezes qualificado de pintor frustrado, e seguramente de comerciante medíocre, ele se situa, também no plano econômico, num entremeio: ali onde o reino da mercadoria parece abolido, onde uma defasagem separa a oferta e a procura, onde a autonomia e a pureza artística prevalecem sobre o enriquecimento.

Socialmente, a arte fotográfica de meados do século XIX está no limite da fotografia comercial – principalmente a dos grandes estúdios de retratos de Paris, Londres ou Nova York – e da arte consagrada, pintura e gravura de artista. Todavia, a exclusão da fotografia artística do campo da arte não é nem inevitável nem natural, mas sim devida a uma situação de poder desfavorável. A impossibilidade (para Baudelaire, ou mesmo para Delacroix) de considerar que uma fotografia possa pertencer ao âmbito da arte é resultado da maneira como eles consideram as relações entre a pintura e a fotografia: uma dialética em que, como a mão e a máquina, o legítimo e o ilegítimo são separados por uma heterogeneidade intransponível. Mas a minúcia terminológica apresentada por Baudelaire e Delacroix a propósito da noção de arte – nomear é delimitar – é igualmente sinal de uma verdadeira desorientação, diante das transformações que, sob o efeito da Revolução Industrial, afetam o mundo das imagens e particularmente o da fotografia: a emergência, na arte, do mercado, da tecnologia e do público. A hostilidade, dos pintores e do mundo da arte, na oposição à arte fotográfica obedece, de fato, a um verdadeiro jogo de poder: aquele de designar o que depende legitimamente da arte, o de traçar os limites do território da arte. Será o mundo estabelecido das belas-arts, com suas instituições (ministérios, museus, salões, academias), com seus atores (artistas, críticos, colecionadores, público), com suas obras, suas tradições, seus modos de pensar, de ver e de dizer – todo esse mundo, e somente ele –, que vai conservar a autoridade sobre a arte e as imagens? Ou ele deverá dividi-la com os atores novos da fotografia? Questão crucial, que coloca frente a frente dois mundos diversos um do outro e que se reflete em outras questões

surgidas a partir daí: está começando a ser formada uma aliança entre a arte e a indústria? A arte vai emancipar-se da soberania da mão? A maioria dos pintores e dos poetas responderão categoricamente com uma negativa, mas apenas durante algumas (curtas) décadas.

Para sustentar uma definição – da arte e do artista – pretensamente natural e eterna, para impor o respeito aos limites já traçados do campo da arte, isto é, para impedir todas as tentativas de redefinição, de novo recorte, e para preservar as posições e os interesses estabelecidos, logo muito cedo se estabelece uma vasta cruzada discursiva – do mundo da arte, da literatura e do jornalismo – contra a fotografia, e, através dessa cruzada, contra os valores modernos em pleno desenvolvimento: o verdadeiro, a mercadoria, a matéria, a indústria, a democracia, a fatuidade burguesa, o progresso, etc. Evidentemente, isso não deixou de suscitar reações e iniciativas do lado da fotografia. Mas, na época, a disputa era muito desigual: um campo fotográfico recente, sem mediadores importantes nas instâncias de poder e nos vetores de opinião; um dispositivo técnico ainda embrionário; uma cisão interna, no campo fotográfico, entre o comércio e a arte; atores, os fotógrafos-artistas, amplamente impregnados de cultura pictórica. Tudo contribuindo para a arte fotográfica autonomizar-se diante da economia e da utilidade, produzindo uma espécie de alívio para as belas-arts. Uma outra maneira de escolher a economia simbólica, às avessas, contra a economia real.

Enquanto os adversários da arte fotográfica excluem por princípio (uma arte tecnológica é impensável!), ou por grandes partes, ou por apreciações abstratas (o clichê é o espelho do objeto!), seus partidários aplicam-se, ao contrário, em multiplicar as sutilezas e as diferenciações. À exclusão ética, eles opõem uma estética. Para eles, a imagem não é produto automático de uma máquina nem reflexo direto de uma coisa, mas criação de um artista. A imagem fotográfica tem a consistência do gosto do artista, de sua inteligência e de seu “sentimento da arte”, mais do que o odor das fórmulas químicas e a frieza das aparelhagens ópticas. A qualidade artística da imagem é imputada ao artista, e não à coisa representada, nem ao procedimento empregado. Sendo o operador considerado o fiador da qualidade da imagem, muitos fotógrafos da primeira geração se rotulam como “pintor-fotógrafo”, ou “escultor-fotógrafo”, até mesmo “arquiteto-fotógrafo”, o artista vindo afiançar o fotógrafo e garantir o valor artístico da imagem. Essa moda dos rótulos confirma que muitos fotógrafos, artistas ou não, mesmo esporadicamente, frequentaram os ateliês de artistas. Tal movimento testemunha, além

disso, que nas primeiras décadas a arte ainda exerce uma forte atração sobre a fotografia, que ela continua sendo uma poderosa fonte de legitimidade. A categoria “fotógrafo-artista”, para designar os fotógrafos mais atentos às regras da arte do que às leis do mercado e da utilidade, é muito fraca, na época. Quanto à categoria “artista-fotógrafo” – que deveria designar artistas propriamente ditos, que adotaram a fotografia como material –, será preciso esperar o século seguinte para que ela apareça.

As belas-artes exercem sobre o campo das imagens uma hegemonia tal que têm força de norma, particularmente para a arte fotográfica, cujos próprios defensores veem a salvação no respeito à tradição pictórica e nas “leis eternas” da estética. Enquanto a arte fotográfica acentua sua diferença em relação à prática comercial, diante da arte ela continua mantendo uma real relação de vassalagem. Os discursos e as atividades do campo fotográfico são totalmente marcados por essa relação com a arte legítima. Logo após sua fundação, no final de 1854, a Sociedade Francesa de Fotografia começa os procedimentos com a finalidade de levar a fotografia ao Salão, o que acontecerá apenas parcialmente, como vimos, em 1859. Mais significativo ainda é que os autores mais favoráveis à arte fotográfica lhe aplicam as categorias da pintura. No célebre semanário *La Lumière*, o escritor Francis Wey insiste tanto em colocar a fotografia na “teoria dos sacrifícios, tão amplamente praticada por Van Dyck, por Rubens e por Ticiano”,¹⁹ que denuncia o daguerreótipo por sua “indiscreta prolixidade de detalhes”, em benefício do calótipo, que, pela maleabilidade de seu resultado, “chega mais perto da arte”. Charles Bauchal e até Théophile Gautier, por sua vez, esforçam-se para fazer caber a fotografia em distinções tão inadequadas quanto as de “coloristas” e “desenhistas”,²⁰ oriundas diretamente da crítica pictórica. Em seus resumos das exposições, Paul Périer classifica as provas segundo os gêneros herdados das belas-artes, e diz-se a favor da paisagem. Todos esses autores tentam justificar o *status* artístico da fotografia, negligenciado suas especificidades, fazendo o impossível para evitar uma reflexão sobre suas diferenças, e, finalmente, encorajando sua situação de vassalagem.

¹⁹ Francis Wey, “Théorie du portrait”, II, em *La Lumière*, 4-5-1851, apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., p. 120.

²⁰ Charles Bauchal, “Soirées photographiques”, em *La Lumière*, 29-5-1852, apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., p. 106.

Que a prática dos fotógrafos-artistas se insira na esteira da pintura e de seus valores não significa, nem por isso, que ela se sujeite sistematicamente a tal, como querem muitos comentaristas. Os especialistas mostram-se mais inovadores do que os críticos. Em vez de se aterem às fórmulas estéticas experimentadas, os calótipistas da floresta de Fontainebleau, como Eugène Cuvelier, Gustave Le Gray ou Alfred Briquet, traçam caminhos que seguem os pintores da “escola moderna dos paisagistas”, contra a qual Baudelaire lança seus insultos em seu “Salon de 1859”. Ele incrimina, aliás em termos análogos, a fotografia e o líder da escola de Barbizon, o pintor Théodore Rousseau. Segundo Baudelaire, o pintor

incorre no famoso defeito moderno, que nasce de um amor cego pela natureza, e nada além da natureza, considerando um simples estudo como uma composição. Um alagadiço cintilante, fervilhante de ervas úmidas e marchetado de lajes luminosas, um tronco rugoso de árvore, uma cabana com telhado florido, um pedacinho da natureza, enfim, bastam a seus olhos amorosos para constituir um quadro satisfatório e perfeito. Todo este charme que ele sabe colocar neste farrapo arrancado do planeta não é o bastante para fazer esquecer a ausência de construção.²¹

Outros pintores “vão ainda mais longe”, acrescenta Baudelaire: “Aos olhos deles, um estudo é um quadro”. Quanto a Louis Français, esse “nos mostra uma árvore, uma árvore antiga, enorme, é verdade, e nos diz: eis uma paisagem”. A natureza mais do que o imaginário, o estudo inacabado mais do que a imaginação, o fragmento de um pedacinho da natureza para todo o quadro, a extração contra a construção, a demonstração em vez da evocação: “sinais evidentes de um enfraquecimento geral”, que muito desolam Baudelaire, definem a estética moderna da paisagem, que reúne, em Fontainebleau, pintores e calótipistas.

As vezes, a arte fotográfica suplanta certos discursos que, por lhe serem favoráveis, igualmente a confinam em uma posição de vassalagem ante uma estética acadêmica e, portanto, prejudicada pelo advento da modernidade. O século XIX não se reduz, de modo algum, a uma simples alternativa entre o academismo e a indústria, tampouco a uma oposição muito radical entre uma cultura de massa e uma vanguarda de artistas – Manet, os impressionistas, até mesmo os pós-impressionistas. A vanguarda artística não revolucionou sozinha o olhar e o espaço

²¹ Charles Baudelaire, “Salon de 1859. Le paysage”, em *Oeuvres complètes*, cit., pp. 775-777. As citações que seguem são da mesma obra.

clássicos, afastada da visão ordinária, “realista” e perspectivista, herança da Renascença. A visão ordinária não ficou paralisada. Os ataques de Baudelaire contra a “escola moderna” da pintura de paisagem, contra a fotografia e contra o estereoscópio indicam, ao contrário, que as inovações pictóricas características do modernismo precedem Manet e o impressionismo, e que, sobretudo, elas encontram e acompanham o movimento da cultura popular e científica. A pintura e a arte não são, na metade do século XIX, os únicos lugares principais, ou mesmo decisivos, das transformações visuais. A evolução das formas artísticas e dos códigos da representação é inseparável da reestruturação mais global dos conhecimentos e das práticas sociais.²²

Durante todo o período que precede 1870, a fotografia artística organiza-se, então, em volta do calótipo, que é muito mais do que um procedimento. O calótipo é, na realidade, o acionamento de uma ressonância de propriedades técnicas (é um negativo em papel), efeitos estéticos (privilégia as massas e atenua os detalhes das provas), significados sociais (o *flou* das imagens se opõe à nitidez dos produtos industriais), práticas fotográficas (tomadas ao ar livre, em vez de no estúdio, mais paisagem que retrato), orientações econômicas (a criação em vez da produção, a obra de preferência à mercadoria). Os assuntos prediletos dos calotipistas são os “estudos, segundo a natureza”, de árvores, matagais, rochedos, lagos e riachos, ervas, etc. Suas pesquisas estéticas orientam-se para os materiais e para as texturas (troncos de árvores, grenhas, capoeiras, etc.), para os efeitos de atmosfera (céus tempestuosos, neve, etc.), ou para os ritmos e traçados que a floresta desenha. Para eles, a fotografia não é nem simples técnica nem ofício, mas arte. Em sua acepção lata, o calótipo situa-se na interseção de um duplo eixo: a tradição e a modernidade, a arte e a economia. Mais precisamente, o calótipo é, ao mesmo tempo, moderno (no sentido da arte) e antimoderno (no sentido da economia): suas orientações estéticas anunciam a modernidade artística; sua técnica dá lugar à lentidão, ao artesanato, à sensação, ao vago e ao indefinido, valores avessos à modernidade do mercado, à mercadoria.

Ambivalente, a arte do calótipo foi efêmera e minoritária, mas abriu caminho para o primeiro grande movimento de arte fotográfica, o pictorialismo, que levou a contradição ao paroxismo: tentar defender a fotografia dissolvendo-a na pintu-

²² Ver Jonathan Crary, *L'art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle* (Nîmes: Jacqueline Chambon, 1994).

ra. Em outras palavras, fundando uma estética consagrada menos à imitação das coisas do que ao mimetismo da fotografia com seu outro, a pintura.

Uma arte híbrida, o pictorialismo

Nascido no início dos anos 1890, o pictorialismo é, na realidade, um considerável elogio ao mimetismo, ao misto: à impureza. Sistematiza uma corrente radical da arte fotográfica, surgida nos anos 1850 com Paul Périer, um dos vice-presidentes da Sociedade Francesa de Fotografia.

BREVE ARQUEOLOGIA DO PICTORIALISMO

No momento em que o júri da Exposição Universal de 1855 saúda o encontro da fotografia com o mercado (no interior dos primeiros grandes estúdios de retratos), Paul Périer escandaliza-se por ela não ser tratada em pé de igualdade com as belas-artistas. Deplora que ela seja apresentada no Pavilhão da Indústria, afastado do “santuário das artes”, diferente das gravuras, que figuram ao lado da pintura no “recinto sagrado”.²³ Contra aqueles que veem a fotografia apenas como uma atividade mecânica, não hesita em abonar as belas-artistas: em opor os “fotógrafos-artistas” aos “fotógrafos puramente industriais”, em denunciar “os pecados desses falsos-irmãos”, que sacrificam a arte pelos seus interesses financeiros, mas, sobretudo, a limitar a fotografia em suas pretensões artísticas. “Secundárias, dissemos, e repetimos com todo o respeito. Nesse banquete dos grandes senhores da arte, as migalhas podem nos saciar. Mas essas migalhas são nossas e fazemos questão delas”.²⁴ A vassalagem da arte fotográfica como prêmio pelo seu reconhecimento pelas belas-artistas, esta é a posição de Paul Périer.

Como fará o pictorialismo, ele igualmente se pronuncia contra a vulgarização das obras de arte através da fotografia; contra o quantitativo, que é o inimigo do qualitativo. Difundir é descaracterizar. Multiplicar as reproduções é perder o contato com o original, é perder-se em “uma decadência infalível”. Paul Périer

²³ Na Exposição Universal de 1855, em Paris, os produtos da indústria (seus procedimentos e provas fotográficas) foram apresentados em um pavilhão à parte, separado do das belas-artistas.

²⁴ Paul Périer, “Exposition Universelle”, em *Bulletin de la Société Française de Photographie*, maio-jun. de 1855, apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., pp. 209-212.

recusa a civilização da mercadoria barata, nega que a “vulgarização da arte”²⁵ possa aumentar o gosto das “massas”, e renova sua recusa à instrumentalização da fotografia. Somente a questão da arte o retém. Mas seu ardor em querer içar a arte fotográfica para o patamar das belas-artes paradoxalmente o conduz a negligenciar a especificidade, em defender o retoque, partindo do princípio que, “em se tratando de arte, a perfeição absoluta do resultado é tudo, o meio não é nada”.²⁶ Com Périer, a imagem prevalece sobre o procedimento, o produto (o resultado) sobre seu modo de produção (o meio). O fim justifica os meios: tudo deve ser sacrificado à arte, mesmo a especificidade da arte fotográfica. São essas as premissas daquilo que, quarenta anos mais tarde, será o principal paradoxo do pictorialismo: querer freneticamente levar a arte fotográfica a confundir-se com a pintura, o paradigma da arte, arriscando-se a prejudicar a pintura e perder a fotografia.

Paul Périer está longe, todavia, de ser unanimidade seja no campo fotográfico, onde ele se defronta diretamente com os “industriais” da fotografia, seja no próprio seio do pequeno território da arte fotográfica, onde Eugène Durieu, presidente da Sociedade Francesa de Fotografia, denuncia firmemente suas posições a respeito do retoque. Através do retoque, que “superpõe o trabalho do desenhista ao do fotógrafo”,²⁷ duas concepções da arte fotográfica se opõem: a de Périer, para quem essa arte só pode ser híbrida, um misto de fotografia e de desenho; e a de Durieu, para quem, ao contrário, todos os procedimentos artísticos têm “regras, dificuldades que são suas condições de ser, e não é permitido desconhecê-las sem destruir a especificidade artística que representam”. De um lado, uma arte necessariamente miscigenada, em que o retoque é o complemento artístico da fotografia; do outro, uma arte fotográfica pura, que “deve encontrar seu verdadeiro poder nela própria, isto é, no emprego hábil dos procedimentos que lhes são próprios”. Enquanto as concepções de Périer vão atualizar-se, como dissemos, quase meio século mais tarde, com o pictorialismo, as de Durieu estarão no fundamento do modernismo dos anos 1920.

²⁵ Léon de Laborde, *Travaux de la Commission Française sur l'Industrie des Nations, Exposition Universelle de Londres, 1856*, apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., pp. 218-225. Um dos capítulos intitula-se “A vulgarização da arte destrói a arte?”, questão à qual Laborde responde negativamente.

²⁶ Paul Périer, “Exposition universelle”, em *Bulletin de la Société Française de Photographie*, cit., apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., p. 273.

²⁷ Eugène Durieu, “Sur la retouche des épreuves photographiques”, em *Bulletin de la Société Française de Photographie*, cit., apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., pp. 273-276. As citações de Durieu, a seguir, foram extraídas deste artigo.

Acontece que uma das principais apostas dessas rivalidades é o monopólio da legitimidade artística no campo da arte fotográfica, o poder de enunciar com autoridade quem pode ser designado de artista, e quais produtos dependem, ou não, da arte. Se, com Périer e Durieu, as concepções da arte fotográfica e do fotógrafo-artista diferem a tal ponto – como vão divergir entre os movimentos pictorialista e modernista – é por que elas não obedecem a uma definição universal, mas exprimem um estado das relações internas ao campo.²⁸ A controvérsia entre Durieu e Périer, na realidade, trata das fronteiras da arte fotográfica: são fronteiras definidas unicamente pela fotografia, ou pela superposição do desenho e da fotografia? Antes de a primeira maneira de circunscrever a arte fotográfica ser imposta pelo modernismo, o pictorialismo, antes e depois da Grande Guerra, vai impor a segunda por várias décadas.

ANTIRREALISMO E ANTIMODERNISMO

É a exposição do Kamera Club, de Viena, em 1891, que oficializa o nascimento de um novo movimento da arte fotográfica. No ano seguinte, a Associação Belga de Fotografia abre seu primeiro salão, antes do Linked Ring, de Londres, em 1893, e do Photo Club de Paris, em 1894. Na verdade, o pictorialismo começa na França em 1892, quando o britânico Alfred Maskell vem promover o *flou* diante do Photo Club de Paris.²⁹ O movimento, assim engajado, surge rapidamente como ressurgência e triunfo da concepção mais centrífuga da arte fotográfica, aquela que Paul Périer defendera energicamente quarenta anos antes. Mas por que esse paradoxo de uma arte fotográfica que defende tanto a arte a ponto de sacrificar sua dimensão fotográfica? Por que essa tendência tão radical, que encontra oposições no próprio campo da fotografia artística? Por que, então, o pictorialismo vai dominar durante quase meio século o cenário da arte fotográfica na Europa ocidental e nos Estados Unidos?

Porque se intensificou a situação que, cada um à sua maneira, Périer e Baudelaire denunciavam. A era da mercadoria, da máquina, da indústria, do capitalismo, que na metade do século se iniciava, nos anos 1890 conhece uma extensão

²⁸ Pierré Bourdieu, *Les règles de l'art*, cit., p. 311.

²⁹ Alfred Maskell, “La platinotypie”, em *Bulletin du Photo Club de Paris*, dez. de 1892, apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., pp. 382-386. Ver também Michel Poivert, *La photographie pictorialiste en France, 1892-1914*, tese de doutorado (Paris: Universidade Paris-I, 1992).

considerável. Nenhum setor lhe escapa mais, em todo caso não aquele das imagens, onde a fotografia contribuiu amplamente para introduzir a lei econômica do lucro, em detrimento, evidentemente, das regras da arte. Essa hegemonia da mercadoria sobre as imagens, que faz parte de um movimento geral, é igualmente efeito de uma conjunção de evoluções próprias da fotografia: uma série de inovações técnicas importantes, a crescente industrialização das operações de laboratório, e o intenso crescimento do número de práticos, no ímpeto do fenômeno amador. O famoso slogan "Aperte o botão, nós fazemos o resto!", que a Kodak lança em 1888, simboliza essa situação. Sabemos que a firma americana propunha um pequeno aparelho, equipado com um rolo de filme de cem poses, bastante rápido para permitir os instantâneos e não exigindo nenhuma manipulação técnica: a caixa era enviada à fábrica, que se encarregava de todas as operações de revelação e de impressão. De fato, ao amador só bastava apertar o botão, sem ser preciso visar. Evidentemente, a instantaneidade dos filmes e a industrialização das operações são resultado de meio século de pesquisas técnicas e de evolução industrial. Mas essa automatização das operações fotográficas intervêm ao mesmo tempo que se afirma uma classe abastada ociosa, vivendo de rendas. Seduzida pela facilidade nova da fotografia, essa "classe de lazer"³⁰ adota e pratica como amadora. A passagem de um mercado de provas, realizadas por profissionais, com procedimentos pesados, para um novo mercado de filmes rápidos e de aparelhos leves, destinados aos amadores, traduz-se por uma abundância de imagens. Mas essas imagens lúdicas ou diletantes, em geral realizadas em círculos privados por operadores geralmente desprovidos de qualificação, perdem a qualidade, tanto técnica quanto estética. É essa, pelo menos, a maneira de pensar dos pictorialistas, que não sabem ver como a instantaneidade, a leveza e a liberação das imposições técnicas conferem a tais clichês, geralmente frustos, uma espontaneidade inusitada, isto é, um alto potencial de invenções e audácias formais. A essa abertura da fotografia para um novo regime técnico, social e estético, que os pictorialistas assimilam a uma perda, a um declínio, soma-se a importante baixa de qualidade na produção dos estúdios, onde, no final do século, a economia parece prevalecer sobre a estética. Embora os dois processos não se equivalham, um sendo mais prospectivo, o outro nitidamente regressivo, os pictorialistas os condenam indistintamente, confundindo-os com manifestações de uma grave crise estética da

³⁰ Ver Thorstein Veblen, *Théorie de la classe de loisir* (1899) (Paris: Gallimard, 1970).

fotografia. Para eles, trata-se igualmente de tudo fazer contra as supostas causas da decadência da fotografia: contra a industrialização e a democratização, contra a padronização e a vulgarização, contra a mercadoria. Tudo isso com a finalidade de reavaliar a fotografia, de passá-la do domínio das artes mecânicas para o domínio da arte como um todo.

É necessário, ainda, precisar que a pintura reclamada pelo pictorialismo não é a pintura viva de sua época: nem a dos impressionistas nem a dos pós-impressionistas, tampouco a dos artistas modernistas em 1920. Ao contrário, é à pintura oficial do Salão, de tradição neoclássica, em plena decomposição, de absoluto respeito às suas convenções em desuso e à antiga hierarquia dos gêneros, que os pictorialistas se amoldam para identificar a fotografia. Para eles, o presente é inteiramente invisível – tanto o presente do desenvolvimento econômico da mercadoria e do movimento social da democratização, quanto o presente do nascimento das vanguardas artísticas. Da mesma forma, as paisagens dos pictorialistas estão mais próximas às paisagens dos pintores de Barbizon do que às dos impressionistas que, além de suas disparidades, muitas vezes fortes, transformaram a cena artística parisiense entre 1870 e o início da década seguinte. Enquanto a natureza dos quadros impressionistas engloba o presente vibrante do homem e de suas realizações – os trens, os navios, as casas, as fábricas e as máquinas, e também as praias, as árvores e os campos –, a natureza dos pintores de Barbizon é silenciosa, afastada da civilização, composta de árvores nodosas, de anfractuosidades dos rochedos, de lagos profundos e escondidos. Enquanto o impressionismo aceita o mundo moderno, sem todavia exaltar a novidade, o pictorialismo desvia-se dele. Tal recusa o separa mais ainda do pós-impressionismo de um Seurat, cuja obra, principalmente suas últimas telas, manifesta uma verdadeira atração pela beleza das técnicas e da vida modernas: *O circo* (1891) evoca o universo do *music-hall* e dos espetáculos de feira, enquanto *A Torre Eiffel* (1889) é, sem dúvida, uma homenagem ao mais forte (e, na época, o mais contestado) símbolo da modernidade. Os pós-impressionistas e os impressionistas não estão igualmente implicados na modernidade e na representação das realizações modernas. Seurat respeita as linhas simples desenhadas pelos engenheiros; Pissarro e Monet as misturam com o pitoresco das massas irregulares e as manchas de cor.³¹ Quanto às temáticas audaciosas e formais, as novas visibilidades que são inventadas no fluxo crescente

³¹ Meyer Schapiro, "Seurat", em *Style, artiste et société* (Paris: Gallimard, 1982), p. 377.

dos instantâneos fotográficos, essas inspiram pintores como Monet, em *Boulevard des Capucines* (1873), Caillebotte, em *Un refuge, boulevard Haussmann* (1880), e naturalmente Degas. Mas os pictorialistas ignoram completamente essas novas visibilidades fotográficas, por emanarem de uma produção que lhes parece muito popular e muito trivial para pertencer à arte, por serem muito marcadas pela modernidade; por estarem muito afastadas de sua verdadeira preocupação: a interpretação.

Para Constant Puyo, o doutrinário do pictorialismo, o assunto não é nada, a interpretação é tudo. Léonard Misonne, por seu lado, declara: "O assunto não é nada, a luz é tudo". Essa postura situa-se no polo oposto do programa estético "escrever bem o medíocre",³² que Flaubert se impôs ao escrever *Madame Bovary*. Escrever o real, mais do que descrevê-lo, procurar elevar os assuntos mais triviais do romance (então considerado como um gênero inferior) até às mais altas exigências da poesia. Tal postura procedia de uma tríplice recusa: a das facilidades estilísticas e sentimentais do romantismo; a do idealismo adulterado da arte burguesa; e, por fim, a do realismo, cujo falso materialismo ignora que a linguagem é sua verdadeira matéria.³³ Propondo abolir o assunto em benefício da interpretação, Puyo não visa a afrontar o problema do realismo, como o fazem, cada um a sua maneira, Flaubert ou Degas, mas a eliminá-lo. O que consiste em cortar qualquer ligação entre as imagens e as coisas, isto é, romper com o caráter próprio da fotografia e colocar as imagens pictorialistas no firmamento desmaterializado do ideal artístico das belas-artes. Em resumo, tal postura leva o engajamento da fotografia artística a uma restauração antirrealista e antimodernista. A tentativa de restaurar, nas imagens, valores alheios ao procedimento fotográfico vai ser conduzida sem trégua até o final do movimento, na metade dos anos 1930; e voltará a intensificar-se a partir de 1925, com os primórdios do modernismo fotográfico, contra o qual o pictorialismo lutará intensamente, mas em vão.

A MÁQUINA E A MÃO

Se, durante aproximadamente quase meio século, o pictorialismo consegue prosseguir com seu projeto de elevar a fotografia ao mesmo nível de prestígio da

³² Gustave Flaubert, "Carta à Louise Colet, 12 de setembro de 1853", em *Correspondance*, t. II (Paris: Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1973-1998).

³³ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, cit., pp. 140-147.

pintura, de fazer com que ela seja reconhecida como uma entre as belas-artes, é por dispor de uma poderosa organização e de uma importante rede internacional. Na Europa, os pictorialistas – amadores geralmente abastados – reagrupam-se em associações rivais às sociedades fotográficas da sociedade precedente: O Photo Club de Paris, contrário à Sociedade Francesa de Fotografia, o Kamera Club de Viena, rival da Photographische Gesellschaft [Sociedade Fotográfica], The Linked Ring Brotherhood confrontando a antiga Photographic Society of Great Britain, a Associação Belga de Fotografia, etc. Em Nova York, Alfred Stieglitz é o vice-presidente do Camera Club, encarregado da publicação do boletim *Camera Notes*.³⁴ Essas associações, cujos membros têm poder aquisitivo, são ricas e organizam prestigiosas exposições internacionais, publicam boletins e livros, promovem amplos debates teóricos, são pródigas em conselhos técnicos. E, se rejeitam de forma tão categórica os retratos dos estúdios, as tomadas documentais ou os clichês de amadores, isso não se deve a nenhuma concorrência econômica ou mesmo a uma luta por território, mas sim ao descrédito simbólico que atribuem ao projeto pictorialista em sua corrida pela legitimidade.

Em suma, o movimento pictorialista é uma imensa organização, ao mesmo tempo, semiótica e material. Regime semiótico de enunciados e máquina material de visibilidades, maneira de dizer e maneira de fazer ver,³⁵ a organização pictorialista organiza-se inteiramente em torno do ideal de conferir às imagens fotográficas o prestígio de obras completas, capazes de concorrer com as artes gráficas e com a pintura no interior do sistema das belas-artes. Esse duplo aspecto de um regime discursivo de enunciados aparece no caráter ao mesmo tempo teórico e prático dos numerosos textos-manifestos publicados pelos líderes do movimento. Nas obras e nos artigos de Robert Demachy e de Constant Puyo, na França, os conselhos técnicos e os detalhes práticos regularmente se misturam com as reflexões teóricas, com as considerações filosóficas, com as proposições estéticas, e também com os propósitos polêmicos. A prática material e estética da fotografia apoia-se no conjunto dos enunciados que a guiam, que a mantêm, orientam-na, justificam-na e que a defendem. É essa unidade e essa diferença entre uma prática material e uma expressão semiótica, entre um fazer de imagens e um dizer de textos, que organizam o movimento pictorialista.

³⁴ Marc Mélon, "Au-delà du réel, la photographie d'art", em Jean-Claude Lemagny & André Rouillé, *Histoire de la photographie* (Paris: Larousse, 1999), pp. 82-101.

³⁵ Gilles Deleuze & Félix Guattari, "Postulats de la linguistique", em *Mille plateaux*, cit., p. 112.

Qual o processo do ver pictorialista? O que se vê, quais objetos, que corpos, que estados de coisas? E, principalmente, "como se extraem visibilidades desses objetos, qualidades e coisas?"³⁶ As visibilidades pictorialistas são inseparáveis de uma aliança singular, ativamente refutada, de dois elementos heterogêneos: a máquina da fotografia e a mão do fotógrafo-artista. É essa aliança plenamente assumida que faz a singularidade do pictorialismo; é a simbiose máquina-mão que o define, à qual ele agrega as imagens.³⁷

Nessa aliança característica do pictorialismo e de sua acepção de arte fotográfica, a máquina (o conjunto dos aparelhos e dos procedimentos estritamente fotográficos – mecânicos, químicos e ópticos) e a mão (os fatores humanos, subjetivos – físicos ou não – da imagem) são concebidas como indissociáveis e antagônicas. Apoiando-se precisamente na mistura conflituosa das duas, o pictorialismo é um misto, pressupondo-se que situe as imagens entre fotografia e pintura, sem nunca confundir uma com a outra. Desse modo, os procedimentos pictorialistas muitas vezes conduziram as imagens o mais perto possível das artes gráficas, mas sem nunca romper totalmente com a fotografia; é assim, ao inverso, que os fotógrafos-artistas pictorialistas opuseram uma recusa categórica à noção, então em voga, de cópia *straight*, de fotografia pura.

A INTERVENÇÃO, PROCEDIMENTO DE HIBRIDAÇÃO

A forte rejeição à fotografia pura encontra-se nas próprias bases do pictorialismo, que nela vê tudo aquilo que ele recusa: o registro, o automatismo, a imitação servil, a máquina, a objetividade, a cópia literal. Segundo o "grande discurso" pictorialista, a pureza mecânica é imanente à fotografia. Ela é igualmente incompatível com a arte, pois as qualidades exigidas de uma prova artística são de ordem totalmente diferente: não pelo registro automático, mas pela intervenção humana, não pela imitação servil, mas pela interpretação, não pela máquina, mas pela mão, não pela objetiva, mas pelo olho, não pelo olhar, mas pela visão, não pela objetividade, mas pela subjetividade. E é apenas nessas condições que a prova

³⁶ Gilles Deleuze, "Les strates ou formations historiques: le visible et l'énonçable (savoir)", em *Foucault* (Paris: Minuit, 1986), p. 70.

³⁷ As alianças e as misturas sobressaem das ferramentas, uma organização não remete a uma produção de bens, porém a um estado preciso de mescla de corpos no interior de uma sociedade: "Uma sociedade se define por suas alianças, não por suas ferramentas". Gilles Deleuze & Félix Guattari, "Postulats de la linguistique", em *Mille plateaux*, cit., p. 114.

fotográfica pode passar da cópia literal (objetiva) para a interpretação (subjetiva), sem a qual a arte não existiria.

Assim, para abrir a fotografia para a arte, o fotógrafo-artista tem como tarefa inverter a ação da máquina, arriscando-se a intervir diretamente na imagem, inclusive com a mão. A aliança máquina-mão, que se supõe assegurar a passagem da imitação servil para a interpretação artística, ajusta-se a uma estética da mescla e a uma ética da intervenção. A arte fotográfica é, assim, concebida como um misto, uma mistura de princípios heterogêneos: uma arte necessariamente impura. E a intervenção é o procedimento do misto. É através da intervenção extrafotográfica, até mesmo antifotográfica, que a imagem pictórica, paradoxalmente, junta a fotografia e os procedimentos de sua inversão.

A interpretação pretende ser o resultado estético do processo de intervenção. Supostamente alheia ao fotógrafo, que apenas sabe duplicar, a interpretação é, teoricamente, o apanágio do fotógrafo-artista, para quem o real é como a partitura ou o texto, do músico ou do ator. Suas intervenções extrafotográficas, manuais ou não, produzem a interpretação, criando uma distância subjetiva entre o real e a imagem. Mas o discurso pictorialista acerca da interpretação enquanto traço artístico finge acreditar que a fotografia documentária restitui o real tal e qual, esquecendo que fotografar é, agora e sempre, interpretar. Essa cegueira diante da prática documental serve ao pictorialismo para elevar a fotografia ao patamar de uma arte de interpretação, para desvalorizar a coisa representada em benefício de ações estéticas operadas sobre a imagem.

As intervenções acontecem em todos os estágios do processo fotográfico: no negativo, ao fazer a tomada; no positivo, no momento da impressão. No decorrer dos anos, o pictorialismo constituiu, assim, uma longa série de processos bastante disparatados, às vezes até esquisitos, tanto manuais quanto químicos ou ópticos, que no entanto têm em comum uma mesma finalidade: transformar em arte o mecanismo fotográfico, eliminar o automático do registro, para permitir a interpretação. Logo, fazer tudo contra o automatismo, contra a máquina, contra a nitidez, contra o múltiplo. O retoque prendeu a atenção por ter sido a primeira técnica de intervenção, por seu caráter francamente manual lhe conferir um forte valor simbólico, e por ser o último elo de uma cadeia que começa desde a tomada da foto.

Na tomada, o inimigo é a nitidez, a precisão, o excesso de detalhes, a perfeição óptica; e a objetiva é acusada de deformar a visão natural, a do olho. A fim de

aproximar-se da visão supostamente verdadeira do olho, o pictorialismo determina humanizar a objetiva, atenuar as características mecânicas. E assim se concebem vários dispositivos ópticos paradoxais, misturando objetivas e elementos destinados a inverter as qualidades. Essas estranhas alianças de objetivas convergentes e divergentes são especialmente elaboradas para produzir clichês de contornos flexíveis, imagens amplas, lembrando os pintores de Barbizon. A solução mais radicalmente arcaica é a câmara *pinhole*,³⁷ em que a fotografia é obtida sem objetiva, segundo o velho princípio da câmara escura, com a ajuda de uma caixa hermeticamente fechada, com somente uma abertura, feita por uma agulha. “O leve *flou* inerente ao procedimento substitui a aridez da objetiva por uma harmonia artística”,³⁸ comenta René Colson, o protagonista das fotografias com a pínhole. Outra inversão arcaica das *performances* da fotografia: o emprego de lentes de lunetas como objetiva, para trocar a impressão poética pela imitação matemática. Para responder a essas orientações decididamente antifotográficas, em 1896 o óptico Dallmeyer comercializa uma objetiva “artística”, a Soft Focus, especialmente concebida em função da estética pictorialista: “Este *flou*, esta roupagem, não nos aproxima da pintura? É esta amplidão dos artistas, completamente oposta à nitidez fotográfica tão louvada outrora, é a supressão do detalhe inútil, é a atenuação geral da fotografia. O retoque se torna inútil, a luz se encarrega de encobrir tudo”,³⁹ aprova Pierre Dubreuil, que apenas reformula a tradicional teoria dos sacrifícios. Muitas outras objetivas de artistas serão estudadas para produzir os efeitos característicos dos principais gêneros: objetiva para retrato, objetiva para as cenas animadas, e mesmo uma “objetiva para paisagem racional”.

Tais soluções ópticas não passam de uma atualização da concepção pictórica de uma arte fotográfica paradoxalmente antifotográfica. O paradoxo inerente a essa arte híbrida, intermediária entre a fotografia pura e a arte pictórica, é tão fundamental que se desdobra em vários pontos: nas maneiras de ver, entre a objetiva e o olho; nas maneiras de fazer, entre a máquina e a mão; nas formas, entre o nítido e o *flou*; na postura, entre a imitação e a interpretação; nos materiais, como veremos, entre os sais de prata e a goma bicromatada; na própria tecnologia da emblemática objetiva Soft Focus, em que a confrontação de duas lentes, uma convergente e outra divergente, é responsável pelo efeito de *flou*. A resistência selva-

³⁷ Do inglês *pin hole*, lit. “furo de alfinete”. (N. E.)

³⁸ René Colson, *La photographie sans objectif. Conférence du 27 décembre 1891* (Paris: Gauthier-Villars, 1892).

³⁹ Pierre Dubreuil, “De l’enveloppement”, em *Photo-Gazette*, Paris, nov. de 1903, pp. 8-11.

gem que os pictorialistas fazem à objetiva, aos seus aspectos estéticos e simbólicos, traduz-se pelo seu abandono puro e simples, com o uso da pínhole, pelo recurso aos procedimentos rudimentares como as lentes de lunetas, pela concepção de objetivas produtoras de efeitos de *flou*. Tal resistência leva igualmente a explorar os defeitos das objetivas, suas aberrações cromáticas e ópticas, particularmente o astigmatismo, e a empregar objetivas não corrigidas (anaplanéticas). O avanço das aberrações, com recurso ao rudimentar e ao arcaico, é guiado pela busca de uma ótica artística, diametralmente oposta à ótica científica existente. Tudo isso acontece tendo como referência uma estética concebida como a inversão sistemática das “qualidades” do procedimento fotográfico; tudo isso se insere em um projeto mais global: passar do resultado analítico da fotografia automatizada para o resultado sintético das artes do desenho.⁴⁰

Para responder a um tal projeto, além de ser usadas na objetiva e na tomada, as intervenções devem ser aplicadas a todas as etapas do processo fotográfico, em primeiro lugar no negativo. Sendo o negativo o elemento sagrado da fotografia pura, os pictorialistas tratam-no como uma área de intervenção artística. À maneira dos gravadores, eles o marcam, arranhando sua gelatina ou tirando-a em finas aparas, como faz Robert Demachy com seu método de “retoque com buril”.⁴¹ A contestação da intangibilidade do negativo confere à fotografia uma autonomia plástica e uma independência em relação à coisa representada, e quebra a automatização do registro.

Após o trabalho sobre o negativo, é sobre a técnica de impressão e sobre a própria prova que é dirigida a intervenção artística, principalmente graças à extraordinária flexibilidade de um processo químico antigo, ressuscitado pelos pictorialistas: a goma bicromatada. Verdadeiro fetiche dos pictorialistas, oferece a vantagem de adaptar-se perfeitamente à ação do pincel, do esfuminho, do chumaço e do dedo.⁴² E, ao mesmo tempo, substitui os detalhes e a precisão dos papéis de prata por uma “profusão de sépias e de sanguinas que parecem sair da mão de um aquarelista ou de um desenhista”.⁴³ Para Constant Payo, que no Salão de 1897 defende a noção de “prova única”, a finalidade é banir todo automatismo,

⁴⁰ Constant Puyo, “La photographie synthétique”, em *La Revue de Photographie*, nº 4-5, 1904, pp. 105-110 e 137-144.

⁴¹ Robert Demachy, “La retouche au burin”, em *La Revue de Photographie*, nº 4, 1905, pp. 97-102.

⁴² Constant Puyo, “La procédé à la gomme”, em *La Revue de Photographie*, nº 3-4, 1903, p. 142.

⁴³ A. Rouillé-Lavèdèze, “Introdução”, em *Sépia-photo et sanguine-photo* (Paris: Gauthier-Villars, 1894).

em primeiro lugar aquele que sela a unidade entre o negativo e o positivo, e que fundamenta a reprodução mecanizada da fotografia. Como o negativo que, ao ser transcendido pelas intervenções, prevalece sobre a coisa e menospreza a representação, também a impressão é igualmente singularizada pela mão do fotógrafo-artista. Tendo sido rompido o elo que os unia, o clichê não é mais nada, a prova é tudo: não mais a cópia tida como exata e automática do clichê, mas uma interpretação artística singular. Ao hibridizar mão e máquina, os pictorialistas procuram frear todos os automatismos fundadores da reproduzibilidade e da multiplicidade fotográficas, e introduzir a interpretação em todas as etapas que conduzem da coisa ao clichê e, depois, à prova. Enquanto a automatização faz da impressão fotográfica um procedimento de repetição, a intervenção manual quer inscrever a diferença no âmago da impressão pictorialista. À série de provas semelhantes sucede um conjunto de imagens únicas, diferentes umas das outras.

Com os pictorialistas, o retoque não é mais a última e única ação não fotográfica aplicável às provas puras. A intervenção confere ao retoque uma acepção ampla e generaliza-se em todos os estágios do processo fotográfico, não para melhorá-lo ou para atenuar os excessos e os defeitos, mas para invertê-lo radicalmente. O retoque não é um cosmético, mas uma ação profunda, destinada a transmutar um produto industrial em obra de arte. Essa concepção de arte fotográfica como misto de intervenção humana e automatismo mecânico dominou amplamente as impressões das provas em papel com goma bicromatada. A partir de 1909, os pictorialistas a estendem ao domínio por excelência da mecanização das imagens: a impressão com tinta espessa de tipografia. Também aí eles utilizam a goma bicromatada, mas para realizar as matrizes necessárias para a impressão com tintas litográficas. Da mesma forma, aí procuram mesclar procedimentos de singularização e impressão fotomecânica, extrair o único a partir do múltiplo. É pela tintura de modo artesanal e pela nobreza dos suportes que eles tentam singularizar o múltiplo e traçar, mais próximo do da gravura, um novo caminho pictorialista da arte.

Esse rumo da arte está afinado com o regime pictorialista da verdade. Opondo-se à verdade documental – apoiada na mecânica, na nitidez, na desumanização, na objetividade do procedimento –, o pictorialismo defende vigorosamente um regime de verdade baseado no *flo*, na interpretação, na subjetividade, na arte. A verdade pictorialista se estabelece no procedimento do misto: não é a verdade imaginária do desenho ou da pintura; não é a verdade analítica da fotografia; é

a verdade sintética da arte fotográfica. Essa verdade e essa arte, o pictorialismo encarnou-as, defendendo-as durante quase meio século, particularmente na luta – tão inútil quanto obstinada – contra o modernismo, diante do qual, extenuado, ele vai apagar-se nos anos 1930.

Uma arte mecânica: a nova objetividade

No início dos anos 1920, a Grande Guerra não parece ter afetado a supremacia do pictorialismo sobre a arte fotográfica. Em toda a Europa, as atividades anteriores à Guerra foram rapidamente retomadas. Na França, o tradicional Salão de Arte Fotográfica, interrompido pelas hostilidades, abre de novo suas portas em 1924 sob a égide do Photo Club de Paris e da Sociedade Francesa de Fotografia. É preciso esperar 1925 para que a situação se reverta, por ocasião da conjunção de dois eventos ocorridos na Alemanha, não diretamente na área da arte fotográfica, mas nas proximidades, na área da arte propriamente dita: a publicação da obra de László Moholy-Nagy, *Peinture, photographie, film* [Pintura, fotografia e filme] e a organização da exposição de pinturas *Neue Sachlichkeit* (Nova objetividade) na Kunsthalle [Galeria de arte], de Mannheim.⁴⁴

László Moholy-Nagy não é fotógrafo, mas artista e teórico. Se atribui um papel de primeira importância à fotografia, é estritamente do ponto de vista da arte, para inventar imagens inusitadas e suplantar os limites do olho. Aliás, do lado da fotografia, suas “experiências” e audácias formais são rapidamente assimiladas às “manipulações lúdicas”. Todavia, *Pintura, fotografia, filme*, que (como veremos adiante) marca o nascimento da Nova Visão e de todo um movimento modernista alemão, terá consideráveis repercussões no próprio cerne da arte fotográfica, tanto do ponto de vista discursivo quanto do ponto de vista visual. Quanto à exposição de Mannheim, ela não inclui nenhum fotógrafo, somente pintores: Georg Grosz, Otto Dix, Alexander Kanoldt ou Georg Schrimpf. Mas o retorno à figuração, que comemora, as formas de uma fria precisão, que propõe, e mesmo seu título – Nova Objetividade – tornam-se, bem além da pintura, insígnia de um dos principais polos do modernismo. No momento em que artistas da Nova Visão se servem, como Moholy-Nagy, da fotografia como material artístico, *fotógrafos*,

⁴⁴ Olivier Lugon, *Le style documentaire dans la photographie allemande et américaine des années vingt et trente*, tese de doutorado (Genebra: Departamento de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Genebra, 1994).

como Albert Renger-Patsch, empregam, na área da arte fotográfica, os principais valores da Nova Objetividade. Enquanto os pictorialistas desterritorializaram a arte fotográfica até os confins da pintura e das artes gráficas, os modernistas colocam-na, ao contrário, na fronteira do documento.

Em suma, o modernismo alemão estimula a chegada inesperada de uma arte fotográfica radicalmente antipictorialista, que inverte, um a um, os principais valores do pictorialismo. Propõe uma versão da arte fotográfica diversa da versão até então predominante, mais próxima da máquina e da ciência do que da mão e da arte. Essa nova arte fotográfica reivindica intensamente sua especificidade mecânica, que faz surgir novas visibilidades. É uma arte de superfície mais do que de profundidade.

UMA ARTE PURAMENTE FOTOGRAFICA

Seguindo Paul Périer nos anos 1850, o pictorialismo defendeu e impôs a versão de uma arte fotográfica baseada no hibridismo da fotografia e da mão, com o pretexto de que uma arte não poderia mobilizar um procedimento mecânico sem haver uma alternância manual significativa. De fato, se geralmente os pictorialistas admitiram a singularidade da arte fotográfica – devido ao seu material –, sempre se recusaram a aceitar sua imanência na fotografia.⁴⁵ Para eles, o valor artístico das imagens só podia ser extrínseco ao mecanismo fotográfico: nas intervenções da mão, nos cruzamentos com as artes gráficas. Com a Nova Objetividade, o que prevalece é a concepção outrora defendida por Eugène Durieu, a de uma arte especificamente fotográfica, que “encontra seu verdadeiro poder nela própria, isto é, no emprego hábil dos procedimentos que lhe são próprios”.⁴⁶

Em 1928, Albert Renger-Patsch, a figura principal da Nova Objetividade, publica sua famosa coletânea de cem fotografias: *Le monde est beau* [O mundo é belo]. Sua abordagem apoia-se no princípio de que a fotografia é dotada de “técnica própria e de seus próprios instrumentos”⁴⁷ não para obter “efeitos parecidos com os da pintura”, mas, ao contrário, para realizar “fotografias que possam existir graças às suas qualidades fotográficas” próprias, sem passar pela arte. Essa afirma-

⁴⁵ Alain Badiou, “Art et philosophie”, em *Petit manuel d'esthétique* (Paris: Seuil, 1998), pp. 20-21.

⁴⁶ Eugène Durieu, “Sur la retouche des épreuves photographiques”, cit.

⁴⁷ Albert Renger-Patsch, “Buts”, em *Das deutsche Lichtbild* (1927), apud Olivier Lúgon, *La photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)* (Nîmes: Jacqueline Chambon, 1997), pp. 138-139.

ção categórica em favor de uma arte fotográfica específica, totalmente separada da arte, é, ao mesmo tempo, uma desaprovação direta ao pictorialismo, e expressão de relações que recentemente se estabeleceram entre a arte e a máquina. Daí em diante, as qualidades fotográficas não mais são contrárias, mas sim favoráveis ao valor artístico de uma prova. Ocorreu uma reviravolta: Renger-Patsch proclama que aquilo que durante muito tempo fora reprovado à fotografia artística como “um defeito, ou seja, a forma como resultado mecânico, agora a torna superior a todos os outros meios de expressão”. A versão modernista da arte fotográfica provém exatamente dessa inversão do *status* artístico da mecânica.

Essa inversão, que igualmente se exprime na periferia da fotografia pela ascensão de uma arte de engenharia, acontece em um momento em que, na Alemanha, tanto na economia quanto na estética se faz sentir um grande entusiasmo em favor da máquina. “Inebriados pelos sucessos da técnica”, nota um observador sarcástico, “agora queremos que haja uma arte objetiva, uma forma utilitária artística, em suma, uma arte de engenheiro”.⁴⁸ Esse movimento atinge a arte fotográfica – suas formas, seus objetos, suas visibilidades – rompendo a aliança máquina-mão que servia de núcleo para o pictorialismo. A fotografia modernista caracteriza-se, de fato, por uma aliança completamente diferente daquela do pictorialismo. A tensão pictorialista entre a máquina e a mão cede lugar, com o modernismo, a uma aliança máquina-coisa harmoniosa, colocada sob a soberania da máquina. A arte fotográfica modernista fundamenta-se na aceitação positiva da aliança entre a máquina e as coisas do mundo próprio da fotografia. Essa aliança, que serve de fundamento para a Nova Objetividade, não coincide, todavia, exatamente com a noção de impressão. Enquanto a impressão é resultado de uma reação química e luminosa, secundariamente óptica, como mostram os fotogramas de Moholy-Nagy, a aliança máquina-coisa é, antes de tudo, mecânica. A impressão é sobretudo química, referindo-se ao registro, ao contato e à memória. A aliança modernista máquina-coisa é sobretudo óptica, referindo-se ao ver, à produção mecânica de visibilidades.

Do pictorialismo à Nova Objetividade, a máquina adquire a soberania artística que lhe foi obstinadamente negada, enquanto a mão é suplantada pelas coisas. Por causa disso *Les choses* [As coisas] foi o primeiro título pensado por Renger-Patsch

⁴⁸ Erwin Quedenfeldt, “Photographie et art photographique”, em *Das deutsche Lichtbild* (1927), apud Olivier Lúgon, *La photographie en Allemagne*, cit., p. 165.

para seu livro *Le monde est beau* [O mundo é belo]. A passagem do elo pictorialista máquina-mão para o elo modernista máquina-coisa, a primazia recentemente concedida às coisas, em detrimento da mão, traduz-se por uma inversão da parte reservada ao homem em suas imagens. Isso igualmente se traduz pela exigência modernista de objetividade e de realismo, ao contrário da reivindicação pictorialista de subjetividade. Da mesma forma, o processo operacional foi totalmente mudado. A partir daí, segundo o crítico Erwin Quedenfeldt, “a máquina fotográfica de ver trabalha com total independência de qualquer influência humana, em particular das intenções estéticas e artísticas. A partir dela mesma, vai criar novos produtos, imagens de uma máquina de ver análogas a seu caráter específico”.⁴⁹ Máquina de ver, máquina de produzir imagens mais fotográficas do que humanas: na hierarquia da Nova Objetividade, o fotógrafo-artista não mais se confronta com a máquina; não procura mais, como os pictorialistas, submetê-la: é ele que, “por sua vez, transforma-se em máquina de ver, identifica-se completamente com ela e aí se entranha modestamente, despojando-se integralmente de si mesmo”.⁵⁰

Alianças máquina-coisas, independência da máquina em relação ao homem ou identificação do homem com a máquina são jogos próprios da fotografia da Nova Objetividade. As coisas do mundo aliam-se à máquina-fotografia, a que o corpo do fotógrafo, transformado em mecanismo, vem se fundir, em verdadeira engrenagem. Essas permutas materiais e discursivas, reais e fantasmáticas – entre o homem, a máquina-fotografia e as coisas – caracterizam a organização fotográfica da Nova Objetividade e selam suas analogias com a produção industrial em plena ascensão. Nessa organização onde o ver é totalmente mecânico e comandado por essa máquina-fotografia, onde os mecanismos dos aparelhos se misturam com o corpo de carne do fotógrafo, vê-se o quê? E como se vê? Quais visibilidades singulares a aliança entre a máquina e as coisas produz? São muitos os autores, nos anos 1920, a afirmar que “a técnica cria elos mais estreitos do que nunca entre a natureza e nós”,⁵¹ que os aparelhos da fotografia são, ao mesmo tempo, “novos meios de criação artística” e ferramentas eficazes para “lançar um olhar sobre mundos até então fechados aos nossos sentidos”. Se a fotografia abre e cinde as

⁴⁹ *Ibid.*, p. 166.

⁵⁰ *Ibidem.*

⁵¹ Karl Nierendorf, “Prefácio”, em *Les formes premières de l’art de Karl Blossfeldt. Urformen der Kunst* (1928), apud Olivier Lugon, *La photographie en Allemagne*, cit., p. 175.

coisas, e se estende o olhar para outras coisas, como ela o faz? Quais são essas visibilidades fotográficas da Nova Objetividade, apoiadas na máquina?

VISIBILIDADES MODERNAS, A CLARIDADE

Para Albert Renger-Patzsch, a singularidade e a força das provas da Nova Objetividade residem no mecanismo, na aceitação assumida das técnicas e instrumentos únicos da fotografia, e no gosto amplamente compartilhado, nos anos 1920, pelo “resultado mecânico da forma”.⁵² Para o valor artístico das provas, são necessárias a pureza fotográfica, a recusa a mínimos empréstimos às artes plásticas. As visibilidades novas ocorrem com a passagem de uma fotografia híbrida de artes gráficas e ações manuais para uma fotografia pura.

Pureza significa, na realidade, nitidez das linhas, fineza dos detalhes e resultado mecânico das formas. A fotografia da Nova Objetividade produz visibilidades singulares. Enquanto o pictorialismo concedia um valor artístico supremo ao desfocado, à sombra, à consistência, enquanto multiplicava as telas, os efeitos e as distâncias entre as coisas e as imagens, agora o que prevalece é a nitidez, a clareza, a fineza, a transparência, o resultado mecânico. O pictorialismo queria interpretar a realidade; a Nova Objetividade fixa para si, como projeto, “restituir a magia da realidade” com exatidão. De um lado, o contínuo afastamento das coisas e sua transfiguração; do outro, a tentativa de aproximar-se o máximo possível das coisas e de restituí-las com respeito, tal como nelas mesmas.

No sentido amplo, a clareza própria à Nova Objetividade envolve o conjunto dos procedimentos fotográficos – técnicos e formais – que colaboram para a transparência das imagens. A clareza é, indissociavelmente, uma forma de luz, de resultado e de distância; mas é também um ideal de exatidão e de objetividade. A clareza é, sobretudo, uma qualidade de luz e de exposição das nuances luminosas nas provas; é igualmente uma extrema nitidez das linhas e uma infinita riqueza dos detalhes obtidos pela utilização racional dos recursos técnicos da fotografia; é, ainda, uma prática frequente dos grandes planos e dos planos muito próximos. A clareza é, por fim, uma forma de anonimato, de tornar-se “máquina de ver” do operador, de não subjetivação do processo fotográfico, é instrumento para a exatidão técnica poder atingir o ideal de objetividade.

⁵² Albert Renger-Patzsch, “Buts”, cit.

Essa claridade é tão específica e tão nova, que nos anos 1920 ela surpreende. Ao descobrir as fotografias de Renger-Patzsch, o crítico de arte Hugo Sieker fica literalmente encantado pela precisão dos resultados, pelos grandes planos e pela força dos detalhes. Esses elementos formais, a seus olhos, conferem um poder descritivo extraordinário às imagens, que podem, assim, “revelar a natureza com uma intensidade maior do que a própria natureza”, e que, acrescenta, “mostram as coisas conhecidas da terra [...] como uma maravilha exótica!”.⁵³ Ao contrário das sombras, das opacidades, das distâncias e das subjetividades pictorialistas, a claridade mostra alguma coisa de diferente, por apoiar-se em diferente prática da fotografia. Enquanto conjunto de posturas, de práticas e de formas fotográficas, a claridade da Nova Objetividade cinde as coisas e abre-as, para extrair daí aspectos inéditos, de novas evidências. À visão, confere uma acuidade e uma intensidade desconhecidas. Durante um tempo, permite ver as coisas mais intensamente do que em geral são vistas, mas, também, vê-las diferentemente: as mais banais transmutam-se em “maravilhas incomuns”. Em outras palavras, a claridade é a forma das visibilidades modernistas apoiadas nesse dispositivo particular que é a fotografia da Nova Objetividade.

Evidentemente, visibilidades aplicam-se às coisas e encarnam-se nas formas, mas não se confundem com elas. Independentemente das coisas e das formas, as visibilidades são maneiras de ver e de mostrar, luzes e modos de distribuição da luz – distribuições singulares dos claros e das sombras, do visto e do não visto. E, também, o pictorialismo e a Nova Objetividade opõem-se menos por seus registros temáticos do que pelas visibilidades que produzem, isto é, pelas formas de luz que projetam nas coisas, pelas evidências que fazem emergir. As visibilidades modernistas separam-se das pictorialistas como o nítido e o desfocado, a mecânica e a mão, o claro e a sombra, a transparência e a opacidade, isto é, como dois tipos de formatação da luz. O pictorialismo e a Nova Objetividade caracterizam-se por duas formas luminosas diferentes, até mesmo opostas: formas luminosas, onde cada imagem é uma atualização. Os aparelhos, as práticas e os procedimentos próprios de cada um desses dois movimentos da fotografia artística funcionam, assim, como dois moduladores da luz, como duas máquinas para produzir uma forma particular de luz. Realizar uma imagem consiste, então, em utilizar

⁵³ Hugo Sieker, “Réalisme absolu. À propos des photographies d’Albert Renger-Patzsch”, em *Der Kreis*, mar. de 1928, apud Olivier Lugon, *La photographie en Allemagne*, cit., p. 14).

concretamente uma ou outra máquina de modular a luz; em atualizar, nas formas e nas matérias fotográficas tangíveis, uma ou outra forma virtual de luz. As visibilidades (pictorialistas ou modernistas) são evidências que cada forma luminosa, cada tipo de luz modulada, extrai e faz ver das coisas. A noção de visibilidade possibilita, desse modo, considerar cada corrente artística como uma moduladora de luz, uma máquina de modular a luz. Em outras palavras: em arte, as coisas não são iluminadas pela luz incidente, mas pela luz modulada; a luz modulada própria de cada atividade artística coloca em evidência, torna visíveis somente certos aspectos das coisas, o que, precisamente, constitui as visibilidades – tais visibilidades não são acessíveis diretamente à vista, mas atualizadas nas imagens concretas.

Em um domínio diferente, o da prisão, Michel Foucault opõe dois mecanismos carcerários, a solitária e o pan-óptico, a partir das formas de luz que tanto um quanto outro modulam. O pan-óptico põe frente a frente uma periferia de células iluminadas pela torre central dos guardas, que fica opaca. “O pan-óptico é uma máquina para dissociar o binômio ver-ser visto: no anel periférico, a pessoa é inteiramente vista sem nunca ver; na torre central, vê-se tudo sem ser jamais visto.”⁵⁴ O pan-óptico inverte o princípio da solitária. Enquanto esta enclausura, priva de luz e esconde, o pan-óptico coloca o prisioneiro em condições opostas de visibilidade, expondo-o à plena luz, sob o olhar (inverificável) do vigia. A solitária subtrai a luz e a visão do prisioneiro, enquanto o pan-óptico o banha de luz e o expõe. São dois modos opostos de circulação – da luz e dos olhares –, dois tipos de arquitetura carcerária, duas condições de isolamento dos prisioneiros, mas também duas situações de exercício do poder penitenciário. Um dos interesses da noção de visibilidade é, precisamente, colocar a fotografia em jogos de poder mais gerais. A visibilidade lembra que as formas fotográficas, por mais mecânicas que sejam, não têm nada de automáticas (como se afirma ainda hoje), que, ao contrário, dependem diretamente da maneira como a máquina-fotografia é posta em ação, isto é, a maneira como, em cada caso, são dispostos os aparelhos, os corpos, as coisas, as luzes, os olhares.

A aparente neutralidade da fotografia da Nova Objetividade esconde mal os jogos de poder – independentemente da consciência que seus atores possam, ou não, ter. E a obra de Renger-Patzsch não escapa a isso. Do seu título inicialmente previsto, *Les choses* [As coisas], ao título finalmente adotado, *Le monde est beau*

⁵⁴ Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (Paris: Gallimard, 1975), p. 203.

[O mundo é belo], delineiam-se seus verdadeiros jogos: não somente “restituir” objetivamente as coisas do mundo, mas glorificar o universo da máquina, da indústria, da mercadoria – tudo o que o pictorialismo recusa-se a ver e, em suas práticas, seus dispositivos, suas imagens, tenta inverter. *Le monde est beau* é uma coletânea de cem provas: grandes planos de plantas e de animais; seis rostos; “pedacinhos da natureza” (Baudelaire); fragmentos de coisas; partes de prédios; peças de máquinas; porções de instalações industriais; mas, também, séries de objetos manufaturados, ou de máquinas em série, assim como confrontações de imagens como um alto-forno e uma abóbada gótica, uma ponte ferroviária e uma nave de igreja, ou então dois enormes guindastes portuários. Os planos próximos, a nitidez, os detalhes e a estrutura gráfica dos enquadramentos criam um conjunto surpreendente, (quase) unanimemente louvado pelos contemporâneos. Kurt Tucholsky (que diz preferir as fotografias de plantas e de materiais) observa, no entanto, que a coletânea “mostra nosso tempo” e, sobretudo, que “a técnica penetrou na natureza”:⁵⁵ as estruturas metálicas parecem florestas; as plantas, máquinas; as pontes da ferrovia, naves de igreja. Esta é a força principal do livro: não o celebrar da sociedade industrial ao focalizar o olhar sobre ela, mas fotografar plantas ou animais da mesma maneira que máquinas, fábricas ou igrejas. Renger-Patzsch, de certa maneira, naturaliza e culturaliza a indústria. As máquinas estão inseridas natural e harmoniosamente, isto é, incontestavelmente, no mundo e nos extensos tempos da matéria, da natureza, da flora e da fauna, assim como da humanidade e da civilização. Já o “resultado mecânico” das coisas naturais e a valorização de estruturas geométricas em seu cerne, ao contrário, relacionam a aparente diversidade do mundo à estrutura e à beleza das formas industriais, mecânicas e seriais. Renger-Patzsch torna visível a evidência modernista de que a indústria é imanente ao mundo, do qual ela é o coroamento.

De certa maneira, a fotografia da Nova Objetividade incorpora-se à indústria: pelo que mostra, por seu caráter mecânico, sua maneira de transfigurar qualquer coisa em objeto industrial, e por sua orientação estética, que faz da técnica o fundamento da beleza. A preferência pela indústria confirma-se igualmente naquilo que a Nova Objetividade oculta, naquilo que ela deixa à sombra: a exploração e as lutas sociais, a vida e a subjetividade dos homens. Segundo Oskar Schürer, “Ren-

⁵⁵ Kurt Tucholsky, “Le plus beau cadeau”, em *Die Weltbühne*, 18-12-1928, apud Olivier Lugon, *La photographie en Allemagne*, cit., p. 143.

ger-Patzsch não procura mostrar o patético contido no fenômeno industrial”:⁵⁶ sobre a questão, lança um olhar “sem sentimentalismo humano”. Em matéria de objetividade, tal fotografia reduz o mundo às coisas, e as coisas a mecanismos. Seu mundo é sem homem, sem consistência social, sem subjetividade. E, se esse mundo é belo, é por ser banhado por uma luz que evidencia as regiões tranquilas e harmoniosas das plantas e das máquinas, e encobrir com a sombras as desordens humanas; é por ser percorrido por um olhar que fica à superfície das coisas.

A SUPERFÍCIE DAS COISAS

Que suas visibilidades fotográficas sejam, fundamentalmente, visibilidades de superfície, isso, mais uma vez, distingue a Nova Objetividade do pictorialismo, mas provoca críticas de seus contemporâneos. Principalmente no plano social. Irritado com o esquecimento dos homens e da organização social do trabalho em proveito unicamente dos mecanismos – e incrédulo diante dessa espécie de cegueira que consiste em ver no mundo somente coisas e beleza –, Fritz Kuhr interpela vigorosamente: “O mundo é apenas belo?”. E recomenda a Renger-Patzsch “ir ver, um dia, um “ninho de percevejos” ou alojamentos operários – ou, melhor ainda, de operários agrícolas. “Talvez”, acrescenta, “haja graciosas fotos a serem feitas em nossas delegacias e em nossas prisões modernas”:⁵⁷ Em suma, o mundo é belo, com a condição de conservar somente as aparências, a superfície das coisas. Em 1931, Walter Benjamin atrela a Nova Objetividade fotográfica à moda e à publicidade, e a transforma em fetiche, puro produto da crise de ordem social: uma “fotografia é capaz de equipar completamente qualquer lata de conserva, mas não de captar uma única das correlações humanas nas quais ela interfere”:⁵⁸ Situar a fotografia do lado da moda, da publicidade, da comercialização, em oposição ao conhecimento e à “revelação”, significa proclamar seu fracasso, considerar a clareza como um engodo, um simples efeito supérfluo. Isso significa, sobretudo, contestar as pretensões de objetividade da fotografia, acusá-la de permanecer cega aos fenômenos sociais e humanos, censurar-lhe por ver apenas coisas.

⁵⁶ Oskar Schürer, “Industrialisation et photographie”, em *Der Satrap*, jun. de 1926, apud Olivier Lugon, *La photographie en Allemagne*, cit., p. 163.

⁵⁷ Fritz Kuhr, “Le monde n'est-il que beau? (mais uma crítica de Renger)”, em *Bauhaus*, abr.-jun. de 1929, apud Olivier Lugon, *La photographie en Allemagne*, cit., p. 145.

⁵⁸ Walter Benjamin, “Petite histoire de la photographie”, em *L'homme, le langage et la culture* (Paris: Denoël/Gonthier, 1971), pp. 76-77.

A questão recai nos poderes de “revelação” da fotografia modernista, nos efeitos do conhecimento da claridade, na eficácia cognitiva da postura fotográfica de “restituição” das coisas. Ao contrário de Renger-Patzsch, Benjamin afirma, com Brecht, que a “revelação” não se obtém pelo registro nem pela restituição, mas pela construção:

Mais do que nunca, uma simples “reprodução da realidade” não explica nada da realidade. Uma fotografia das fábricas Krupp ou AEG não informa quase nada sobre essas instituições. A verdadeira realidade entranhou-se no funcional. A reificação das relações humanas, isto é, por exemplo, a própria fábrica, não as representa mais. Logo, há realmente “algo a ser construído”, qualquer coisa de “artificial”, de “fabricado”.⁵⁹

Essas diferenças nas concepções da fotografia se baseiam nas diferenças de concepções da realidade. Do lado da Nova Objetividade, “a estrutura, o material, a superfície de um objeto são sua única e completa realidade”;⁶⁰ consequentemente, a fotografia que “restitui” com clareza as aparências é um “meio inestimável de conhecimento da natureza”. Os produtos prevalecem sobre os modos de produção. Brecht e Benjamin querem, ao contrário, restituir à realidade sua consistência social, para além da superfície das coisas. Segundo eles, a realidade não pode ser atingida diretamente, por restituição ou registro, mas somente ao inventar-se indiretamente, fabricando “alguma coisa” que difira dela. A “revelação” opera-se por diferença, e não, como acredita Renger-Patzsch, por repetição. O apego modernista à superfície distingue-se, além disso, da pesquisa pictorialista das profundezas por meio da intervenção manual, da afirmação da subjetividade do fotógrafo-artista, da interpretação estética.

É precisamente a consistência subjetiva dos indivíduos que a Nova Objetividade repele. Particularmente, na prática do retrato. Ao contrário do retrato tradicional, que busca exprimir a personalidade, a alma ou as paixões dos modelos, a concepção moderna “acentua, no retrato, o efeito de superfície”,⁶¹ através de um

⁵⁹ Bertolt Brecht, “Le procès de quat’sous. Une expérience sociologique”, em *Versuche*, vol. 3 (Berlim: Kiepenheuer, 1931), apud Walter Benjamin, “La petite histoire de la photographie” (1931), apud Olivier Lugon, *La photographie en Allemagne*, cit., p. 372.

⁶⁰ Walter Petry, “Le lien aux choses”, em *Das Kunstblatt*, 13 (8), 1929, apud Olivier Lugon, *La photographie en Allemagne*, cit., p. 155.

⁶¹ Willi Warstat, “Conception moderne du portrait photographique”, em *Photofreund Jahrbuch 1931* (1930), apud Olivier Lugon, *La photographie en Allemagne*, cit., p. 184. A citação seguinte é do mesmo artigo.

recurso sistemático aos planos muito próximos, à nitidez, mas também à ampliação e ao emprego de papéis brilhantes, de forte contraste. Segundo o célebre crítico alemão Willi Warstat,

a capacidade que a fotografia tem de representar a superfície dos objetos em seus mínimos detalhes, de registrar fielmente cada poro da pele, cada pequena ruga, cada verruga, cada pelo, era considerada outrora como não artística, como mecânica. Atualmente (1930), este efeito de superfície aparece como um efeito que, puramente fotográfico, é diferente da nossa visão, e é exatamente por causa disso que o buscamos e o apreciamos: ele nos apresenta as coisas de uma maneira distinta de como as vemos.

Após a profundidade pitoresca, não fotográfica, do pictorialismo, aparece a superfície mecânica, “puramente fotográfica”, da Nova Objetividade. Após a asunção pictorialista em favor da subjetividade do olho humano, contra a excessiva objetividade da óptica, eis a visão moderna baseada, ao contrário, na mecânica, nos recursos da fotografia, e em suas diferenças em relação ao olho. As visibilidades de superfície, mecânicas e objetivas, substituíram as visibilidades das profundidades, humanas e subjetivas. Entre “outrora” e “atualmente”, inverteu-se o paradigma da arte fotográfica.

O rosto é representado como uma paisagem, ou como coisa sem interior. Confundem-se os gêneros antigos do retrato, da natureza morta e da paisagem, na busca de um mesmo efeito de superfície. São exploradas, “no novo retrato fotográfico, atitudes e posições que nunca antes foram consideradas dignas de serem fotografadas”;⁶² um homem dormindo, trabalhando, ou rindo. Os instantes privilegiados da pose são sucedidos por quaisquer instantes⁶³ das ações e das atitudes ordinárias. Os princípios de composição são substituídos pelo “acaso, o não deliberado” da captação instantânea. O fortuito, o passageiro, “tudo aquilo que explode de vida”, substituiu, no novo retrato, a expressão da profundidade do ser. Superfície, profundidade. O ser exigia a lentidão, a pose, a composição; a explosão da vida se apodera da instantaneidade, as fotografias “tiradas com a mão erguida”, as tomadas parciais. Outra concepção do indivíduo, outras formas, outras visibilidades.

⁶² *Ibid.*, p. 183.

⁶³ Henri Bergson, *L'évolution créatrice* (1907) (Paris: Quadrige/PUF, 1994), p. 330; Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement* (Paris: Minuit, 1983), p. 13.

O próprio fotógrafo-artista é desprovido de consistência humana. Tem conhecimento, mas não interioridade, o que o distingue do pintor. Tanto o quadro, indevidamente, é reduzido à representação do mundo interior do pintor, quanto a fotografia, de maneira igualmente errônea, é assimilada a uma reprodução, objetiva e mecânica da coisa, alheia à expressão do fotógrafo. Após os excessos ópticos da Nova Visão, e após os exageros subjetivos do pictorialismo, a Nova Objetividade pretende fixar, como ética, a modéstia diante da natureza e a reserva no que toca ao fotógrafo.

A célebre exposição *Film und Foto (Fifo)*, que, em 1929, reúne em Stuttgart mais de mil obras alemãs, e também holandesas, suíças, americanas e soviéticas, é nitidamente percebida pelos contemporâneos como o triunfo de um “novo estilo de fotografia”;⁶⁴ como manifestação de uma “mudança brusca operada na maneira de ver”. Essa nova maneira de ver se caracteriza por uma desvalorização radical do olho, em benefício da objetiva. Enquanto os pictorialistas queriam se libertar o mais possível da objetiva fotográfica, considerada um acessório vulgar, enquanto procuravam restaurar uma suposta visão natural, subjetiva, do olho humano, enquanto o *flou* era para eles o meio plástico de chegar lá, a arte fotográfica moderna adota, como referência, a objetiva, o olho mecânico da ciência, “uma maneira de ver que, dentro de uma certa medida, é sobre-humana”.⁶⁵ A “lente inconsciente” é preferível ao “olho acoplado à consciência”, enredado na consistência subjetiva do indivíduo. A objetiva registra, uma a uma, as tomadas parciais das coisas, enquanto o olho humano adiciona e sintetiza torrentes de imagens, para elaborar um conceito geral da coisa. A tomada mecânica direta, sem consciência, opõe-se à secundariedade, à subjetividade da síntese do olho. O natural não está mais situado na facção do olho, mas na da objetiva: “O aparelho fotográfico, que é desprovido de consciência, tem um olhar mais natural do que o olho, que continua ligado à consciência, uma vez que não pode fazer nada mais do que ver, é um órgão de visão”.⁶⁶

Versões da arte fotográfica quase simetricamente opostas, o pictorialismo e a Nova Objetividade confirmam, se for preciso, a variabilidade da noção de arte, no

⁶⁴ Wolfgang Born, “Das Licht. Exposition Internationale à Munich”, em *Photographische Rundschau und Mitteilungen* (1930), apud Olivier Lugon, *La photographie en Allemagne*, cit., p. 170.

⁶⁵ Hugo Sieker, “L'autonomie de la photographie”, em *Der Kreis*, jun. de 1928, apud Olivier Lugon, *La photographie en Allemagne*, cit., p. 169.

⁶⁶ *Ibidem*.

caso, da arte fotográfica. De uma a outra, a arte fotográfica oscila entre a hibridez e a pureza, entre a intervenção manual e o resultado mecânico, entre a tradição e a modernidade, entre a propensão à profundidade e a paixão pela superfície das coisas. Outros movimentos – como o da *Subjektive Fotografie*, de Otto Steinert, e, mais próximo de nós, a fotografia criativa, cara a Jean-Claude Lemagny – vão propor ainda outras versões da arte fotográfica.

Uma arte do sujeito: a *Subjektive Fotografie*

Após a Segunda Guerra Mundial, em uma Alemanha combatida pela derrota e traumatizada pelo nazismo, num contexto de guerra fria e de reconstrução, Otto Steinert, com alguns fotógrafos alemães (mas à margem do meio profissional), funda o grupo Fotoform, e, depois, o movimento da *Subjektive Fotografie*. A Exposição Internacional de Fotografia Moderna – que Steinert organiza em 1951, em Sarrebruck, com Hannes Neuer, Theo Siegle e o historiador de arte Josef Adolf Schmoll (chamado Eisenwerth) – dá grande repercussão ao movimento. A exposição “se esforça em apresentar uma seleção dos espíritos criadores da fotografia moderna”,⁶⁷ tanto europeus quanto americanos – e circula pela Europa antes de ser apresentada em Rochester, sendo seguida por duas outras exposições, em 1954 e 1958, com o objetivo de favorecer o surgimento de uma nova geração de artistas-fotógrafos e, igualmente, de reatar os elos rompidos pelo nazismo (é o significado das seções consagradas a Moholy-Nagy e a Herbert Bayer) e mostrar um desejo de paz e de reconciliação dos povos: “A fotografia é o meio mais eficaz para alcançarmos uma visão lúcida do mundo onde vivemos”, observa Steinert. “Técnica acessível a todos e a mais fácil de ser praticada, é um dos meios mais apropriados para favorecer a compreensão mútua dos povos.”⁶⁸

Essa dimensão ecumênica atribuída à exposição, como resposta ao horror e às feridas ainda abertas, está de acordo, em Otto Steinert, com a compreensão de que, no imediato pós-guerra, “uma visão lúcida do mundo” deve apoiar-se, necessariamente, na reavaliação do sujeito maltratado ao longo dos anos da ditadura nazista e da provação dos campos. Steinert explica:

⁶⁷ Otto Steinert, “Par-delà les possibilités formelles de la photographie”, em *Subjektive Fotografie* (Sarrebruck: 1951), apud Alain Sayag & Jean-Claude Lemagny (orgs.), *L'invention d'un art* (Paris: Adam Biro-Centre Georges-Pompidou, 1989), pp. 185-186.

⁶⁸ *Ibidem*.

Um novo estilo fotográfico é uma necessidade de nossa época. “*Subjektive Fotografie*”, eis o lema desta exposição, porque ela assinala seu caráter essencial: a personalidade criativa do fotógrafo. (Em oposição à fotografia prática de ilustração ou documental.) Logo, esta exposição é essencialmente voltada para uma fotografia em que o artista coloca, nos elementos da realidade exterior, as transformações sugeridas por sua visão pessoal do mundo.⁹⁹

Para a *Subjektive Fotografie*, a “visão lúcida” é, antes de tudo, uma “visão pessoal”, isto é, uma visão transformadora do mundo. Desligada da fotografia comercial e funcional, oposta à ilustração e ao documento, mais próxima da Nova Visão do que da Nova Objetividade, prestando significativamente uma homenagem a Moholy-Nagy, mas ignorando Renger-Patzsch e Sander, a *Subjektive Fotografie* concede um lugar central à “personalidade criativa da fotografia” e à experimentação dos meios propriamente fotográficos. A experimentação serve para “descobrir todas as possibilidades técnicas e criativas que permitem traduzir, através da imagem, as experiências de óptica de nossa época”, afirma Steinert, que estabelece uma hierarquia rigorosa entre o documento, a bela imagem, a criação fotográfica de representação (a fotografia subjetiva) e a criação absoluta (a fotografia abstrata). Se a abstração não resume toda a *Subjektive Fotografie*, ela é, de uma certa maneira, o resultado. Como se o *flou*, a falta voluntária de nitidez, os contrastes violentos, os movimentos dos aparelhos e as tomadas totalmente abstratas se combinassem com a subjetividade do fotógrafo-artista, e com a recusa ao documento, para contornar uma realidade muito presente e muito pesada para ser vista fotograficamente. Como se as novas visibilidades, combinação singular do visto e do não visto, devessem excluir a realidade material, social e histórica da Alemanha pós-guerra.

Diante de um estado de coisas estritamente inapresentável, a *Subjektive Fotografie* defende as experimentações no *medium* fotográfico e a subjetividade do fotógrafo. Diferentemente do pictorialismo, que nega a especificidade do meio, e da Nova Objetividade, que rejeita a subjetividade, a *Subjektive Fotografie* extrai visibilidades da interseção de uma suposta “personalidade criativa do fotógrafo” e de uma busca das especificidades do meio. As experimentações são os procedimentos de produção dessas visibilidades, e a abstração das imagens é testemunho de sua desvinculação das coisas e do mundo.

⁹⁹ *Ibidem*.

Uma arte da matéria: a fotografia criadora

Em um contexto radicalmente diferente, o da França dos anos 1970, um amplo movimento cultural a favor da fotografia acelera o nascimento de uma nova versão da arte fotográfica, que será designada por um termo proveniente de Jean-Claude Lemagny: a “fotografia criadora”. Mesmo essa arte do último quarto do século XX não tendo se limitado à França, mesmo sendo ela de imediato europeia e internacional, mesmo mergulhando suas raízes em mutações culturais profundas que ultrapassam, e muito, a fotografia, é difícil separá-la de dois fenômenos franceses: por um lado, os Encontros Internacionais da Fotografia, em Arles, que serviram de modelo para dezenas de festivais fotográficos na França e na Europa; por outro, o Mês da Foto, em Paris, que foi imitado por várias capitais do mundo. Juntamente com essas duas manifestações, surgidas no início dos anos 1970, a força da entrada da fotografia no campo cultural foi manifestada de várias maneiras: pela criação do Centro Nacional da Fotografia; pela abertura de cursos e pela criação de cargos nas universidades, principalmente na Universidade Paris-VIII; pela multiplicação de galerias especializadas; pela importância concedida pelos museus à fotografia; pela publicação de revistas, de livros, de teses, de estudos. Resumindo, a arte fotográfica, que durante muito tempo ficou em segredo, estendeu consideravelmente sua audiência. Ninguém mais contesta atualmente a existência de uma arte fotográfica, cujo conhecimento e prática suplantam amplamente o círculo dos profissionais. Uma arte que parece sempre se esgotar, como testemunham não só a falta de fôlego dos polos que lhe serviram de apoio, mas também, como veremos, a chegada fulgurante de várias categorias de imagens novas, que a submergem e a assolam de obsolescência.

Se a fotografia criadora foi atingida por um maremoto que transtornou o conjunto das imagens e da arte, seu desenvolvimento foi favorecido, sem dúvida, pelo fato de ter encontrado um lugar e um mestre: a Biblioteca Nacional, em Paris, e seu conservador de fotografia Jean-Claude Lemagny. Ele acompanhou, repensou e defendeu a fotografia criadora, e recebeu em seu escritório todos os fotógrafos-artistas do mundo durante 25 anos, até sua aposentadoria no final dos anos 1990, no momento do declínio da fotografia criadora.

POBREZA DA FOTOGRAFIA?

Jean-Claude Lemagny sempre se apresentou como um combatente da causa da arte fotográfica. A última parte de sua volumosa coletânea de artigos, *L'ombre et le temps. Essais sur la photographie comme art* [A Sombra e o Tempo. Ensaios sobre a fotografia como arte], intitula-se "L'engagement". Segundo ele, "a defesa da fotografia criadora permanece uma atitude militante, revolucionária"⁷⁰ Mas sua determinação é acompanhada da convicção, paradoxal, de que a fotografia sofre de uma "pobreza objetiva"⁷¹ – outros falam de "pobreza ontológica" –, embora seus textos mais engajados adotem a postura desses autores favoráveis, mas que observam a fotografia adotando a pintura de cavalete, ou mesmo a gravura, como referência indiscutível, ou norma implícita. Como se, após 150 anos, o pensamento esbarrasse, sempre, no fato de que, no processo de reprodução da imagem, a fotografia foi a primeira, antes de muitas outras, a substituir a mão por uma máquina.

"Rigorosamente falando, o fotógrafo não faz nada. É a foto que se faz sozinha. De modo algum é necessário um fotógrafo para fazer uma foto." Ou ainda: "O fotógrafo não fabrica uma imagem: ele a registra"⁷². Curiosamente, Lemagny insere-se, aí, na vasta corrente de desvalorização e de incompreensão que não cessou de acompanhar a fotografia desde seu início. Nenhuma outra imagem foi tão considerada como a antítese absoluta da arte. Ainda recentemente chamada de "sem código" (Roland Barthes), "sem história" (Jean-Marie Schaeffer), "sem material" (Arnaud Claass)⁷³ – Hannah Arendt acrescentaria "sem durabilidade, nem permanência"⁷⁴ –, a fotografia, ao longo de sua curta história, sempre foi censurada por ser uma imagem sem homem, sem alma, sem arte, sem formas autônomas, sem dificuldade, sem ofício, sem conhecimento, sem singularidade, sem escolha, sem discriminação (muito rica em detalhes, muito analógica), sem raridade (infinitamente multiplicável), sem originalidade, sem genialidade, sem mão, sem gesto, sem trabalho, sem duração (instantânea, desprovida do tempo laborioso da criação), etc. Em resumo: sem qualidades, ou muito poucas. Em contraponto a essa longa série de reprovações, a fotografia é realmente agraciada por

⁷⁰ Jean-Claude Lemagny, "Il nous faut des critiques" (1984), em *L'ombre et le temps* (Paris: Nathan, 1992), p. 257.

⁷¹ Jean-Claude Lemagny, "Noirs et mythes" (1988), em *L'ombre et le temps*, cit., p. 259.

⁷² Jean-Claude Lemagny, "Chef d'œuvre et photographie" (1984), em *L'ombre et le temps*, cit., pp. 40 e 61.

⁷³ Arnaud Claass, "Un art sans matériau", em *Les Cahiers de la Photographie*, n° 1, 1981, pp. 21-25.

⁷⁴ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne* (Paris: Calmann-Lévy, 1983), pp. 223 e 229.

apenas uma qualidade, e no entanto bem problemática: a de ser um instrumento fiel de representação. Mas essa homenagem prestada à nobreza do escravo, à "muito humilde serve" (Baudelaire), é uma maneira de limitar sua riqueza no domínio prático, na ordem da ferramenta, na esfera do útil, da ação, do trabalho, da comunicação. Quanto ao argumento segundo o qual "sua pobreza seria sua força", esse tenta inutilmente conceituar o discurso essencialista sobre a pobreza e a fotografia, mas sem contestá-lo.

Curiosamente, Jean-Claude Lemagny fala de pobreza, e chega mesmo a considerar que "a fotografia é bastante deficiente"⁷⁵. E toma essa atitude toda vez que esquece as práticas e as imagens concretas (que, no entanto, ele conhece bem), toda vez que abandona seu combate em favor da fotografia criadora para adotar o ponto de vista geral e abstrato da semiótica peirciana,⁷⁶ que marcou fortemente a reflexão sobre a fotografia nos anos 1980. De inspiração ontológica, tal postura busca "a" fotografia em si no funcionamento abstrato do dispositivo, mas não na realidade singular das imagens. Remete a fotografia à sua simples expressão de impressão luminosa, de índice (Peirce), de mecanismo de registro. A fotografia tem seu paradigma, assim, construído a partir de seu grau zero, de seu princípio técnico, longe das imagens, longe das formas, longe das obras: o inverso da fotografia criadora.

Quanto às formas fotográficas, precisamente, Lemagny aborda-as a partir da metáfora, tão bela quanto errônea, do eco: "Uma foto se encontra sempre em déficit de forma em relação à forma dos objetos, dos quais ela é o eco visual"; ou então: "A forma é apenas o retorno a uma outra forma"⁷⁷. Eliminando o poder da mão em benefício do da máquina, colocando as provas na categoria dos produtos manufaturados, convertendo em um múltiplo a ancestral unicidade da imagem e, sobretudo, reduzindo-a ao estado de simples vestígio luminoso, a fotografia ficaria privada das principais qualidades comumente atribuídas às formas artísticas, até esta última reprimenda: as fotografias são apenas impressões de objetos, desprovidas de formas autônomas. Ao contrário das obras de arte, elas suposta-

⁷⁵ Jean-Claude Lemagny, "Ce qui définit la photographie en tant qu'art: quelques réflexions" (1975), em *L'ombre et le temps*, cit., p. 64.

⁷⁶ Ver os trabalhos de Rosalind Krauss, de Philippe Dubois, de Jean-Marie Schaeffer, ou, de maneira diferente, Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie* (Paris, Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil, 1980).

⁷⁷ Jean-Claude Lemagny, "Ce qui définit la photographie en tant qu'art", cit., p. 63.

mente se esgotam na legibilidade, negam-se na transparência, dissolvem-se atrás das coisas. São desprovidas de corpos, de matéria, segundo Lemagny.

Ora, não é verdade que uma fotografia seja puro e simples registro (automático), nem que suas formas não passem de um eco (passivo) da forma das coisas. Quanto à transparência, ela não está no grau zero, mas é uma forma particular de escrita. Além disso, a crescente plateia da fotografia no cenário da arte contemporânea nega, nos fatos, a antinomia de natureza – colocada entre a arte, de um lado, o dispositivo e as imagens fotográficas, de outro lado. A severidade de suas críticas contra “a” fotografia é sem dúvida conveniente à sua ação em favor de uma arte fotográfica que seria, ao mesmo tempo, totalmente fotográfica e avessa às propriedades genéricas do procedimento. A característica da fotografia criadora é resolver tal paradoxo por meio de uma estética da matéria e da sombra.

A MATÉRIA E A SOMBRA

Esta versão da arte fotográfica – a fotografia criadora – é perfeitamente delimitada. Não é, evidentemente, a fotografia útil, de uso familiar ou comercial; nem a dos artistas de vanguarda, que “procuram na fotografia aquilo que ela tem de menos artístico”,⁷⁸ e tampouco a “arte fotográfica que corre atrás dos vanguardistas”. Essas práticas, nas quais Lemagny não reconhece nenhuma legitimidade artística, são as que ele denomina “a fotografia” e acusa-as de “funcionar completamente diferente e até ao contrário”⁷⁹ das artes plásticas. Com relação a tais práticas, a fotografia traça um “caminho de arte paralelo ao caminho da arte”.⁸⁰ Caminho íngreme, que o fotógrafo-artista é convidado a percorrer a distância da fotografia prática, muito diversa das artes plásticas e também da arte contemporânea, que se encontra em pane, à espera de ser resgatada – exatamente pela fotografia criadora.

Remetida desse modo a uma concepção antimoderna de arte, e habilmente encarregada da missão, quase sagrada, de reencarnar a arte contemporânea, de restituir-lhe matéria e sombra, a fotografia criadora caracteriza-se pelo respeito à pureza do procedimento e pelo seu papel de redentora da arte contemporânea. Da arte, importam somente os valores “eternos”, anteriores à arte moderna, pois, julgada a arte contemporânea em pane, não seria o caso de imitá-la, mas somente

⁷⁸ Jean-Claude Lemagny, “Solitude et communion” (1990), em *L'ombre et le temps*, cit., p. 326.

⁷⁹ Jean-Claude Lemagny, “La photographie à l'épreuve du style” (1982), em *L'ombre et le temps*, cit., p. 54.

⁸⁰ Jean-Claude Lemagny, “Solitude et communion”, cit., p. 326.

salvá-la. O pictorialismo tinha como ideal a pintura, a fotografia criadora alimenta a ambição redentora de salvar a arte contemporânea. De uma certa maneira, os papéis se inverteram.

A fotografia criadora, que transformava a hierarquia tradicionalmente aceita entre a fotografia e a arte, pretende, de fato, através de um procedimento completamente pictorialista, passar a fotografia do domínio da geometria para o domínio da sombra. Enquanto a fotografia ordinária deve supostamente obedecer as leis objetivas da perspectiva, da geometria, da óptica, a fotografia criadora procura representar as coisas por meio de suas sombras, seguindo os mestres da pintura antiga que, comenta Lemagny, “souberam ver que a sombra não é somente um procedimento cômodo para descrever os volumes, tampouco somente uma vibração profunda da matéria, mas um meio poético, uma forma de extensão sonhadora, que tornava possível a passagem da ficção para a criação”.⁸¹ A perspectiva limitar-se-ia a descrever o espaço, enquanto a sombra lhe daria uma alma. Trata-se, de fato, de passar de uma visão a outra: da perspectiva geométrica, que instala o olho no topo do cone, passando para a teoria das sombras. Nesta, é a fonte luminosa que ocupa o topo do cone, o corpo projetado é que é opaco, enquanto as projeções se fazem por superfícies de sombra, por ausência de luz.⁸² Ao contrário do pictorialismo, que opacificava as provas com intervenções manuais, a fotografia criadora opera mudando a visão, ou, pelo menos, reavaliando aquilo que a luz e a óptica geométrica escondem da fotografia: sua maneira de representar as coisas como espectros de um teatro de sombras. Trata-se, na verdade, de passar a fotografia da luz para a sombra, da transparência para a opacidade, da nitidez das linhas geométricas para o flou das superfícies espectrais, da soberania do olho para a sensualidade tátil das matérias, das descrições racionais para as ilusões e as ficções. Do ideal do verdadeiro para a “extensão sonhadora”.⁸³

O potencial artístico da fotografia situar-se-ia em sua porção sombra, que os usos práticos ocultaram durante muito tempo. E a arte ocorreria, de uma certa maneira, dentro do processo de retorno dos refugos da fotografia, de “reconquista da matéria”,⁸⁴ de redescoberta de seu “corpo de sombra”.⁸⁵ Finalmente, a arte

⁸¹ Jean-Claude Lemagny, “La matière, l'ombre, la fiction” (1988), em *L'ombre et le temps*, cit., p. 304.

⁸² Michel Serres, *Le système de Leibnitz*, 2 vols. (Paris: PUF, 1968), t. I, pp. 151-174; t. II, pp. 648-667.

⁸³ Jean-Claude Lemagny, “Genius loci, ou l'étendue rêveuse” (1984), em *L'ombre et le temps*, cit., pp. 149-159.

⁸⁴ Jean-Claude Lemagny, “Le retour du flou” (1985), em *L'ombre et le temps*, cit., p. 270.

⁸⁵ Jean-Claude Lemagny, “Le retour des dieux” (1987), em *L'ombre et le temps*, cit., p. 273.

consistiria em “reencontrar uma encarnação”, em restituir à fotografia essa carne que lhe fora destituída. O vocabulário – onde abundam a palavra “retorno” (ver os artigos “Le retour du flou” ou “Le retour des dieux”) e as palavras com prefixo “re”, como “reconquista” ou “reencontrar” – aponta exatamente o significado da abordagem. Trata-se de voltar atrás, não para, pura e simplesmente, restaurar uma situação anterior, mas para adotar um caminho que os usos práticos haviam abandonado, para abrir uma faceta ao mesmo tempo essencial e sacrificada da fotografia.

O “engajamento em favor das obras”, a “defesa da arte fotográfica”, visa a fazer com que “a fotografia finalmente encontre um corpo, e uma carne”. Sua carne, insiste Jean-Claude Lemagny, “ela a encontrará no escuro da sombra”.⁸⁶ Devido a isso, ele recebe com entusiasmo, em meados dos anos 1980, o “retorno do desfocado”. Nas reportagens, onde ele começa a aparecer (com William Klein, por exemplo), o desfocado exprime o dinamismo brutal do mundo urbano, sempre em choque e em deslocamento, mas encontra seu papel decisivo com Bernard Plossu, nessa arte fotográfica de sombra e de matéria, de movimentos e disparos que esboçam puras formas abstratas, desprovidas de sentido – e Lemagny vai redigir um texto bem explícito intitulado justamente “Felizmente, isto não tem sentido”.⁸⁷ Por radical que seja, tal formalismo pretende suplantar o aspecto visual e atingir a dimensão tátil. Indo além das formas, o desfocado encarnaria “a qualidade de uma certa matéria fotográfica por si só, com sua granulação, seus efeitos de esfregaço, seus pretos espessos, como as que sentimos diante das virtudes plásticas autônomas da matéria pictórica, seus vernizes, seus empastamentos”.⁸⁸

Partindo do postulado de que “não existe arte sem um corpo”,⁸⁹ Jean-Claude Lemagny propõe-se a inventar um para esta fotografia com fama de delgada, lisa e transparente e de sofrer de um déficit de matéria, o que anula a artisticidade. Contrariamente aos pictorialistas, que tentam dar corpo às provas munindo-as de matéria extrafotográfica, e diferentemente daqueles que, de Roland Barthes a Arnaud Claess, proclamam ser a fotografia uma imagem sem material (voltaremos a esse assunto), Jean-Claude Lemagny afirma que “o corpo da fotografia é a sombra”, e que “em última análise, uma foto é constituída, do princípio ao

⁸⁶ Jean-Claude Lemagny, “Noirs et mythes” (1988), em *L'ombre et le temps*, cit., p. 261.

⁸⁷ Jean-Claude Lemagny, “Heureusement, ça n'a pas de sens” (1990), em *L'ombre et le temps*, cit., pp. 317-324.

⁸⁸ Jean-Claude Lemagny, “Le retour du flou” (1985), em *L'ombre et le temps*, cit., pp. 267-268.

⁸⁹ Jean-Claude Lemagny, “La photographie est-elle un art plastique?” (1987), em *L'ombre et le temps*, cit., p. 286.

fim, pelos valores táteis de suas sombras”. Em seguida, para que a especificidade e a pureza fotográficas da fotografia criadora possam conciliar-se com as artes plásticas, ele insiste no caráter tátil das sombras: “A realidade derradeira de uma foto encontra-se em uma matéria, e uma matéria cuja qualidade final seja tátil”. É preciso, ainda, compreender “tátil” no sentido mais amplo possível, para assimilar a visão a um toque a distância, e admitir, assim, que a fotografia criadora é parte específica, e legítima, das artes plásticas (em sua versão tradicional, amplamente aberta às matérias).

Essa posição hábil se apoia em uma total submissão do pensamento às artes plásticas tradicionais, visto que se trata de conferir às provas os valores formais da pintura. Todavia, seu propósito nunca se confunde com o do pictorialismo, pois, aqui, a sombra não oculta a matéria fotográfica, mas, ao contrário, afirma sua constituição especificamente analógica. Se a referência à pintura aproxima fotografia criadora e pictorialismo, na questão da pureza fotográfica eles se opõem, pois uma a respeita tanto quanto o outro procura eliminá-la; eles se distanciam, ainda, como já vimos, acerca do papel concedido à pintura de sua época – o pictorialismo procurando imitá-la, a fotografia criadora, salvá-la. O respeito à pureza do *medium* não teria sido suficiente para transformar a fotografia criadora em arte fotográfica autônoma. O que aconteceu com sua ambição de querer regenerar a arte contemporânea?

MISSÃO DE REGENERAR A ARTE

Diante da arte, a posição ferrenhamente defendida por Jean-Claude Lemagny é, ao mesmo tempo, dupla e clara: de um lado, total respeito pelos valores tradicionais das artes plásticas; do outro, uma oposição violenta à arte contemporânea, em particular à arte conceitual, e mesmo à arte moderna a partir de Marcel Duchamp ou até mesmo Manet. A constatação é irremediável: “A arte não funciona. Isto nunca havia acontecido com ela”.⁹⁰ E isso devido a uma busca de novidade a qualquer preço, a “experiências extremas tentadas pela vanguarda a partir de Marcel Duchamp e que vivenciaram a arte pela não arte”. Esse diagnóstico antecede um pouco as críticas lançadas na França contra a arte contemporânea e as companhias, ao longo dos anos 1990, até às vivas polêmicas que, em 1996, se seguiram

⁹⁰ Jean-Claude Lemagny, “Retour d'exil” (1985), em *L'ombre et le temps*, cit., pp. 312-316.

Na filiação ao movimento pictorialista do final do século XX e talvez na nostalgia de um estado findo da arte, alguns fotógrafos-artistas esfregam, retocam ou rabiscam suas provas fotográficas; eles as reúnem ou as transportam para o tecido. E lhes conferem, à mão, um suplemento de matéria. A tiragem limitada, a assinatura das provas, o culto do original, a intervenção direta da mão, o retorno às práticas artesanais: tudo isso para produzir o único, ou o raro, enquanto a possibilidade do múltiplo está inserida no próprio cerne do procedimento. Isso visa a subjugar o idêntico, o plural, a série, e a inverter as leis (julgadas excessivas) da mecânica. Isso, por sua vez, consiste em munir materialmente as imagens, a conferir-lhes um peso, a inverter o duplo processo de aceleração e de desmaterialização, ao qual o mercado submete as provas documentais. Tal finalidade inspira, ainda, a utilização de materiais e procedimentos antigos, ultrapassados, arcaicos – fotografia com câmeras artesanais (*pinhole*), o daguerreótipo, os positivos diretos, a goma bicromatada –, que restabelece laços com um estado pré-industrial ou rudimentar da fotografia, até mesmo, no caso da *pinhole*, com sua pré-história.

Embora as frequentes mixagens de práticas e de matérias os distingam esteticamente da pureza fotográfica defendida por Jean-Claude Lemagny, essas obras fotográficas buscam, também elas, os caminhos da matéria, da sombra e da ficção, para resistir à aceleração e à desmaterialização. A matéria, contra a finura intrínseca das provas; a opacidade e a sombra, contra a transparência e a neutralidade das formas; a expressão, contra a ausência ou o recuo do fotógrafo; a ficção e a construção, contra o realismo banal e a realidade trivial das coisas e do mundo: tudo visa a distinguir-se o máximo possível das práticas documentais. Principal figura desse programa estético, o desfocado – do qual Bernard Possu foi o ator emblemático – rompe a equivalência, durante muito tempo aceita, entre a nitidez e o procedimento, e manifesta a predominância do artista sobre a tecnologia. Rompendo com a (falsa) exatidão da representação, o desfocado define uma posição ostensivamente fora do domínio prático: a de uma arte fotográfica concebida como o avesso do documento, como uma resistência ao fluxo para o qual a fotografia-documento é levada.

A ascensão de uma arte fotográfica (neopictorialista), no decorrer do último terço do século XX, foi acompanhada por um imenso movimento de museificação, e por uma extraordinária proliferação de festivais, de exposições, de obras muitas vezes luxuosas, ou seja, de uma entrada estrondosa da fotografia no território da cultura. Tal metamorfose da fotografia no momento do declínio de

seus usos práticos se apresentou, principalmente, sob a forma do já emblemático Mês da Foto. Inaugurada em Paris no final dos anos 1970, a fórmula foi adotada no mundo inteiro; de Moscou a Montreal, das grandes capitais às cidades mais modestas. Esse sucesso é, no entanto, menos o sinal de uma vitalidade da fotografia do que aquele de sua crescente obsolescência, de sua passagem progressiva do domínio da prática para o domínio da cultura. A atenção cultural dada, assim, à fotografia obedece a várias determinações: o retrocesso nostálgico de uma arte neopictorialista, um entusiasmo geral em favor do patrimônio (o Ministério Francês da Cultura criou uma Missão do Patrimônio Fotográfico), o crescimento de uma minoria de amadores esclarecidos, e a tentativa de reconversão das vítimas do declínio da fotografia-documento (é o caso das agências de imprensa Magnum, Vu, ou Rapho com Robert Doisneau, que tentam recuperar, no mercado da cultura, o que perderam no da informação). Além do mais, é significativo que o Mês da Foto privilegie geralmente a quantidade (em Paris, muitas vezes as exposições ultrapassavam a centena!) em detrimento da direção artística e, muitas vezes, mesmo da qualidade estética das imagens apresentadas. Sem falar da pobreza das problemáticas propostas, nem do desinteresse quase total pela reflexão teórica ou pela mais tímida tentativa de questionar a situação, por tudo isso paradoxal, da fotografia contemporânea. Como se os principais atores da cultura fotográfica, na maioria oriundos de um meio excluído há muito do campo cultural legítimo, conhecessem apenas superficialmente as regras. É assim que a emblemática Maison Européenne de la Photographie (MEP), aberta em Paris, não longe do Centro Georges-Pompidou, é espacialmente próxima mas culturalmente afastada, em um momento em que a fotografia nunca esteve tão presente nas colunas dos museus de arte contemporânea. Pois a fotografia dos fotógrafos, seja ela artística ou não, não se confunde com a fotografia dos artistas. Embora utilizem cada vez mais o mesmo material, fotógrafos e artistas continuam como sempre separados uns dos outros.

A fotografia dos artistas

A fotografia adquiriu, no último quarto do século XX, um lugar de primeiro plano na arte contemporânea. Mas, essa fotografia dos artistas tem poucos pontos em comum com a fotografia dos fotógrafos, que continua polarizada na questão da representação: ou ela se esforça para, literalmente, reproduzir as aparências (como a fotografia-documento); ou afasta-se delas (como a fotografia-expressão); ou deliberadamente as transforma (como a fotografia artística).

O principal projeto da fotografia dos artistas não é reproduzir o visível, mas tornar visível alguma coisa do mundo, alguma coisa que não é, necessariamente, da ordem do visível. Ela não pertence ao domínio da fotografia, mas ao domínio da arte, pois a arte dos artistas é tão distinta da arte dos fotógrafos quanto a fotografia dos artistas o é da fotografia dos fotógrafos.

Embora distintas, uma e outra têm em comum o fato de serem evidentemente plurais. Antes de tornar-se material da arte contemporânea (desde os anos 1970, Christian Boltanski afirmava “pintar com a fo-

tografia”), a fotografia desempenhou, alternadamente, o papel de refugio da arte (com o impressionismo), de paradigma da arte (com Marcel Duchamp), de ferramenta da arte (com Francis Bacon e, de modo diverso, com Andy Warhol) e de vetor da arte (nas artes conceitual e corporal e na *land art*). Preencheu funções utilitárias, veiculares, analíticas, críticas e pragmáticas. Na virada do terceiro milênio, ela talvez vá servir como refúgio da coisa na arte, uma forma de resistência derradeira à vasta corrente de desmaterialização das imagens.

A fotografia-refugio da arte: o impressionismo

A pintura impressionista não foi suficientemente abordada como pintura essencialmente trabalhada pela fotografia. Ou por incorporar as principais características próprias da fotografia (para melhor resistir a ela) ou por inclinar-se para elementos inacessíveis à fotografia para melhor delimitar seu próprio território. Pode-se dizer que a fotografia está virtualmente presente nas telas impressionistas: ao mesmo tempo ativa e rejeitada.

Não se trata, evidentemente, de enumerar os pintores que, mais ou menos, utilizaram a fotografia em seus trabalhos pictóricos, como Aaron Scharf se limita a fazê-lo em *Art and Photography* [Arte e fotografia]. Trata-se, principalmente, de examinar como o paradigma fotográfico perpassa a estética impressionista, como a estética impressionista é virtualmente fotográfica e, por isso mesmo, como a sociedade industrial trabalha do interior da pintura impressionista.

Quando, em 1863, Manet expõe seu quadro *Déjeuner sur l'herbe* [Almoço na relva], a fotografia beneficia-se de uma grande popularidade entre os burgueses, que “se precipitam, como verdadeiros narcisos”, para serem retratados nos estúdios das grandes avenidas. No entanto, esse entusiasmo pela aparência, de uma classe triunfante e narcisista, tem poucas motivações artísticas. Pois, para a maioria dos burgueses da época, a arte confunde-se, antes de tudo, com a pintura: não a de Manet, mas aquela dos herdeiros da tradição clássica – Meissonier, Flandrin ou Vernet – ou a dos artistas submissos ao “gosto exclusivo do Verdadeiro”, o que deixa Baudelaire tão desolado, pois, para ele, a fotografia é a mais extrema expressão da “tolice” desse público persuadido de que “a arte é, e só pode ser, a reprodução exata da natureza”.¹

¹ Charles Baudelaire, “Salon de 1859. Le public moderne et la photographie”, em *Oeuvres complètes* (Paris:

Para matizar a parcialidade baudelaíriana, que liga a fotografia diretamente ao gosto trivial do público e à pequena pintura, tão admirada pela multidão pelo seu detalhismo, seria preciso examinar como, na primeira metade do século XIX, são fabricados, simultaneamente, um público e um gosto burgueses, uma prática pictorial para satisfazê-los, e uma nova civilização industrial, da qual a fotografia é um dos principais vetores e emblemas.² Finalmente, sobra a questão de saber como a fotografia trabalha a pintura na segunda metade do século.

Desde seu aparecimento em 1839, e antes mesmo de fazer concorrência às imagens existentes, a fotografia já mostra, com força, que as imagens não vão escapar ao processo global de industrialização, que, logo, também nesse setor, a máquina vai rivalizar com a mão. Tal concorrência age profundamente na pintura, fazendo brotar o sentimento de sua crescente inadaptação, até mesmo de sua inutilidade objetiva, em uma sociedade onde a produção se industrializa, onde a mecanização e a divisão do trabalho suplantam, de toda parte, o artesanato. Ora, o ataque que a fotografia dirige, de fato, contra os valores manuais da pintura é ainda mais dolorosamente sentido pelos pintores, por associar-se às profundas transformações que seu ofício já sofrera com a fabricação industrial e a comercialização, acondicionada em tubo, de suas cores. Logo, a indústria afeta a pintura, simultaneamente, do exterior, via fotografia, e do interior, ao extinguir a velha tradição de preparar as cores, que durante muito tempo desempenhou um papel importante no aprendizado do ofício de pintor, na transmissão das receitas de ateliê do mestre para o aprendiz.³

É em Barbizon, após as revoluções de 1848, que mais rapidamente se sentiram os efeitos do novo modelo industrial na pintura. Porque as cores em tubo, facilmente transportáveis, concorrem para a nova prática ao ar livre (que pintores, como Daubigny, estão em via de inventar); porque esses pintores convivem com fotógrafos-artistas, como Gustave Le Gray, que vêm trabalhar a seu lado na floresta de Fontainebleau. Ao longo das décadas seguintes, as respostas estéticas

Robert Laffont, 1980), p. 748.

² Medem-se os limites da concepção defendida por Peter Galassi, segundo a qual a fotografia seria uma invenção dos pintores. Ele observa: “A fotografia não é um bastardo depositado pela ciência diante da porta da arte, mas um filho legítimo da tradição pictórica ocidental”. Cf. Peter Galassi, “La peinture et l’invention de la photographie”, em Alain Sayag & Jean-Claude Lemagny (orgs.), *L’invention d’un art* (Paris: Adam Biro-Centre Georges-Pompidou, 1989), p. 29.

³ Thierry de Duve, “Le ready-made et le tube de couleur”, em *Résonances du ready-made. Duchamp entre avant-garde et tradition* (Nîmes: Jacqueline Chambon, 1989), p. 168.

que os pintores de Barbizon encontram para tais desafios vão ser retomadas e desenvolvidas pelos impressionistas, depois pelos divisionistas. Globalmente, os pintores modernos da segunda parte do século XIX vão contrapor, *no seio mesmo* de sua prática, uma dupla resistência aos efeitos da industrialização: ou imitam o adversário (no caso, a fotografia) ou mudam de terreno, colocando a pintura em territórios inacessíveis à fotografia.

INCORPORAR A FOTOGRAFIA

A pintura moderna começa em Barbizon, quando os pintores abandonam os artifícios do ateliê em favor do ar livre, da produção *in situ*, da luz do dia; quando elaboram, assim, uma resposta estética para a concorrência da fotografia nascente.⁴ Daubigny é o primeiro a trocar a tonalidade pela luz e a trabalhar unicamente no exterior – particularmente em seu ateliê instalado, em 1857, num barco que fica à deriva no rio Oise. Antes de muitos outros, Daubigny rompe a tradicional oposição entre o ar livre (reservado aos esboços) e o ateliê (lugar do trabalho pictórico propriamente dito).

Como alternativa ao ateliê, o ar livre possibilita uma coparticipação (um contato físico) entre o motivo e a tela, em eco ao novo regime de impressão que a fotografia está, justamente, em via de importar para o domínio das imagens. Pintar ao ar livre provoca uma profunda mudança na pintura, pois significa abandonar o ateliê e as convenções de escola a ele ligadas; equivale a separar o quadro, física e simbolicamente, do ateliê, para ancorá-lo diretamente no motivo. Isso significa submeter a pintura à nova lei que a fotografia está instaurando: a contiguidade entre a coisa e sua imagem.

Logo, esboça-se em Barbizon uma reviravolta que, além de *Déjeuner sur l'herbe* (exposto por Manet no Salão dos Independentes de 1863), vai culminar no impressionismo,⁵ no advento de uma nova pintura tão afastada da pintura clássica quanto próxima do paradigma fotográfico. De fato, o impressionismo desvia-se do imaginário que imperou na pintura durante séculos, incluindo mesmo Courbet e Delacroix. Enquanto a pintura clássica idealizava um passado mítico e tecia louvores a heróis profanos ou religiosos, enquanto celebrava as sucessivas versões

⁴ *Ibid.*, p. 157.

⁵ Gaëtan Picon, 1863. *Naissance de la peinture moderne* (Paris: Gallimard, 1996).

de uma beleza ideal, enquanto se esforçava para chegar à perfeição de modelos transcendentais, enquanto era assombrada pela invisível presença de lendas e mitos, resumindo, enquanto evoluía em outra dimensão espaço-temporal, o impressionismo, ao contrário, insere a pintura no aqui e agora, e isso no momento em que o registro fotográfico se beneficia de uma prodigiosa atualidade. Ao contrário da pintura clássica, mas em harmonia com o funcionamento da fotografia, o impressionismo abre a pintura para aquilo que é percebido aqui e agora, na presença da coisa, em detrimento do que é imaginado, invisível, situado em um outro lugar de espaço e de tempo. O imaginário dá lugar à percepção; o passado e a memória, à presença; o mítico longínquo, à realidade próxima: simplesmente visível, sem pano de fundo.

As telas impressionistas, como os clichês fotográficos, são imagens de luz. Agente químico para uma, elemento estético para o outro, a luz é, para a fotografia e para o impressionismo, sua força, sua energia, sua singularidade. Através do trabalho ao ar livre, portanto em plena luz, que os singulariza e os aproxima, de modo inusitado, eles deixam a luz natural penetrar em grande abundância nas imagens. Antes de serem figuras em prata ou matéria pictórica, as fotografias instantâneas, como as telas impressionistas, são formas de luz: distribuições inéditas do claro e do escuro, do opaco e do transparente, do visto e do não visto. São novas visibilidades.⁶ Ao mudar radicalmente o lugar e a distribuição da luz, renovam, simultaneamente e de maneira convergente, a arte e as imagens. Juntas, mas cada uma de seu lado, a fotografia instantânea e a tela impressionista inventam as visibilidades modernas e sustentam o regime moderno da verdade, fundamentado na captação de um real restituído ao visível.

A captura, exemplificada pelo registro fotográfico instantâneo, é o principal traço que distingue a pintura impressionista da pintura clássica. Enquanto esta se referia a um conjunto de poses eternas, de modelos transcendentais, de formas prévias, a que era necessário dar corpo extraindo-as do envólucro do real – e a representação deveria adequar-se a elas –, a pintura impressionista e a fotografia procedem de maneira diferente: captam quaisquer instantes, recortam elementos notáveis. A transcendência cedeu lugar à imanência, e o eterno, ao efêmero. O impressionismo – essa arte da captação, da rapidez do gesto, de capturar ações

⁶ Gilles Deleuze, *Foucault* (Paris: Minuit, 1986), p. 64.

fugidias, mais do que descrever as coisas, espalhou-se na trilha da fotografia instantânea, e mais amplamente, na da modernidade do século XIX.

Mas, embora sua permeabilidade às questões modernas situe a pintura impressionista o mais perto possível da fotografia, frequentemente as soluções estéticas adotadas, tanto por uma quanto por outra, divergem entre si. Enquanto a modernidade as reaproxima do cerne de problemáticas vizinhas – a captura, a luz, o ar livre, as visibilidades, o aqui e agora, o efêmero –, sua especificidade material, social e estética as separa. Como se a pintura impressionista se definisse por uma dupla diferenciação: diante da pintura clássica e diante da fotografia instantânea. A pintura impressionista se distingue da pintura clássica ao assimilar certas características próprias da fotografia, procurando, ao mesmo tempo, resistir a seu domínio. Assim, o impressionismo surge como uma resposta da pintura à fotografia (e mais amplamente à sociedade industrial). Em um jogo de mimetismo e de rejeição, a fotografia terá conseguido, em razão de sua novidade e do seu inusitado poder figurativo, desterritorializar a pintura e empurrá-la para novos territórios.

DESAFIAR A FOTOGRAFIA

O esplendor das cores distingue claramente a pintura impressionista da fotografia, que é monocromática, e da pintura clássica, que mistura cores visando a imitar o tom das coisas. No esteira de Delacroix, que queria liberar a paleta romântica das cores terrosas e sombrias, os pintores impressionistas utilizam largamente as cores puras, mesmo antes de Georges Seurat, a partir de 1886, com *Un dimanche d'été à l'île de la Grande-Jatte* [Um domingo de verão na ilha da Grande-Jatte], realizar “obras pintadas unicamente com cores puras, separadas, equilibradas, e mesclando-se opticamente, segundo um método racional”.⁷ O neoimpressionismo vem, assim, radicalizar as pesquisas dos impressionistas em direção à luz e à cor, além de desafiar a fotografia. Tal resposta, que se dirige igualmente à industrialização das imagens, tem, paradoxalmente, a indústria como condição de possibilidade. Pois as cores, que durante séculos foram moídas artesanalmente pelos pintores, cada vez mais são fabricadas industrialmente e difundidas em tubos. Para os pintores, a industrialização torna-se, ao mesmo tempo, uma razão para

⁷ Paul Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, em Charles Harrison & Paul Wood, *Art en théorie, 1900-1990. Une anthologie* (1ª ed. 1992, Paris: Hazan, 1997), p. 48.

agir (contra a fotografia) e uma possibilidade de ação (com o tubo de cor). O menos industrial (a cor) vem desafiar o mais industrial (a fotografia), sem contudo conseguir frear o inelutável declínio da dimensão artesanal da arte.

Mesmo sendo moldada profundamente pelo processo de industrialização, a pintura impressionista continua a encarnar a antítese do trabalho industrial que se generaliza, e que a fotografia estende para o domínio das imagens. À rentabilidade, à utilidade e à quantidade, o trabalho artístico dos impressionistas opõe o inútil e o qualitativo. Não esqueçamos que, em 1859, em nome do “gosto pelo Belo”,⁸ Baudelaire arrebanhava, na mesma crítica, a fotografia, os “pintores fracassados”, o público e o “gosto exclusivo pelo Verdadeiro”, pela exatidão, pelo detalhismo. Com o impressionismo, deslocam-se os termos da oposição: o imaginário baudelaireano cedeu lugar à percepção, a nostalgia transformou-se em atenção ao presente, a modernidade ganhou em valores positivos, enquanto a franca hostilidade em relação à fotografia se transformou em uma relação mais ambivalente. A visão de mundo dos pintores e a dos atores burgueses da economia e da produção modernas aproximaram-se significativamente, mas sem se confundir. Em termos baudelaireanos, a indústria e a arte continuam a “odiar-se com um ódio instintivo”,⁹ seguindo outros objetivos, e adotando outras formas.

É pela feição de não acabamento que o impressionismo mais se distingue da produção industrial, da pintura submissa à “reprodução exata da natureza” e, sobretudo, da fotografia. A pincelada e os traços esboçados conferem às telas impressionistas um aspecto inacabado, totalmente estranho às linhas nitidamente desenhadas das pinturas realistas, às superfícies lisas e às arestas afiadas dos produtos industriais, assim como à sutileza dos detalhes das fotografias – particularmente em clichês obtidos a partir de negativos de vidro. Antes dos impressionistas, são os membros da escola moderna da paisagem, de Daubigny a Rousseau e Boudin, que introduzem na pintura valores opostos aos valores tradicionais, como os defendidos por Baudelaire, segundo o qual um quadro se caracteriza pelo acabamento e pela “solidez”,¹⁰ isto é, pela composição, pelo “acabamento” e pela “perfeição do detalhe”. Em 1859, Baudelaire denuncia aquilo que, nas telas de Daubigny e de Boudin, parece ser, para ele, apenas “estudos”, “notas”, “pedacinhos da natureza”, esboços produzidos ao ar livre, segundo um “método de cópia ime-

⁸ Charles Baudelaire, “Salon de 1859”, cit., p. 748.

⁹ *Ibid.*, p. 749.

¹⁰ Charles Baudelaire, “Le paysage. Salon de 1859”, em *Oeuvres complètes*, cit., pp. 775-780.

diata". Tudo, menos verdadeiros quadros. Desse modo, ele não consegue ver o que a nova pintura está em via de inventar, que a separa tanto da fotografia quanto da pintura clássica.

A agudeza dos detalhes, supostos testemunhos de mestria do ofício de pintar ou da pujança descritiva da fotografia, assegura – aos quadros como às provas – uma mesma aparência, tanto de perto quanto de longe. Apesar de suas diferenças de tamanho, a fotografia e o quadro tradicional suscitam um olhar perscrutador semelhante, que se liga aos detalhes e que age a uma distância determinada. A pintura impressionista, ao contrário, é contemplada em um constante vaivém do espectador: para mais perto da tela, para admirar o trabalho pictórico, e mais afastado dela, para descobrir a figura. Enquanto as linhas e o aspecto bem-acabado visam a reproduzir o real, a trama dos traços esboçados e das pinceladas de cores justapostas sobre a tela constitui uma espécie de quadro virtual (inacabado) que se atualiza (se perfaz) apenas no decorrer de um processo de leitura mais próximo da produção do que da recepção do real. O não acabamento exprime, de fato, uma concepção nova das relações entre o quadro e o real, uma crise da representação tradicional, bem como confere ao espectador um papel novo. Enquanto o espectador da fotografia recebe, como o da pintura clássica, uma forma acabada, os espectadores das telas impressionistas e divisionistas inserem-se em um processo ativo de atualização, que age na conjunção de um elemento material (a tela) e de um jogo dinâmico do corpo e do olho.

Do *Fifre* [Tocador de píforo] de Manet¹¹ à série *Nymphéas* [Ninfeias] de Monet, a supressão da perspectiva, isto é, o advento da "planicidade", uma das principais ideias reguladoras da pintura moderna, constitui outro desafio lançado à fotografia, que, ao contrário, leva a perspectiva clássica a último grau, mecanizando-a. Enquanto a perspectiva serve para criar a ilusão de um modelo exterior, a superfície plana se evidencia através das cores, das linhas e das pinceladas, e impõe-se à medida que o trabalho pictórico tende a prevalecer sobre a função referencial da pintura. Esse advento da "planicidade" leva, na pintura, a abolir o ponto de fuga e a dissolver o centro e os limites, num momento em que a fotografia promove o enquadramento que, ao contrário, reforça as margens e os limites das imagens. Ao mundo centralizado, unitário e delimitado da fotografia e da pintura clássica,

¹¹ "É um jovem músico[...] sobreposto a um fundo cinza monocromo: sem terreno, sem ar, sem perspectiva: o infeliz está colado contra um muro quimérico." Cf. Paul Mantz, "Les Oeuvres de Manet", em *Le Temps*, Paris, 16-1-1884.

sucede um modelo plano, sem profundidade, sem margem, sem unidade, sem limite, que foge por todos os lados, cuja forma é dada pela pintura impressionista.

A pintura impressionista mantém, assim, relações contraditórias com a fotografia – que, na verdade, não utiliza, mas impregna-se dela e, ao mesmo tempo, a desafia. A fotografia figura, então, como adversário, ou como Outro absoluto, que a pintura imita para melhor resistir a ela. Um Outro que fascina e aterroriza, que confunde; ou seja, que desterritorializa. Algumas décadas mais tarde, no início do século XX, com Marcel Duchamp, a fotografia desempenha um papel diferente, indireto mas ativo: o de paradigma da arte.

A fotografia-paradigma da arte: Marcel Duchamp

Embora Marcel Duchamp não tenha praticado a fotografia, utilizou-a várias vezes – com a colaboração de Alfred Stieglitz e, sobretudo, de Man Ray –, mas o lugar fundamental que a fotografia ocupa em sua obra é menos instrumental do que paradigmático. Embora os *ready-made* não sejam fotográficos, eles importam os traços mais característicos do processo fotográfico para a arte. Em outras palavras, em princípio, a fotografia está presente na arte de Duchamp, mas sem as formas nem a matéria fotográfica. Após o impressionismo, a obra de Duchamp procede a uma nova atualização, e mais evidente, dos princípios fundamentais da fotografia no âmbito da arte moderna.

A ESCOLHA

Se o advento da fotografia provocou um choque entre os artistas, não foi por receio a uma concorrência direta, pois ela não tinha condição de suplantá-la, mas por abrir a possibilidade de um outro funcionamento da arte. Pela primeira vez, sem dúvida, e em benefício da máquina, uma imagem rompia com o lento e minucioso trabalho da mão: o artesanato cedia o passo à indústria. Pela primeira vez, o contato físico não mais se fazia entre artista e tela, mas, fora disso, entre uma coisa e uma superfície fotossensível. O que a fotografia ameaça é a fabricação manual e artesanal da imagem, em prol da seleção, seguida do registro químico. Enquanto, tradicionalmente, como o próprio Marcel Duchamp assina-

la, “a palavra ‘arte’ significa fazer e, por pouco, fazer com as mãos”,¹² a fotografia cria as condições para uma arte de um novo tipo, uma arte tecnológica, na qual o saber-fazer se atenuaria em um saber-enquadrar.

Com a fotografia, criar não é mais fabricar, mas escolher, ou melhor, enquadrar. Aí, dessa maneira, as modalidades da escolha estética estão redefinidas. A escolha total e contínua, em vigor no processo pictórico, é substituída, na fotografia, por um direito total à escolha no momento do enquadramento, seguida de uma impossibilidade de escolha no momento do registro. Foi por causa desses limites que os pintores e os críticos do século XIX, em nome da clássica teoria dos sacrifícios, negaram à fotografia toda e qualquer pretensão artística. “A arte não deve transcrever o que ela vê, mas escolher o que lhe convém e repudiar o que não lhe convém”, observa Gustave Planche. “O sol procede de outro modo: ele toca em tudo que ilumina e transcreve tudo em que tocou; não omite nada, não sacrifica nada, pois age sem vontade, sem desígnio preconcebido.”¹³ Com a máquina-fotografia, as escolhas se situam a montante do processo, no momento do enquadramento: o recorte espaço-temporal selecionado é, em seguida, automaticamente registrado.

Com os *ready-made*, Marcel Duchamp introduz na arte esse princípio fundamental de seleção-registro, próprio da fotografia, mas contrário ao funcionamento da pintura. Fotografia e *ready-made*, que têm em comum tratar as coisas como materiais, distinguem-se, todavia, por seus modos de ação sobre elas: a fotografia copia, o *ready-made* corta. A distância entre o *ready-made* e o quadro é, no entanto, maior. Enquanto o quadro é resultado de um lento processo manual de fabricação e é produto da transformação de materiais elementares (as cores) em objeto singular, os *ready-made* partem, como a fotografia, de coisas completamente feitas, às vezes ordinárias (uma roda de bicicleta, um urinol, um porta-garrafas, etc.), para convertê-las em obras de arte, ao final de um duplo processo de seleção (pelo artista) e de registro (pela instituição artística). A transformação material levada a efeito pelo pintor dá lugar, com o *ready-made*, a uma transformação simbólica, a uma conversão. Tudo não é arte, mas tudo pode transformar-se em arte, ou

¹² Marcel Duchamp, “Entretiens inédits avec Georges Charbonnier” (Radio-Télévision Française – RTF, 1961), em Thierry de Duve, *Résonances du readymade*, cit., p. 23.

¹³ Gustave Planche, “Le paysage et les paysagistes”, em *Revue des Deux-Mondes*, Paris, 15-6-1857, apud André Rouillé, *La photographie en France, textes et controverses, une anthologie, 1816-1871* (Paris: Macula, 1989), p. 269.

melhor, qualquer coisa pode tornar-se material de arte, desde que inserida em um procedimento artístico. A arte torna-se uma questão de procedimento, e de crença.

O REGISTRO

A alquimia simbólica própria do *ready-made* encontra eco na química fotográfica. É como dizer que o *ready-made* é, como a fotografia, inseparável de um processo de registro. Em ressonância ao registro fotográfico das coisas por meio da luz e dos sais de prata, o *ready-made* introduz, na arte, o princípio do registro do objeto através de um local institucional, que o atribui a um autor e o comunica ao público.¹⁴ O museu, o Salão ou a Academia sempre desempenharam, evidentemente, um papel de registro e de difusão das obras. Com o *ready-made*, a novidade reside, entretanto, no fato de a instituição não estar simplesmente registrando obras já constituídas, mas estar constituindo como obra qualquer coisa escolhida pelo artista. O registro químico é tão necessário à fotografia quanto o registro institucional é indispensável ao *ready-made*. Depois da fotografia, que introduziu o paradigma do registro no domínio das imagens, o *ready-made* estende-o à arte moderna. Desde o momento em que foi escolhida e registrada, uma coisa qualquer é, no âmbito da fotografia, convertida em imagem e, no âmbito do *ready-made*, convertida em obra.

Ora, esse modo de fazer obras convertendo qualquer coisa em tal, isto é, fora de qualquer “ideia de fabricação”,¹⁵ é seguido por uma profunda modificação do papel do artista. Sua ação não consiste mais em fabricar, porém em encontrar uma coisa, selecioná-la, registrá-la em uma instituição (um museu), e tentar dirigir para ela a atenção de um conjunto de atores – autores, críticos, editores, vendedores, clientes, etc. Bem mais que a um artesão, que as fabrica, o artista se assemelha a um mágico, que transforma coisas em obras-*ready-made*. Ora, como mostram os estudos de Marcel Mauss sobre a magia,¹⁶ a eficiência da ação do artista-mágico depende menos de suas qualidades pessoais, de suas produções, de seus instrumentos, ou de suas operações, do que do “grupo mágico”, no caso, do

¹⁴ Thierry de Duve, *Résonances du readymade*, cit., p. 19.

¹⁵ Marcel Duchamp, *Duchamp du signe, écrits*, org. Michel Sanouillet (Paris: Flammarion, 1975), p. 36.

¹⁶ Marcel Mauss, “Esquisse d’une théorie générale de la magie” (1902), em *Sociologie et anthropologie* (Paris: Quadrige/PUF, 1993).

conjunto de atores do mundo da arte. Em resumo, ao contrário do artista-artesão, o artista-mágico não mais ocupa o centro da obra. Na esteira da fotografia, que marginalizou a mão em prol de uma máquina óptico-química, o *ready-made* delega a produção da obra a uma máquina institucional. Do mesmo modo que a fotografia foi qualificada como imagem sem homem, o *ready-made* deprecia, no artista, as noções de talento, de interioridade e de motivação. O artista tende a não ser mais do que uma das engrenagens – o público e os atores do mundo da arte são as outras – de uma enorme máquina de produzir obras. Aliás, Duchamp insiste no fato de que “o artista não é o único a realizar o ato de criação, pois o espectador [...] acrescenta sua própria contribuição ao processo criativo”.¹⁷ De uma maneira mais concisa: “São os espectadores que fazem o quadro”.¹⁸

Com o fim da “ideia de fabricação, a fotografia, e depois o *ready-made*, marginaliza o produtor (o ofício, o saber-fazer, a subjetividade) em benefício dos paradigmas da escolha (o encontro, a coincidência, o acaso), do registro (a contiguidade, a captura, a máquina), e da recepção (o espectador). E em detrimento, igualmente, do olhar.

O OLHAR [REGARD], O ATRASO [RETARD]

Em razão do contato físico que, necessariamente, a fotografia assegura entre a coisa e sua imagem, o olhar não tem mais o mesmo grau de necessidade apresentado na pintura. No limite, a fotografia tornaria o olhar facultativo. Essa proposta, que pode parecer absurda na metade do século XIX, ganha credibilidade ao longo dos anos, particularmente com o impulso do instantâneo, cujo poder expressivo o jovem Jacques-Henri Lartigue revela, em 1913, no momento mesmo em que Marcel Duchamp inscreve seus primeiros *ready-made*: *Roue de bicyclette* [Roda de bicicleta] e *Trois stoppages-étalons* [Três padrões de cerzidura].

Essa espécie de derrota do olhar se acentua no entreguerras à medida que aumenta a banalização da imagem, com a difusão das fotografias de imprensa e as de amadores. Como se a proliferação das imagens fosse inseparável – ao mesmo

¹⁷ Marcel Duchamp, “Le processus créatif” (1957), em *Duchamp du signe*, cit., p. 189.

¹⁸ Marcel Duchamp, “Alpha (B/CRI)itique. Regardeurs” (1957), em *Duchamp du signe*, cit., p. 247.

O subtítulo remete a um trocadilho “gráfico-fônico” de Marcel Duchamp, e, em português, já está consagrada a tradução de *retard* por “atraso”, mas o termo que chegaria mais perto do sentido pretendido por Duchamp seria nossa gíria ligada a “embaçar”, isto é, além de “protelar”, também tem o significado de “ficar velado”. (N. E.)

tempo, causa e efeito – de uma atenuação do olhar lançado sobre elas. Em termos duchampianos, o olhar cedeu lugar ao “atraso”: é preciso “empregar ‘atraso’ no lugar de quadro ou pintura”.¹⁹ Após a época do olhar e da pintura, é o atraso que governa as imagens da época industrial – a fotografia primeiramente, o *ready-made* em seguida.

Como explicar isso? Diferente do desenho, da gravura, ou da pintura, a máquina-fotografia não permite o acesso à imagem durante sua produção, tampouco imediatamente após a captura. Um clichê é sempre obtido em adiamento, atrasado. Pois o disparo do obturador não leva a uma coisa visível – leva a nada, ou quase nada: uma imagem latente, invisível. Uma promessa de imagem, uma imagem virtual, que se atualiza apenas no final do tratamento químico (a revelação). Desse modo, o fotógrafo está condenado a nunca poder ver, juntos, a coisa e sua imagem: a contiguidade física deles é acompanhada por uma disjunção do olhar. Com o instantâneo, essa disjunção se aprofunda ainda mais, até atingir o ponto extremo, onde o olhar lançado sobre a coisa é eliminado, onde só a *posteriori* – com atraso – o fotógrafo descobre o que captou. O registro substituiu o olhar. “A natureza que fala à câmara é diferente daquela que fala aos olhos”, observa Walter Benjamin, para quem a câmara “nos inicia ao inconsciente óptico, como a psicanálise, ao inconsciente pulsional”.²⁰

Fundamentalmente, na fotografia, em particular na fotografia instantânea, a noção de “atraso” entra na arte com os *ready-made*, que abrem a relação tradicional entre o quadro e o artista a um terceiro parceiro: o espectador. Proclamando que “são os espectadores que fazem os quadros”,²¹ Marcel Duchamp assinala maliciosamente o papel central que desempenham, ao lado do artista, o público e o conjunto dos atores do campo artístico. Ele utiliza, desse modo, literalmente, o “princípio dialógico”, teorizado por Mikhail Bakhtine, semiótico soviético da literatura e do romance.²²

¹⁹ Marcel Duchamp, “La mariée mise à nu par ses célibataires, même (la boîte verte)”, em *Duchamp du signe*, cit., p. 41.

²⁰ Walter Benjamin, “L’œuvre d’art à l’époque de sa reproduction mécanisée”, em *Écrits français* (Paris: Gallimard, 1991), p. 163.

²¹ Marcel Duchamp, Alpha (B/CRI)itique. Regardeurs”, cit., p. 247.

²² Ver Mikhail Bakhtine, *Le marxisme et la philosophie du langage* (Paris: Minuit, 1977); Mikhail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* (Paris: Gallimard, 1978); e Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique* (Paris: Seuil, 1981).

Com a modernidade, a afirmação do público e o aumento da divisão do trabalho no cenário da arte conseguem a soberania que beneficiava o artista em razão do seu saber-fazer, seu ofício, seu olhar. A partir daí, o artista – seu “carimbo”, seu olhar – não é mais a única garantia do valor artístico. Após ter-se apoiado, durante muito tempo, no artista e no quadro, tal valor tem de ser construído (com atraso e aleatoriamente) no cenário da arte. Fazer arte não consiste mais em fabricar (artesanamente) quadros, mas em lançar, no mercado simbólico, coisas ou propostas estéticas dirigidas a “espectadores”. É a lei da oferta e da procura, é a lei do novo mercado artístico. E, como em todos os mercados, o valor dos produtos não coincide necessariamente com suas qualidades intrínsecas. O trabalho da mão, o “carimbo”, o ofício, o olhar do artista (“Eu queria me afastar do “carimbo” e de toda essa pintura retiniana”,²³ declarará Duchamp) têm menos importância do que a atenção – incerta, ocasional e volátil – do público, dos “contempladores”. Logo, o valor artístico chega atrasado: não mais no momento da produção (o tempo da obra e do artista), mas no segundo tempo, da circulação (o do público). O valor das regras artesanais do ofício é liberado pelos *ready-made* e pela a fotografia, sendo transportado para leis mais voláteis da escolha, do acaso, da economia de mercado.

Se o trabalho de Marcel Duchamp pode, para a grande maioria, ser considerado como uma atualização (sem a fotografia) do paradigma fotográfico no seio da arte contemporânea, algumas obras particulares – *Fountain* [Fonte] (1917), *Rrose Sélavy* [Rósea Éavida;] (1920), *Belle Haleine* [Bela Hálito], *Eau de voilette* [Água de veuzinho] (1921), etc. – utilizam efetivamente a fotografia como ferramenta. Essa função de ferramenta é apenas uma das versões das relações entre a fotografia e a arte.

Seja como paradigma, ou como poder recusado, a fotografia exerceu uma ação tão real quanto indireta sobre a arte: aquela de uma potência virtual. A atualização da fotografia na arte, sua presença efetiva, diretamente visível, só se fez progressivamente, de vários modos e em várias etapas: primeiro, enquanto simples ferramenta; depois, enquanto vetor; e, finalmente, enquanto material da arte contemporânea. Essas etapas – que se sucederam e sobrepuseram sem se eliminar – distinguem-se

²³ Marcel Duchamp, *apud* Calvin Tomkins, *The Bride and the Bachelors* (Nova York: Viking, 1968), p. 24; e, também, Thierry de Duve, *Résonances du readymade*, cit., p. 156.

Em francês *Rrose Sélavy* permite também a leitura “Eros é a vida”. Nos títulos das obras, Duchamp faz trocadilhos homofônicos com *Belle Hélène* [Bela Helena] e *Eau de Toilette* [Água de Colônia]. [N.E.]

pelas práticas, movimentos artísticos, artistas, obras. E balizam a evolução da arte contemporânea ocidental durante a segunda metade do século XX.

A fotografia-ferramenta da arte

Na esteira de uma longa tradição, é a arte contemporânea a primeira a requisitar a fotografia na qualidade de ferramenta. Antes de Baudelaire, que recomendava alojar a fotografia em seu papel de “humilde serva da arte”, o pintor e fotógrafo Louis-Camille d’Olivier funda, em 1853, a Sociedade Fotográfica, especializada na produção de nus para artistas. No início de 1860, Alexandre Quinet igualmente comercializa séries de nus, cuja recomendação “Estudo natural, autorizado sem exposição na vitrine”, inscrita em cada um deles, denuncia sua dupla destinação no contexto da época: tanto para os artistas, quanto para os amadores de imagens levianas. Mais diretamente, no início dos anos 1870, o “fotógrafo da Escola de Belas-Artes de Paris”, Marconi, propõe um catálogo importante, de “academias para artistas”, composto das principais poses de mulheres, e também de homens e de crianças, vigentes na pintura clássica da época. Ao contrário das imagens de Olivier e de Vallou de Villeneuve, as de Marconi sacrificam ostensivamente os efeitos estéticos à sua função: tornar as poses as mais claras possíveis para corresponder às demandas dos artistas ou às orientações dos programas de ensino. Para colocar a fotografia ainda mais a serviço dos pintores, Jean-Louis Igot realiza, em 1880, quadros de provas, compostos de oito ou dezesseis diferentes clichês de corpos nus, ou de partes do corpo: bustos, pés ou mãos. Também aí, a finalidade é evitar que os artistas recorram à locação de um modelo vivo, muitas vezes onerosa.²⁴ Muitos serão os pintores que vão continuar a utilizar a fotografia dessa forma, como um documento simples e passivo, o mais transparente possível.

FRANCIS BACON: PINTAR CONTRA OS CLICHÊS

Na segunda metade do século XX, Francis Bacon serve-se igualmente da fotografia como ferramenta, mas de uma maneira particular, bem mais complexa e sofisticada. Sua relação com a fotografia não é simplesmente prática e neutra, mas passional: é uma relação de fascínio e de menosprezo, como testemunha seu

²⁴ André Rouillé, *Le corps et son image. Photographie du XIX^e siècle* (Paris: Contrejour, 1986), pp. 48-51.

ateliê, cujo chão é juncado de provas fotográficas, ao mesmo tempo onipresentes e pisoteadas pelo artista e seus visitantes.

A fotografia participa profundamente do universo visual de Bacon, que, frequentemente, se serve dos clichês de Muybridge como de “um dicionário”,²⁵ para analisar os movimentos do corpo humano; que estuda os quadros antigos via fotografias; que declara “buscar nas revistas, o tempo todo, fotografias de jogadores de futebol e de boxeadores”,²⁶ mas também de animais; e que prefere pintar seus retratos usando fotografias, e não diretamente em presença de seus modelos. Bacon não só utiliza, permanentemente, fotografias já existentes, mas também manda fotografar (muitas vezes por John Deakin) pessoas cujo retrato²⁷ ele gostaria de pintar – George Dyer, Isabel Rawsthorne, Lucian Freud, Henrietta Moraes, etc.

Além disso, Bacon considera que o exercício da pintura foi profundamente transformado com o aparecimento da fotografia. Na realidade, ele torna a fotografia amplamente responsável pelas diferenças existentes entre sua maneira de pintar, baseada na deformação, e a maneira de Degas, que ainda podia simplificar, porque “na época de Degas a fotografia não era tão aperfeiçoada como atualmente”.²⁸ Os aperfeiçoamentos técnicos da fotografia obrigam os pintores a “ser cada vez mais inventivos” e a pintura a redefinir-se, a “mergulhar em alguma coisa de mais elementar e fundamental”,²⁹ isto é, em “reinventar o realismo”.³⁰

Para Bacon, a fotografia é mais do que uma simples ferramenta de trabalho, mais do que uma força motora da história da arte, é um meio-de ver. Ele diz: “Não olhamos [uma coisa] somente de maneira direta, mas também através da emboscada já feita pela fotografia e pelo filme”.³¹ Nosso olhar sobre as coisas não é nem direto nem puro, mas cheio de uma miríade de fotografias e de imagens de filmes – e seria preciso acrescentar as imagens, cada vez mais numerosas e rápidas, da televisão, dos *videogames*, ou da internet. Ora, essas fotografias e essas imagens tecnológicas saturam nosso olhar, a ponto de conseguirem ter uma existência própria, não mais ser somente meios de ver, mas ser aquilo que vemos.

²⁵ David Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon* (Genebra: Skira, 1996), p. 36.

²⁶ *Ibid.*, p. 124.

²⁷ *Ibid.*, p. 44.

²⁸ *Ibid.*, p. 186.

²⁹ *Ibid.*, p. 71.

³⁰ *Ibid.*, p. 186.

³¹ *Ibid.*, p. 36.

Finalmente, vemos só elas, que substituem as coisas.³² Se Bacon confessa ter sido “sempre perseguido” pelas imagens fotográficas, não é por seu imediatismo, seu conteúdo de verdade, ou sua transparência em relação às coisas; é, ao contrário, ele aponta, devido à sua “ligeira defasagem em relação ao fato, que me remete mais violentamente ao fato”.³³ Em oposição à vulgata da teoria do índice, Bacon afirma, assim, que a capacidade da fotografia de transmitir o real não se baseia em sua suposta aderência às coisas e aos fatos, mas em uma inelutável defasagem que sempre a separa deles. É nessa defasagem, e não por aderência, que a fotografia pode captar o real. É graças a tal defasagem – que permite ao olhar e ao pensamento movimentar-se entre as provas fotográficas – que Bacon diz descobrir o real nelas, mais do que nas coisas e nos próprios fatos.³⁴

A noção de defasagem remete à noção de deformação que Bacon coloca no centro de sua prática pictórica, e de sua concepção de semelhança. A seus olhos, a fotografia está condenada a ficar aquém da arte, por permitir apenas uma “ligeira defasagem em relação ao fato”, enquanto a arte, ao contrário, deve radicalmente “deformar a coisa e afastá-la da aparência”, de maneira que chegue, por essa dessemelhança construída, a uma profunda semelhança.³⁵ Derivar livremente a partir dos modelos, deformar a coisa, afastar-se da aparência: todos esses procedimentos são alheios à fotografia, pois, por mais fascinante que ela seja, continua limitada, assim, ao estrito domínio *pré-pictórico*. Se Bacon é, efetivamente, perseguido pela fotografia, ele a mantém, então, no papel subalterno de uma ferramenta, à margem da arte. E chega a elaborar mesmo uma antítese da arte, na qual ele apoia todo o seu procedimento pictórico que visa a extrair de uma “forma ilustrativa”, dirigida para a inteligência, uma “forma não ilustrativa”, atingindo a sensibilidade.³⁶ Em termos deleuzianos: “A pintura deve arrancar a figura do figurativo”.³⁷ Isso passa por uma luta obstinada contra os clichês, que obstruem tanto a tela

³² Gilles Deleuze, *Francis Bacon. La logique de la sensation* (Paris: La Différence, 1981), p. 59.

³³ David Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, cit., p. 36.

³⁴ “Graças à imagem fotográfica, ocorre que me ponho a percorrer a imagem e descubro o que penso ser sua realidade, muito mais do que vejo ao olhar para a coisa.” Cf. David Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, cit., p. 36.

³⁵ Michel Leiris, a propósito de Francis Bacon, fala de “semelhança na dessemelhança”. Cf. David Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, cit., p. 10.

³⁶ *Ibid.*, p. 62.

³⁷ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. La logique de la sensation*, cit., p. 13.

quanto o olhar do pintor; isso se baseia na consciência, aguda, da clivagem que separa o figurativo, ou o ilustrativo, da figura não ilustrativa.

A obsessão de Bacon em relação à fotografia confirma a tensão entre o “ilustrativo” e o “não ilustrativo” que atravessa toda a sua obra; ela encontra suas interrogações – acerca do “mistério da pintura”, da “maneira como a aparência pode ser restituída” – não no modo da ilustração, com a fotografia, mas no modo não ilustrativo, “de maneira tal que o mistério da aparência seja captado no mistério da feitura”.³⁸ Tal postura, para a qual a aparência é um mistério, apoia-se em um “método ilógico de fabricação” das obras. Aquilo que, para Bacon, significa, de um lado, escolher a pintura contra a fotografia e, de outro, colocar o acaso e os acidentes no centro do ato de pintar. Pintar, “capturar o mistério da realidade”, consiste, assim – a partir das coisas e dos corpos, ou mais frequentemente, a partir de fotografias –, em deformar, distorcer, dismantelar as aparências,³⁹ e em “derivar”⁴⁰ do mundo racional e provável das figurações para o mundo irracional e improvável, das figuras (não ilustrativas). Para Bacon, pintar, é derivar do figurativo para a figura. Se a fotografia (o figurativo por excelência) colabora muitas vezes com o processo pictórico, este só se realiza ao liberar-se radicalmente da fotografia. Assim, com Bacon, a fotografia é duplamente uma ferramenta: como elemento ativo no processo de produção da obra, e como avesso absoluto e coadjuvante da pintura.

As deformações são proporcionais à “dificuldade de pintar”.⁴¹ Elas testemunham os esforços necessários para frustrar a fugacidade das aparências “que não cessam de flutuar”,⁴² para captar seus mistérios e para vencer as “ideias preconcebidas”⁴³ que as deturpam. Mas, as desarticulações formais são sobretudo os vestígios da aspereza da luta que Bacon dirige contra os clichês (os estereótipos visuais e discursivos). O traço distintivo de sua postura estética, ao mesmo tempo de fascínio e repúdio em relação à fotografia, consiste em atingir a figura além do figurativo, do ilustrativo, do narrativo: pintar contra os clichês. Oportunamente,

³⁸ David Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, cit., p. 111.

³⁹ *Ibid.*, pp. 124-126.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 44.

⁴¹ *Ibid.*, p. 108.

⁴² *Ibid.*, p. 126.

⁴³ Francis Bacon: “Existem ideias preconcebidas quanto ao que é ou deveria ser a aparência”; ou: “A maneira como se tenta fazer surgir a aparência leva à questão permanente do que, verdadeiramente, a aparência é”. Cf. David Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, cit., pp. 111 e 124.

Gilles Deleuze assinala que, de modo contrário a evidências admitidas apressadamente, o pintor moderno nunca se encontra diante de uma superfície branca. Exatamente o oposto:

O pintor tem muita coisa em sua cabeça, em volta dele ou no ateliê. Ora, tudo aquilo que está em sua cabeça ou em volta dele já está na tela, mais ou menos virtualmente, mais ou menos atualmente, antes de começar seu trabalho. Tudo isso está presente na tela, na qualidade de imagens, atuais ou virtuais. Embora não tenha de preencher uma superfície branca, o pintor precisa, antes, esvaziar, desobstruir, limpar. Logo, ele não pinta para reproduzir na tela um objeto funcionando como modelo; ele pinta sobre imagens que já estão lá, para produzir uma tela cujo funcionamento vai subverter as relações de modelo e de cópia.⁴⁴

O caminho estreito, improvável e sempre doloroso que Bacon não cessa de traçar – da “forma ilustrativa” para a “forma não ilustrativa” – confunde-se de fato com um processo de depuração da tela e do olhar; com uma extração das aparências, fora da ganga espessa e opaca de uma multidão de clichês: ilustrações fotográficas, narrações jornalísticas, ficções cinematográficas, atualidades televisivas, ideias preconcebidas, percepções automáticas, lembranças, fantasmas, etc. Mas, nos clichês (ilustrativos e narrativos) com aparências puras (tais como Bacon os concebe), o caminho não é reto, passa distante das coisas – nem cópia nem registro nem ilustração, ele é, ao contrário, “um meio para que a aparência possa estar lá, mas refeita a partir de outras formas”,⁴⁵ de maneira completamente artificial. A semelhança não está diretamente no extremo da literalidade⁴⁶ e da racionalidade, mas toma forma, sobretudo, no decorrer dos percursos indiretos do artífice, nos meandros irresolúveis da irracionalidade, das falácias e incertezas do acaso e dos acidentes. A semelhança é pictórica, não fotográfica. Abrir as coisas, livrar as aparências dos clichês que as recobrem, atingir uma concepção renovada da semelhança; resumindo, “reinventar o realismo”.⁴⁷

A coerência dessa questão artística (em que a fotografia ocupa um lugar de fato bem modesto) parece basear-se em pelo menos quatro princípios. O mais eviden-

⁴⁴ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. La logique de la sensation*, cit., p. 57.

⁴⁵ David Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, cit., p. 113.

⁴⁶ Francis Bacon: “Isso que rompo o tempo todo, essa literalidade”. Cf. David Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, cit., p. 129.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 186.

te é, naturalmente, o princípio de “desmembramento constante da imagem”,⁴⁸ que é seguido pelo princípio de artificialidade, segundo o qual um realismo renovado supõe “uma nova maneira de encerrar a realidade em qualquer coisa de completamente [artificial]”.⁴⁹ Bacon acredita ainda em outro princípio: o de que “quase sempre as imagens acidentais são as mais reais”.⁵⁰ Enfim, com ele, a semelhança é sempre improvável, só possível em situação extrema de perda, pelo artista, de seu domínio, em uma espécie de desprendimento em relação aos automatismos inseridos nos seus gestos, em um esquecimento de seu saber-fazer: “Eu quero fazer parecido, mas não sei como fazê-lo parecido”,⁵¹ repete frequentemente Bacon.

Até suas últimas obras, do início dos anos 1990, Francis Bacon mantém com a fotografia uma relação mais passional, e de certa maneira mais paradigmática do que prática. No momento em que sua notoriedade já está bem estabelecida, ele assiste, no início dos anos 1960, à enorme desordem que Andy Warhol introduz nas relações tradicionais entre a fotografia e a pintura. Com a Pop Art, e particularmente com Andy Warhol, a fotografia torna-se, de fato, ferramenta principal da pintura. Enquanto nos quadros de Bacon a fotografia é virtual e negativamente ativa, ela está positivamente presente nos quadros de Warhol, que dela empresta seus temas, suas formas e seus processos. Enquanto Bacon pinta contra a fotografia, Warhol pinta ostensivamente com ela: “ao querer ser [ele próprio] uma máquina”⁵² e ao promover uma verdadeira despictorialização da arte.

A MÁQUINA-WARHOL: “DESPICTORIALIZAR” A ARTE

Suas obras, suas práticas artísticas, suas concepções da cultura, tudo opõe Bacon a Warhol. Igualmente seus ateliês. Pelo próprio nome, a célebre “Factory” de Warhol está no polo oposto aos ateliês de Bacon, cujos caos indescritíveis aparecem como metáforas de um profundo investimento individual no ato de pintar. Diferentemente de Bacon, que se situa inteiramente do lado da grande arte, Warhol procura literalmente contaminá-la com a cultura de massa – seus valo-

res, suas ferramentas, seus procedimentos. “Uma fábrica”, ele declara, “é um local onde se constroem coisas. É-aí que eu faço ou *construo* minhas obras. Em meu trabalho artístico, a pintura à mão levaria muito tempo e, de qualquer maneira, não é de nossa época. Os meios mecânicos são atuais. Empregando-os, posso levar a arte a muito mais gente. A arte deveria ser para todo mundo”.⁵³

As fronteiras ficam nitidamente traçadas: de um lado, a fábrica, os meios mecânicos, a construção, a rapidez, a difusão de massa; do outro, o ateliê, a mão, a lentidão, a unicidade. O modelo fordista da produção industrial em série e do consumo de massa rege a criação artística. Dentro dessa concepção de arte, a fotografia desempenha um papel principal e inédito: o de ferramenta essencial de uma ação de despictorialização da arte. Com a ajuda da fotografia e de procedimentos fotomecânicos, como a serigrafia, Warhol mina os valores canônicos da cultura erudita em prol dos valores canônicos da cultura de massa.

No início dos anos 1960, quando Warhol se impõe no cenário artístico americano, a fotografia de imprensa é um dos grandes vetores da cultura popular, a dos noticiários policiais, das rubricas “celebridade” e das publicidades, que sempre terão a consideração de Warhol. Assim, ele começa a pintar, em acrílico, uma primeira página consideravelmente ampliada do *New York Post* (1961), uma do *Daily News* (1962), e sobretudo aquela do *New York Mirror* que, em 4 de junho, é inteiramente consagrada a um acidente de avião. Nessa ocasião, Warhol faz uma dupla escolha: técnica, ao utilizar serigrafia fotográfica sobre tela; e iconográfica, ao extrair da imprensa fotografias de figuras e de cenas as mais emblemáticas e mais cotidianas da cultura popular americana – estrelas do cinema, do *show-business* e da política (Elvis Presley, Marilyn Monroe, Jackie Kennedy, depois, Liz Taylor e Marlon Brando); o noticiário policial (acidentes rodoviários, suicídios, intoxicações alimentares, catástrofes, rebeliões); uma longa série de cadeiras elétricas, e também um conjunto de “Fugitivos muito procurados”, apresentados sob a forma de duplos retratos de polícia, de face e de perfil, granulados pela forte retícula dos jornais que os divulgaram. A “celebridade” e o noticiário policial, a face brilhante e a face sombria são, na época, os dois grandes gêneros da sociedade americana do espetáculo. As estrelas e o submundo, os reflexos da felicidade e as severidades do destino, o sonho e o horror: no espaço (até então protegido) da grande arte,

⁴⁸ *Ibid.*, p. 124.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 189. Bacon, de início, diz “arbitrário”, e se corrige: “Eu disse ‘arbitrário’, mas penso que ‘artificial’ teria sido melhor”.

⁵⁰ David Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, cit., p. 186.

⁵¹ *Ibid.*, p. 158.

⁵² Andy Warhol, “What is Pop Art? Interviews with Eight Painters, Part I” (entrevista com Gene Swenson, em *Art News*, Nova York, nov. de 1963), em Charles Harrison & Paul Wood, *Art en théorie*, cit., pp. 806-810.

⁵³ Andy Warhol, “Underground Films: Art of Naughty Movies”, entrevista com Douglas Arango, em *Movie TV Secrets*, jun. de 1967, apud Benjamin Buchloh, *Andy Warhol. Rétrospective*, catálogo (Paris: Centre Georges-Pompidou, 1990), p. 40.

Warhol introduz estereótipos da imprensa sensacionalista. E isso, servindo-se da fotografia, visto que seus quadros são todos, ou quase, reproduções serigrafadas de fotografias da imprensa sensacionalista. A que permite inverter em vibração a morna realidade de uma existência bastante comum. A que oferece o excepcional, o incrível, o extraordinário, para conjurar a monotonia de uma vida tristemente banal. A que contribui, talvez, através do maravilhoso ou do horrível, para reencontrar existências sem esperança, para liberá-las (de maneira ilusória) da surda dominação do cotidiano.

A sociedade do espetáculo é também a sociedade do fetichismo da mercadoria, dos produtos em série e pecuniários, que constituem a outra faceta temática da obra de Warhol. Em 1960, ele realiza uma série em acrílico sobre tela inteiramente consagrada a objetos emblemáticos da sociedade de consumo: *Télé à 199 dollars* [tevé a 199 dólares], *Water Heater* (aquecedor de água), *Drills 7.88* (furadeiras a 7,88 dólares), *3-D Vacuum* (aspirador de pó 3-D), etc. São imagens em preto e branco, reproduções ampliadas de anúncios publicitários publicados em jornais, uma espécie de hino à mercadoria, a essa aliança (a partir daí, consagrada) entre a coisa e seu preço de venda. Em 1962, promove um longo desfile dos principais ícones da América: de um lado, as notas de um, dois e dez dólares; de outro, as latas da sopa Campbell's e as garrafas de Coca-Cola. Warhol não é, evidentemente, o primeiro artista a representar produtos da sociedade de consumo. Em 1954, Jasper Johns iniciava uma série de pinturas em encaústica da bandeira americana, a insígnia suprema do *american way of life*. As *combine paintings* e as telas, de Robert Rauschenberg, abundam em quantidade de signos e emblemas da sociedade de consumo, assim como de técnicas diferentes: a frotagem, os objetos achados, a pintura não figurativa, o desenho e técnicas de reprodução como a serigrafia e a fotografia. Todos os artistas *pop* dos anos 1960 – Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist, etc. – também o fizeram, mas nunca tão radicalmente quanto Warhol. Nenhum outro insere a cultura de massa tão fortemente na cultura erudita: naturalmente seus temas e, também, seus valores. Em particular a mecanização, o seriado, a reprodutibilidade, e isso graças a uma utilização ao mesmo tempo intensa e coerente da fotografia e das técnicas fotomecânicas.

Em razão de encontrar-se a mecanização no centro do procedimento artístico de Warhol, as imagens tecnológicas – a fotografia, suas versões na mídia impressa e suas reproduções serigráficas na tela – ocupam um lugar muito importante em seu trabalho. Seu objetivo é, explicitamente, passar da mão para a serigrafia (especialmente fotográfica), a fim de produzir suas telas o mais rapidamente possível – “a pintura à mão tomaria muito tempo” – e de moldar a arte na produção industrial de massa, que sob seus olhos conhece uma ascensão sem precedente. “Os meios mecânicos são de hoje”, proclama ele – isso que é verdadeiro para a indústria, logo, deve ser também para a arte. A essa postura, sacrilega do ponto de vista das concepções herdadas de várias décadas de expressionismo abstrato, Warhol vai dar um grande incremento. Assim, ao culto da criação pictórica, à mística do gesto expressivo, ao dogma da originalidade e da inventividade, à veneração do talento do artista, Warhol opõe (apoiando-se na fotografia e seus derivados) a mecanização, a rentabilidade e a divisão do trabalho. Tudo isso, que seu trabalho atualiza com uma grande eloquência, Warhol não para de explicitar em suas entrevistas, ao comentar os efeitos do uso da serigrafia em sua pintura. A divisão do trabalho: “Que qualquer outro pudesse fazer todas as minhas pinturas em meu lugar”;⁵⁴ o anonimato, a despersonalização: “Que não se saiba se fui eu que pintei o quadro ou um outro qualquer”; a recusa da criatividade: “Hoje, eu não invento”; a negação do estilo: “O estilo não é realmente importante”; e, evidentemente, a famosa figura do artista-máquina, exatamente oposta à figura do artista-artesão no gesto e na pincelada expressivos: “Quero ser uma máquina, e sei que tudo o que faço como uma máquina é, exatamente, o que quero fazer”. A partir do modelo da máquina e da produção industrial, e com a ajuda do caráter mecânico de suas ferramentas artísticas (a fotografia e a serigrafia), Warhol mina os valores da pintura-pintura, encarnados pelo expressionismo abstrato: sua pintura (mecânica) contra a pintura (expressionismo) de certa maneira leva a efeito, no início dos anos 1960, uma despictorialização da arte.

Mesmo sua maneira de pintar, de acrescentar com a mão a cor na tela, é mecânica, totalmente indiferente à expressividade do gesto, assim como ao realismo. As *Marilyn* são, alternadamente, turquesa, dourada, vermelha, etc., e a cor arbitrária ultrapassa os traçados dos motivos serigrafados. Muitas vezes – *Blue Liz as Cleopatra* [Liz azul como Cleópatra] (1963), *Orange Car Crash Fourteen Times* [Acidente

⁵⁴ Do francês *frottage*; “esfregar”, designa uma técnica de decalque, pela qual se tira uma impressão direta de um motivo, de uma textura ou imagem em relevo, mediante a colocação de uma folha de papel sobre ele e, a seguir, esfregando de maneira suave e precisa com um crayon ou lápis macio”. Cf. Luiz Fernando Marcondes, *Dicionário de termos artísticos* (Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1998), p. 130. (N. T.)

⁵⁵ Andy Warhol, “What is Pop Art?”, cit.

de carro laranja catorze vezes] (1963), *Five Deaths on Red Ground* [Cinco mortos sobre fundo vermelho] (1962), *Mauve Disaster* [Desastre malva] (1963), etc. – uma cor única recobre uniformemente a tela. Nos dípticos onde um dos dois painéis é desprovido de imagem – *Silver Disaster* [Desastre prateado] (1963), *Blue Electric Chair* [Cadeira elétrica azul] (1963), etc. –, essa maneira de colorir remete ao monocromo do neoplasticismo ou do expressionismo abstrato. Warhol, todavia, elimina as escórias metafísicas ligadas ao monocromo reiterando um mesmo motivo em quadros de cor diferente, que lembram as técnicas de ofsete, onde as nuances da imagem final são obtidas pela impressão sucessiva de quatro cores puras. Quanto aos quadros serigráficos sem cores, como *Ambulance Disaster* [Desastre de ambulância] (1963), esses relacionam o ato pictórico ao trabalho mecânico, único, de transferir uma fotografia da mídia impressa para a tela. A mecanização, isto é, a abolição do autor, do gesto, da expressão, não se limita somente à pintura. Warhol vai mais longe, utilizando a fotografia da maneira mais mecânica possível. Primeiro, escolhendo clichês já existentes, em sua maioria já publicados na imprensa, já tendo passado pela ação dos procedimentos tipográficos. Depois, atribuindo um grande interesse à fotografia mecânica – em sua primeira série de autorretratos, em 1964 – e à fotografia de polícia, com os treze dípticos face-perfil de *Most Wanted Men* [Fugitivos mais procurados] (1964).

Finalmente, a obra de Warhol ainda se aproxima da fotografia, e afasta-se da pintura-pintura, pelo seu caráter sistematicamente serial. A partir de 1962, sua produção se estrutura inteiramente em séries: os dólares, as pinturas “Para fazer você mesmo”, as “Latas de sopa Campbell’s”, as “Garrafas de Coca-Cola”, as “Marilyn”, as “Lyz”, os “Elvis”, as “Giocondas”, as “Jackie”, os “Acidentes de carro”, os “Desastres”, etc. Não se trata de temas que os pintores reiteram mais ou menos livremente de uma tela para outra, mas de séries onde cada tela é uma ocorrência fortemente ligada às outras por uma identidade de formas. Ao contrário da grande arte, que dedica um verdadeiro culto à unicidade – e à aparência – das obras, a obra de Warhol é, de uma extremidade à outra, serial. Como a fotografia, como a serigrafia, como as mercadorias, como os objetos representados. A obra que adota a lógica do produto industrial, de uma certa maneira, permite introduzir os grandes magazines no museu, o território da cultura de massa no da cultura erudita. É igualmente a lei da repetição, que tende a abolir a lei da singularidade, da diferença. O modelo de produção sob encomenda substitui a mística da criação: “Lamentei não ter continuado a pintar sempre a mesma pintura”, declara Warhol,

“por exemplo, a lata de sopa e nada mais. Quando alguém quiser uma, bem, fazemos uma outra. De qualquer maneira, fazemos sempre a mesma pintura, tenha ela um ar diferente ou não”.⁵⁵

Como Andy Warhol, também Tom Wesselmann e James Rosenquist, no decorrer dos anos 1960, utilizaram amplamente a fotografia no processo pictórico. Embora eles ainda dominem o cenário artístico americano ao lado de outros artistas *pop*, como Claes Oldenburg e Roy Lichtenstein, novos artistas surgem e vão igualmente se servir da ferramenta-fotografia, mas segundo modalidades radicalmente diferentes. Claro, são os artistas da arte conceitual, assim como aqueles da *land art* e da arte corporal.

A fotografia-vetor da arte

Enquanto a fotografia, na qualidade de ferramenta, está materialmente ausente das obras de Francis Bacon, enquanto, mesmo com Andy Warhol, ela é apenas uma etapa (ou o operador) de um processo artístico, enquanto seu papel de ferramenta a mantém aquém das obras, com a arte conceitual, a *land art* e a arte corporal mudam a situação, o papel e a visibilidade da fotografia. Esses movimentos possibilitam o acesso da fotografia ao campo da arte contemporânea, mas raramente sozinha, e sim em presença de outros elementos não fotográficos: mapas, textos, esquemas, objetos.

Essa posição acessória da fotografia equivale a tratá-la, cada vez mais, tanto no plano material, como no técnico ou plástico, como pura constatação, como um documento trivial, como um veículo neutro, como um registro automático, como uma coisa banal em meio a outras, como um simples instrumento: como um vetor. As imagens são geralmente de pequeno formato, muitas vezes em preto e branco, sem cuidado particular na composição, nem mesmo no ajuste. Como se isso significasse que o essencial da obra se encontra em outro lugar, que a fotografia não passa de um acessório, se não negligenciável, pelo menos secundário. Pela sua leveza e sua fraca consistência material, pelo mínimo investimento manual que exige, pelo afastamento (que supõe) do indivíduo, pelo déficit de legitimidade que tradicionalmente a afeta, e pelo tratamento formal particular a que está

⁵⁵ Barry Blinderman, “Modern Myths: an Interview with Andy Warhol”, em *Arts Magazine*, 56 (2): 144-147, out. de 1981, apud Benjamin Buchloh, *Andy Warhol. Retrospective*, cit., p. 47.

submetida, a fotografia vem, no caso, satisfazer a um fenômeno artístico fundamental: o declínio do objeto em prol das atitudes e dos processos (a esse respeito, são emblemáticas as exposições *Quand les attitudes deviennent formes* [Quando as atitudes se tornam formas] e *Happening & Fluxus*, organizadas por Harald Szeemann, em Berna e em Colônia, em 1969 e em 1970).

O CONCEITO: ARTE A RESPEITO DA ARTE⁵⁶

Bem no início de janeiro de 1969, é inaugurada em Nova York a exposição *January 5-31*, considerada como a primeira exposição de arte conceitual. Idealizada por Seth Siegelau, com os artistas Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth e Lawrence Weiner, ela é assim anunciada: “*0 objects / 0 painters / 0 sculptures / 4 artists / 1 Robert Barry / 1 Douglas Huebler / 1 Joseph Kosuth / 1 Lawrence Weiner / 32 works / 1 exhibition / 2000 catalogs / 44E.52st Nova York / 5-31 January 1969 / (212) 288-5031. Seth Siegelau*”. Ou seja, quatro artistas que não se consideram nem pintores nem escultores, trabalhos (*works*) que não são nem obras nem objetos,⁵⁷ catálogos que, de fato, constituem o epicentro do evento.

Assim se afirma uma nova concepção de arte e de exposição, distante tanto da Pop Art quanto do expressionismo abstrato. Como Douglas Huebler, os artistas conceituais situam seus trabalhos “além da experiência perceptiva direta”, e constroem suas obras em torno de um “sistema de documentação”: fotografias, mapas, desenhos e linguagem descritiva. Ao colocar a documentação no lugar da percepção e da expressão, eles consideram passar radicalmente, como já havia sugerido Sol LeWitt, de uma arte “perceptiva”, essencialmente destinada à vista, para uma arte “conceitual”, mais destinada ao “pensamento”.⁵⁸ Mas a distância em relação à coisa, na arte – a “desmaterialização da arte” –,⁵⁹ é reivindicada ainda mais nitidamente por Lawrence Weiner, que lança, no catálogo, os seus (agora,

⁵⁶ Em entrevista com Michele De Angelis, Bruce Nauman emprega a expressão “uma arte que falava de arte”. Cf. Bruce Nauman, *Bruce Nauman. Image/texte 1966-1996*, catálogo (Paris: Centre Georges-Pompidou, 1997), p. 122.

⁵⁷ Jean-Marc Poinsot, “Déli d'exposition”, em *Art conceptuel I. Art & langage*, Robert Barry, Hanne Darboven, On Kawara, Joseph Kosuth, Robert Morris, Lawrence Weiner, catálogo (Bordeaux: CAPC-Musée d'Art Contemporain, 1988), p. 13.

⁵⁸ Sol LeWitt, “Paragraphs on Conceptual Art”, em *Artforum*, 5 (10):79-83, Nova York, verão de 1967, apud Charles Harrison & Paul Wood, *Art en théorie*, cit., pp. 910-913.

⁵⁹ Lucy Rowland Lippard, *Six Years: the Dematerialisation of the Art Object from 1966 to 1971* (Berkeley: University of California Press, 1973).

célebres) preceitos: “1. O artista pode realizar a peça; 2. A peça pode ser realizada por qualquer um; 3. A peça não precisa necessariamente ser realizada.” A desmaterialização certamente não significa o desaparecimento total do objeto na arte, mas o declínio de sua hegemonia e a rejeição ao culto a ele dedicado. Mesmo que raramente a obra se reduza apenas a uma pura ideia sem corpo, a partir daí fica estabelecido que a obra não é mais determinada completamente por sua materialidade, que nunca coincide exatamente com uma coisa: a obra sempre excede as coisas, que são apenas atualizações contingentes. É, talvez, a grande lição dos artistas conceituais, ao terem concebido uma arte que exemplifica as relações entre a obra, sempre virtual, “além da experiência perceptiva direta”, e suas múltiplas atualizações possíveis: “A aparência de uma obra continua secundária”, observa ainda Sol LeWitt. “Pouco importa a forma definitiva, deve começar por uma ideia. É o processo de concepção e de realização que engaja o artista”. O processo prevalece sobre o produto acabado, a ideia sobre a coisa.

Pouco mais de um ano antes da abertura da exposição *January 5-31*, Sol LeWitt, no número de verão de 1967 da revista *Artforum*, traça, então, as grandes linhas de uma arte conceitual “mais destinada ao pensamento do que à vista ou à afetividade”. Uma arte do espírito, mais do que uma arte do corpo. Uma arte que busca, deliberadamente, reduzir “a cor, a superfície, a textura e a forma, [que] apenas acentuam os aspectos físicos da obra”. O atual, o corporal, o material, o sensível são, assim, atacados, com a convicção de que uma grande atenção dada ao “físico” leva a obra para o lado do expressivo e prejudica, proporcionalmente, a compreensão da ideia. Mas, por ser difícil abolir totalmente a materialidade da obra, por ter a ideia necessidade de encarnar-se para se afirmar, o artista conceitual, em vez de se desviar da materialidade da obra, “converte-a em uma ideia”. Assim, o artista não fica completamente liberado da materialidade da obra, mas confronta-se com o desafio de ter de achar como “empregá-la de maneira paradoxal”, de ter de inventar uma arte fundamentada na “maior economia de meios” possível. É para cumprir esse aporisma que alguns artistas conceituais utilizam a fotografia, seguindo fielmente Sol LeWitt, para quem é possível “enunciar ideias com algarismos, fotografias, palavras, com tudo que se queira, pois a forma não importa”.

A arte conceitual, desse modo, introduz a fotografia na arte contemporânea de maneira negativa, “paradoxal”. À revelia. Se os artistas conceituais a utilizam, é porque sua materialidade e seu funcionamento a situam exatamente no oposto a esses valores pictóricos tradicionais, que eles rejeitam, e aos quais o expressio-

nismo abstrato restituiu um novo vigor. Utilizar a fotografia, isto é, transferir o fazer artístico para uma máquina, é uma maneira de aderir ao programa "Paragraphs on Conceptual Art" [Parágrafos sobre a arte conceitual],⁶⁰ em que Sol LeWitt enuncia os grandes princípios de uma nova prática artística. Esta consistiria em "amordaçar o afeto", em liberar-se "do ofício no sentido artesanal do termo", em considerar a execução como "uma coisa superficial", e em recusar que "a materialidade prevaleça sobre a ideia". Resumindo, a prática artística voltaria a optar pelo pensamento e pelo modelo documental, contra o expressionismo e o artesanato na arte. No cenário artístico anglo-americano do final dos anos 1960, expor provas fotográficas é, então, uma maneira de defender uma nova versão da arte, ao mesmo tempo desencarnada e analítica. É, do mesmo modo, abrir, tímida mas significativamente, as cimeiras da vanguarda artística para a fotografia e inaugurar uma dinâmica que vai conduzi-la a ocupar, no decorrer das décadas seguintes, um lugar proeminente. Pelo fato de essa introdução no campo da arte só ter podido ser realizada graças às ressonâncias tênues, porém reais, entre a fotografia e a arte conceitual, faz, desta, mais do que uma precursora, uma condição de possibilidade de uma nova aliança entre arte e fotografia.

Entretanto, raramente a fotografia é mobilizada sozinha, nunca por ela mesma, mas somente porque suas propriedades entram em ressonância com o procedimento estético dos artistas conceituais. Pelo menos assim eles creem, pois suas análises aguçadas da arte se revelam, ao contrário, mais do que sumárias em relação à fotografia, que, conformes à doxologia, eles consideram como um simples vetor, tão neutro, impessoal e transparente quanto mecânico. A seus olhos, a fotografia é puro documento, não merecendo nenhuma atenção técnica e formal particular, e seu papel serve apenas de contraponto visual aos textos, esquemas, mapas ou coisas que eles justapõem para constituir as "propostas". (A "proposta" conceitual substitui a "obra" tradicional, como a justaposição quer abolir a composição pictórica.)

Joseph Kosuth concebe, assim, uma série de trabalhos partindo do princípio de *One and Three Chairs* (1965), em que convivem um objeto (no caso, uma cadeira), uma fotocópia ampliada da definição (tirada de um dicionário) da palavra "cadeira", e uma fotografia da cadeira (feita no próprio local da apresentação e impressa na escala 1:1). Assim, justapondo um objeto, uma fotografia e um texto,

⁶⁰ Sol LeWitt, "Paragraphs on Conceptual Art", cit.

colocando o real, a linguagem e as imagens no mesmo plano, Kosuth aplica, no campo da arte, um método experimentado (por seus valores didáticos e tautológicos) no comércio e em museus científicos. E, ainda para atacar as regras do campo tradicional da arte, ele substitui a justaposição pela composição: Don Judd qualificava a composição como "filosofia do velho mundo"; Kosuth, por sua vez, explica que ela "supõe a construção abusiva de um espaço mágico interior", herdado das "antigas práticas religiosas da pintura".⁶¹ A utilização da fotografia por Kosuth se faz menos por gosto do que em razão de presumidas convergências com seus próprios princípios estéticos: a substituição da composição tradicional pelo registro (de uma cena), depois da justaposição (dos clichês sucessivos). Com a fotografia, a diferença cede lugar à repetição, bem próxima da noção de "tautologia", que Kosuth defende. Além de seu caráter desencarnado, encontra-se aí uma das grandes preocupações da vanguarda conceitual do final dos anos 1960: "Fazer uma obra de arte que não seja nem escultura (no chão) nem pintura (na parede)".

Mas o interesse principal da fotografia é contribuir de maneira decisiva com o caráter processual de trabalhos conceituais, como *One and Three Chairs*, com o caráter das "propostas" (em transformação) mais do que com as "obras" (terminadas). Em *One and Three Chairs*, o clichê devia estar conforme, em todos os pontos (inclusive no tamanho), com a cadeira: "O que se via ao olhar o objeto", declara Kosuth, "devia ser idêntico ao que se via ao olhar a fotografia; era preciso, então, tirar uma nova foto toda vez que a peça se encontrava exposta em um novo meio". Tal condição – à primeira vista, anódina – confere seu caráter processual a esse trabalho, cuja forma muda de uma exposição a outra, mas cujo princípio continua idêntico. Ao contrário das obras-objetos imutáveis que, durante muito tempo, a arte produziu para o olhar, os artistas conceituais concebem propostas, sempre em transformação, sem forma material fixa, feitas para o pensamento. "O próprio trabalho não se reduzia àquilo que se via. Se fosse possível modificar o local, o objeto, a foto, sem modificar o próprio trabalho, isso significaria ser possível ter uma obra de arte que fosse esta ideia de obra de arte, cujos componentes formais eram insignificantes." A proposta conceitual, no entanto, não é sem forma, como os preceitos de Lawrence Weiner fariam crer, mas "sua forma não passa de uma ferramenta a serviço da ideia".

⁶¹ Joseph Kosuth, "L'art comme idée comme idée", entrevista com Jeanne Siegel (7-4-1970), em *Art conceptuel* I, cit., pp. 101-107.

Por meio da fotografia, a arte conceitual procede a uma verdadeira reviravolta da natureza daquilo que é apresentado: enquanto as obras tradicionais são coisas visuais, com suas matérias e suas formas conquistadas, as propostas conceituais são atualizações contingentes, aqui e agora, de princípios ou de problemas cuja existência é apenas virtual. Passa-se, assim, com a arte conceitual, da ordem das substâncias para a ordem dos eventos. Essa terminologia (emprestada de Bergson e de Deleuze) não faz parte, certamente, daquela utilizada pelos artistas conceituais, em particular os da Art & Language, mais próximos de Thomas Kühn ou de Wittgenstein. Ela testemunha, entretanto, a radicalidade da postura desses artistas, qualificada por Kosuth de “arte como ideia como ideia”. No polo oposto ao formalismo, que considera a arte como um conjunto de problemas formais, submetendo a arte a um permanente “perigo de reificação”, a fórmula de Kosuth significa que a ideia, ou o conceito, constitui a própria obra (é a “arte como ideia”), mas sugere, sobretudo, que o processo criativo deve consistir em transformar a ideia mesmo da arte (é a repetição “arte como ideia como ideia”). Dentro dessa perspectiva, o artista tem como papel “questionar a natureza da arte”;⁶² as obras de arte são “propostas analíticas”, e a arte é uma tautologia: “A arte é a definição da arte”. Atinge-se, assim, um ponto limite, onde a arte não tem mais corpo, onde “o artista, enquanto analista, não é mais afetado pelas propostas materiais das coisas”.

A arte conceitual, que negligenciava a forma, a matéria e a composição, e que pensava sustentar uma concepção de arte tão nova quanto provocadora, permitiu à fotografia transpor uma etapa suplementar dentro da arte, abrindo-lhe as portas das mais consagradas galerias e museus, mas continuando a considerá-la como um simples meio, submetendo-a lógicas totalmente diferentes das suas.

Esse questionamento da arte modernista e dos valores burgueses na arte não é isolado. Tal procedimento analítico da arte a respeito da arte é acompanhado, na virada dos anos 1970, nos Estados Unidos e depois na Europa, por outros procedimentos vanguardistas que agregam a arte à natureza (é a *land art*), ou ao corpo e à vida (é a arte corporal). Apesar de suas diferenças, muitas vezes profundas, todas essas vanguardas, em graus diferentes, apoderam-se da fotografia. Todas se servem dela como simples vetor, cujas qualidades se esgotam em sua função mínima de registrar, reproduzir, e transmitir da maneira mais neutra e transpa-

⁶² Joseph Kosuth, “Art after Philosophy I, II & III”, em *Studio International*, 178 (915-917): 134-137; 160-161; 212-213, Londres, out.-dez. de 1969, apud Charles Harrison & Paul Wood, *Art en théorie*, cit., pp. 916-927.

rente possível. É nesse nível zero, onde a fotografia é rebaixada ao seu mecanismo, onde suas imagens ainda não se beneficiam do direito de reconhecimento e de existência autônoma, que os artistas das vanguardas abrem-lhe a porta do mundo da arte. Seria necessário precisar que essa porta não é, de modo nenhum, a porta da arte, pois o uso que os artistas então fazem da fotografia não a leva, nem um pouco, a depender da arte?

O CORPO, A NATUREZA: ENTRE ATUALIZAÇÃO E ATUAÇÃO

Se são as potencialidades tautológicas da fotografia que retêm os artistas conceituais, são sobretudo suas capacidades de transmissão que atraem aqueles da *land art*, da arte corporal ou da *performance*. No decorrer da segunda metade dos anos 1960, com sua arte, esses artistas americanos e europeus que adotam o corpo ou o território como material, procedem a uma contestação da arte, a uma crítica de seus valores canônicos e de seus lugares tradicionais (a galeria, o museu). Mas emancipar-se do cenário fechado da arte não significa, nem por isso, romper totalmente com ela. Também é, paradoxalmente, para recolocar suas ações centrifugas sob a proteção da arte que muitos artistas da vanguarda utilizam a fotografia. Esse papel ambivalente, ela o mantém ao situar-se entre a atualização e a atuação, entre a ação e a coisa, entre o exterior e o interior dos lugares da arte.

Na esteira do antiformalismo dos *happenings* americanos do final dos anos 1950, desenvolve-se um vasto movimento de arte corporal, primeiramente na Áustria, com os gestualistas vienenses (Hermann Nitsch, Otto Muehl, Günther Brus e Rudolf Schwarzkogler), e, depois, nos Estados Unidos, com Bruce Nauman, Vito Acconci, Chris Burden ou Dennis Oppenheim. Depois de 1968, o movimento ganha a Europa ocidental com Michel Journiac, Gina Pane, Jürgen Klauke, Urs Lüthi e Luciano Castelli. Apoiando suas práticas no corpo e na vida, esses artistas introduzem em suas obras valores radicalmente distintos daqueles que dominaram o campo da arte no pós-guerra, em particular com o expressionismo abstrato americano. Como os *happenings* do cenário nova-iorquino, descritos em 1961 por Allan Kaprow, a arte corporal extrai grande parte de sua singularidade artística do “contexto, lugar de concepção e de representação”.⁶³ a galeria é substituída por

⁶³ Allan Kaprow, “Les happenings sur la scène new-yorkaise” (1961), em *L’art et la vie confondus*, org. Jeff Kelley (Paris: Centre Georges-Pompidou, 1996), p. 48.

lofts, subsolos, lojas vazias onde “grupos minúsculos de visitantes são mesclados de alguma forma ao evento”. A improvisação coloca as *performances* sob a soberania do acaso, do efêmero, do evento: o que difere das peças de teatro, que são sempre escritas antecipadamente, e, sobretudo, das práticas (então dominantes) de Pollock, no minimalismo, que são orientadas para a fabricação de objetos.

“O período de 1968 a 1972”, lembra Vito Acconci, “foi particularmente produtivo, mas não havia muita preocupação quanto aos resultados dessa produção. O resultado era considerado uma espécie de subproduto. Era, mais, uma preocupação em agitar sempre”.⁶⁴ Todavia, Acconci prossegue, “algumas pessoas queriam conservar um traço do conjunto do meu trabalho. Não se tratava de objetos, porém de processos. Tratava-se desse pensamento do processo”.⁶⁵ Por fim, faz uma reflexão mais geral sobre o fosso que separa a arte viva do mercado de arte: “As galerias queriam que tudo ficasse exposto sempre sobre um pedestal”.⁶⁶ Acconci enuncia, aí, algumas das condições que favoreceram, na época, a introdução da fotografia na arte – condições que, é preciso ressaltar, provêm do campo da arte, nenhuma delas do campo da fotografia. De fato, parece que os artistas recorrem à fotografia quando o processo prevalece sobre o objeto; quando se contesta a obra acabada, fetichista, agradavelmente deleitável; quando um forte movimento de desmaterialização perpassa a arte; quando, em resumo, a obra-mercadoria vacila. Nenhuma confusão é, no entanto, possível: a fotografia-objeto é apenas um “subproduto” da obra-processo. E, contrariamente à doxologia acerca de seu pretenso poder figurativo, é mais pela impotência da fotografia do que por sua capacidade de dar conta do processo que Acconci a utiliza. Embora sempre recuse a filmagem de suas *performances*, aceita que elas sejam fotografadas: “Pelo menos, com uma fotografia”, ele comenta, “a impossibilidade em perceber a totalidade do trabalho está claramente significada. Se houver uma descrição verbal, se houver uma fotografia, é evidente que se trata apenas de uma referência ao trabalho, e não do trabalho. Em compensação, o filme mantém uma certa ilusão sobre esse assunto”.⁶⁷ Logo, é por julgar-se que ela sofre de um déficit de matéria e de uma

⁶⁴ Liza Bear & Willoughby Sharp, “Le Body Art & Avalanche: New York”, 1968-1972 (perguntas/respostas a Vito Acconci, maio de 1996), em *L'art au corps. Le corps exposé de Man Ray à nos jours*, catálogo (Marselha: Musées de Marseille-IRMN, 1996), p. 111.

⁶⁵ Sylvie Mokhtari, “Dan Graham et Vito Acconci au corps des revues” (entrevista com Vito Acconci, 30-11-1995), em *L'art au corps*, cit., p. 139.

⁶⁶ Liza Bear & Willoughby Sharp, “Le Body Art & Avalanche: New York”, cit., p. 111.

⁶⁷ Sylvie Mokhtari, “Dan Graham et Vito Acconci au corps des revues”, cit., p. 139.

espécie de insuficiência figurativa que a fotografia parece, para os artistas, compatível com a corrente de desmaterialização, ou de desobjetivação, que movimentava a arte na virada dos anos 1970. Quanto às galerias, ao contrário, é para satisfazer à demanda de uma reobjetivação da arte que elas a acolhem em seu interior. Diante de processos invendáveis, uma fotografia, por mais inconsistente e medíocre que seja, por mais contrária a valores artísticos consagrados, aos olhos dos *marchands* de arte ela adquire o peso do mais sólido objeto. Em todo caso, é dotada da extrema virtude de converter a arte-processo em coisa que é possível mostrar, negociar, trocar. A fotografia é, assim, aceita nos campos da arte corporal e da *land art* para suprir um déficit de objetos: ser bem mais um quase-objeto de arte do que nenhum objeto, tal poderia ser a razão (econômica) da aventura (estética) da fotografia.⁶⁸ A arte corporal e a *land art* servem-se da fotografia como de um vetor destinado a religar dois polos que, na situação particular da época, se opõem fortemente: o processo e a coisa, a atualização e a atuação ou, segundo a terminologia de Robert Smithson, o *Site* ([o lugar] da obra) e o *Nonsite* ([o não lugar] da galeria)⁶⁹ – assim como repetições da dialética do alhures e do daqui, do virtual e do atual.

No final dos anos 1960, a fotografia une-se ao radicalismo de artistas como Dan Graham, que “tentava contornar o sistema das galerias”,⁷⁰ sair do isolamento imposto pelas “paredes brancas da história da arte”, e procurava “qualquer coisa que não se possa colecionar, que possa disseminar-se em condições de difusão massiva, e não nas de uma coleção”. Passar do uno ao múltiplo, romper o fetichismo da arte (a coleção) em prol da difusão: essas aspirações compartilhadas por amplos setores da vanguarda, em particular os da arte corporal e da *land art*, são condições graças às quais se torna possível o uso da fotografia na arte. Mas existe ainda uma outra condição, decorrente da ascensão do consumo e das mídias de massa: a vontade dos artistas de se “livrar da ideia de qualidade”⁷¹ em benefício da quantidade, da rapidez, do produto barato. A partir do momento em que os artistas não se mostram mais preocupados com os resultados materiais de suas ações

⁶⁸ “A instituição da arte é tão tributária de objetos que podem ser comprados e vendidos, que não espero que ela faça esforços particulares para uma arte que se oponha aos sistemas dominantes.” Cf. Lucy Lippard, *Six Years: the Dematerialisation of the Art Object* (Nova York: Praeger, 1973), apud Charles Harrison & Paul Wood, *Art en théorie*, cit., p. 972.

⁶⁹ Ver adiante, a partir da p. 323.

⁷⁰ Sylvie Mokhtari, “Dan Graham et Vito Acconci au corps des revues”, cit., p. 127.

⁷¹ *Ibid.*, p. 131.

artísticas, que eles não mais procuram preservá-los e recusam a noção de qualidade tradicionalmente ligada aos objetos de arte, nada mais pode realmente excluir a fotografia da panóplia de seus meios artísticos. E mais ainda porque o período está aberto para mutações e para o ecletismo. De fato, “nos anos 60,” observa Bruce Nauman, “não lhes pedíamos que se limitassem a um único *medium*. Utilizar diferentes materiais ou passar da fotografia à dança, da *performance* ao vídeo, não era nenhum problema”.⁷² Por razões bem diferentes, às vezes mesmo opostas, os artistas da vanguarda e suas galerias abrem o campo da arte contemporânea para a fotografia, e isso em um momento difícil, de profundas transformações e de importantes questionamentos sobre seus valores tradicionais. Nesse período de transição, de ruptura, a fotografia desempenha um duplo papel: em relação aos artistas, ela se ajusta ao caráter processual da arte corporal e da *land-art*; quanto às galerias, ela contribui para a continuidade e para a mutação de um mercado em confronto com obras que o criticam e o contornam.

Dentro desse contexto, a mais elementar função da fotografia é registrar as ações-processos sobre o corpo ou sobre o terreno, transformá-las em imagens-objetos, e transportá-las para os locais da arte, de onde elas foram afastadas durante seu desenvolvimento. O gestualista vienense Hermann Nitsch utiliza apenas a fotografia para documentar seus grandes *happenings* blasfematórios, escatológicos e sexuais, tal como Michel Journiac, que, em sua *Messe pour un corps* [Missa para um corpo] (1969), convida a assistência a comungar com hóstias em forma de linguíça, feitas com seu próprio sangue. Tomadas sem precauções técnicas ou estéticas, as imagens são de qualidade medíocre, e pobres em informações. Apenas atestam que determinada ação aconteceu, mas sem realmente informar sobre ela. Além de uma corriqueira falta de domínio técnico da ferramenta-fotografia pelos artistas ou sua *entourage*, essas provas fotográficas, muitas vezes precárias, têm, como sugere Acconci, o grande mérito de evitar qualquer confusão possível entre a obra (a ação) e sua reprodução, e de conservar a obra em sua pureza virtual de acaso, de efêmero e de evento.

A partir de 1965, o gestualista Rudolf Schwarzkogler confere à fotografia uma função completamente diferente daquela de simplesmente transmitir uma ação. É a época em que ele para de intervir em público e reserva suas ações somente

⁷² Bruce Nauman, “Rompre le silence” (entrevista com Joan Simon), em *Bruce Nauman. Image/texte 1966-1996*, catálogo (Paris: Centre Georges-Pompidou, 1997), p. 107.

para o aparelho fotográfico, passando, assim, da lógica e da temporalidade do espetáculo para aquelas da fotografia.⁷³ A máquina implacável é a sucessora dos corpos infinitamente reativos dos espectadores. Nos Estados Unidos, em 1966, Bruce Nauman fotografa seus gestos (*Finger Touch with Mirrors*) e seu corpo nas funções mais elementares – sentar, ouvir, olhar – antes de realizar, busto nu, seu célebre *Self-Portrait as a Fountain* [Autorretrato como fonte] (1967), deixando escorrer de sua boca um filete de água. Por mais que as imagens sejam neutras, isso não lhes confere um caráter documental. Ao contrário, elas obedecem a uma dupla intenção artística: prestar uma homenagem a *Fontaine*, de Marcel Duchamp, e ilustrar a frase “O verdadeiro artista é uma surpreendente fonte luminosa”. Em seguida, para o holograma *Making Faces* (1970), Nauman realiza estudos fotográficos em que manipula seu rosto até igualá-lo a um material artístico infinitamente maleável e chegar a uma visão irônica e torturada do autorretrato.

Como Acconci, Chris Burden utiliza a fotografia estando bem consciente de seus limites figurativos, de sua incapacidade de dar conta das *performances* de maneira pertinente. Sem ilusões acerca da confiabilidade documentária da fotografia, Burden não lhe confia a tarefa de estabelecer sozinha uma ligação direta entre a atualização e a atuação. Ao contrário, sempre a integra em montagens onde um clichê escolhido cuidadosamente pelo seu poder evocador ou significativo convive com outros objetos e textos. Na *performance Trans-Fixed* (Transfixado, 23 de abril de 1974), um clichê apresenta Burden crucificado na mala traseira de um Volkswagen. O clichê é acompanhado de uma verdadeira relíquia – um par de pregos – e do seguinte texto:

Em uma pequena garagem da avenida Speedway, subi no para-choque traseiro de um Volkswagen. Apoiei minhas costas na parte traseira do carro, abrindo meus braços sobre o teto. Os pregos foram enfiados através das palmas das minhas mãos no teto do carro. A porta da garagem foi aberta e o carro deslocado quase até a avenida Speedway. O motor foi posto a toda velocidade durante dois minutos, gritando em meu lugar. Dois minutos mais tarde, foi desligado e o carro empurrado de volta para a garagem, e fechou-se a porta.⁷⁴

⁷³ Robert Fleck, “L’actionnisme viennois”, em *L’art au corps*, cit., pp. 73-87.

⁷⁴ Citado por Timothy Martin, “Trois hommes et un bébé avec Burden, Kelley et MacCarthy, balancer le canot de sauvetage”, em Jean de Loisy (org.), *Hors limites. L’art et la vie 1952-1994* (Paris: Centre Georges-Pompidou, 1994), p. 270.

Ao dissociar nitidamente os eventos, os enunciados e as visibilidades, Burden se distingue de extensas correntes da literatura fotográfica que, durante muito tempo, preconizaram o (total) isomorfismo entre as coisas, as imagens e as palavras – ilusão que alimenta especialmente a famosa disputa entre repórteres e a imprensa, cujas legendas são acusadas de trair as imagens e os fatos. Ora, o visível é irreduzível ao enunciável; há uma disjunção entre eles: “E, se o enunciado tem um objeto, é um objeto discursivo que lhe é próprio, que não é isomorfo ao objeto visível”.⁷⁵

Da famosa *performance Shoot* [Disparo] (1974), durante a qual Chris Burden se deixou atingir por uma bala de revólver, só conhecemos a fotografia que apresenta o artista com um filete de sangue escorrendo do ferimento no braço. Essa obra, cuja violência lhe valeu uma enorme repercussão, foi, para o artista, fazer a experiência mental de sua confrontação com este dado bruto: “Você sabe que às 7h30 você vai estar em um recinto e que um sujeito vai atirar em você”.⁷⁶ Mas essa experiência pessoal é inseparável das preocupações propriamente artísticas: “Era alguma coisa relativa ao tempo”, explica Burden. “Era quase instantâneo. Era o que eu gostava nesta peça. Antes de ela acontecer, ela não existia. De repente, um sujeito aperta o gatilho e, em uma fração de segundo, eu havia feito uma escultura.” Uma ação de escultura, dirigida para o material, e não uma representação teatral orientada para os espectadores. Além de sua temporalidade, essa *performance-escultura* tem a particularidade de ser eminentemente fotográfica. A fotografia é, ao mesmo tempo, paradigma e um dos materiais, com o tempo e o corpo.

A fotografia já ocupa uma função parecida, de material e de paradigma, em *Reading Position for Second Degree Burn* (1970), *performance* ao longo da qual Dennis Oppenheim, busto nu, expõe-se ao sol com um livro sobre o peito. Após muitas horas, o livro é retirado, deixando aparecer um retângulo branco sobre sua pele avermelhada. Estritamente falando, sua sensibilidade à luz faz da pele uma superfície fotográfica negativa, que traduz em nuances escuras as partes expostas ao sol e, em superfícies claras, os setores do corpo protegidos do sol. A imagem de Oppenheim, que aparece como uma fotografia (analógica) de fotografia (cutânea), conjuga novamente as funções de vetor, de material e de paradigma artísticos.

⁷⁵ Gilles Deleuze, *Foucault*, cit., p. 68.

⁷⁶ Palavras de Chris Burden. Cf. Jim Moisan, “Border Crossing” [entrevista com Chris Burden], em *High Performance*, nº 5, mar. de 1979, p. 9, apud Timothy Martin, “Trois hommes et un bébé”, cit., p. 271.

O lugar artisticamente secundário da fotografia-vetor e a distância, entre a obra (processo) e o mostrado pelos clichês (objetos), aparecem ostensivamente nas negligências técnicas e estéticas: as fotografias são sempre de pequeno formato, as tomadas geralmente desprovidas de pesquisa ou de originalidade formal, as composições geralmente banais, e as tiragens (impressos) frequentemente vítimas de um domínio rudimentar do procedimento. Além disso, raramente as fotos são apresentadas sozinhas, mas acompanhadas de outras fotos (em Gina Pane, por exemplo), objetos (em Chris Burden), e quase sempre acompanhadas de textos, em leiautes destinados a atualizar o entorno espacial e temporal da obra. Entre os artistas da *land art*, esses leiautes reúnem fotografias, mapas, planos e elementos da natureza. Para *Site/Nonsite* (1968), Robert Smithson extraiu, de um sítio geológico (*Site*), pedaços de rochas de mica ou de ardósia, que ficaram expostos em uma galeria (*Nonsite*), em bacias geometricamente dispostas, acompanhadas de mapas e de fotografias afixadas na parede, para localizar o lugar.

Robert Smithson é, sem dúvida, o artista que melhor problematizou, em seus escritos e em sua obra, a dialética da atualização e da atuação, que ele cruza com as do *Site* e do *Nonsite*, a dialética da ausência e da presença, do aberto e do fechado, do exterior e do interior ou, ainda, do conjunto e do fragmento. Smithson observa:

O campo de convergências entre *Site* e *nonsite* é feito de uma sequência de acasos, é uma via dupla feita de signos, de fotografias e de mapas que pertencem, no mesmo momento, às duas vertentes da dialética. As duas vertentes estão, ao mesmo tempo, presentes e ausentes. Coloca-se a terra e o solo extraído do *Site* na arte (*Nonsite*) ao invés de colocar a arte no solo [...] Coisas em duas e três dimensões trocam seus respectivos lugares no campo das convergências. O que se está em grande escala fica pequeno e o que está em pequena escala fica em grande escala. Um ponto no mapa se amplia até as dimensões de uma massa de terra. Uma massa de terra se reduz a um ponto. O *Site* reflete o *Nonsite* (espelho) ou é o contrário?⁷⁷

Suas ações no deserto Mojave, as paisagens de New Jersey ou, ainda, do Grande Lago Salgado, onde ele realiza *Spiral Jetty*, consagram menos a ruptura de Smithson com o mundo da arte, com a galeria, do que a abertura de seu ateliê para as

⁷⁷ Robert Smithson, “Spiral Jetty”, em *Robert Smithson, Le paysage entropique, 1960-1973*, catálogo (Marselha: Musées de Marseille-IRMN, 1994), p. 209.

dimensões da natureza. Suas obras *Site/Nonsite* (1968) e *Spiral Jetty* (1970) denunciam “a perda do ofício e a queda do ateliê”,⁷⁸ e contestam a estética modernista, mais do que afirmam uma recusa ao mercado da arte. Suas obras se situam, de fato, na interface do ateliê aberto e da galeria fechada: *Spiral Jetty* foi, ao mesmo tempo, uma *earthwork* em um lago de Utah e um filme apresentado em uma galeria de Nova York.

A estética modernista, Robert Smithson opõe uma estética da entropia, marcada por uma forte consciência do tempo e da obsolescência, por uma viva sensação do inexorável processo de desintegração das estruturas, de decomposição das formas, do deslocamento dos lugares: “O espírito humano e a Terra estão constantemente em via de erosão”, afirma Smithson. “Desabamento, deslizamento de terra, avalanche, tudo isto se produz no interior dos limites quebradiços do cérebro”.⁷⁹ Na arte, a ferrugem, “associada ao receio de esquecimento, de inatividade, de entropia, de ruína”, vem inverter a ideologia tecnológica do perfil de aço, metal duro e rude, fetiche de artistas modernistas como David Smith ou Anthony Caro. Fora da arte, as devastações da entropia se medem nas paisagens pós-industriais de fábricas e de minas abandonadas, como aquelas reunidas, em 1967, em *The Monuments of Passaic*, uma série de 24 pequenos clichês quadrados, em preto e branco. Os monumentos de Passaic, nos arredores de New Jersey, na verdade são antimonumentos: guindastes, canalizações, um estacionamento, uma pedreira abandonada, uma parede com grafites, terrenos baldios, as margens devastadas de um rio, etc., sem nenhum ser humano. Em Passaic, a ordem e a racionalidade da sociedade industrial fracassaram no caos e na catástrofe, as estruturas e os sistemas sucumbiram na desintegração.

Smithson estabelece as constatações da desintegração entrópica com a ajuda da Instamatic, que utiliza sistematicamente a partir de 1966. Seus trabalhos, como *The Monuments of Passaic*, estão, aliás, em ressonância com os pequenos livros-inventários de Edward Ruscha, que fotografa de maneira mais neutra e anônima possível 26 postos de gasolina entre Oklahoma e Los Angeles (*Twenty-Six Gasoline Stations*, 1963). Um outro livro-inventário, de 62 páginas, *Every Building on the Sunset Strip*, recenseia, em 1966, todos os prédios, ruas e cruzamentos situados

⁷⁸ “Saído do confinamento do ateliê, o artista, em certa medida, escapa às armadilhas do ofício e à escravidão da criatividade.” Cf. Robert Smithson, “Une sédimentation de l’esprit: Earth Projects”, em *Robert Smithson. Le paysage entropique, 1960-1973*, cit., p. 195.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 192.

dos dois lados da Sunset Strip, o mais célebre trecho da Sunset Boulevard. O livro se compõe, na realidade, de uma longa tira dobrada como um acordeão, sobre a qual se estendem dois panoramas fotográficos impressos, frente e verso, um em cima, o outro em baixo.⁸⁰ Ruscha publica também *Some Los Angeles Apartments* (1965), *Nine Swimming Pools and a Broken Glass* (1968), *A Few Palm Trees* (1971), e *Thirty-Four Parking Lots in Los Angeles* (1967): a extrema modéstia do projeto gráfico e da impressão, a total neutralidade das imagens e a profunda banalidade dos temas, tudo colabora para sugerir o vazio, a onipresença da mesmice, a ditadura do nada.

O uso que Smith faz da fotografia ultrapassa, todavia, o registro dos sinais visíveis da entropia e seu papel de vetor entre lugares e não lugares, para deixar tal entropia visível.⁸¹ A dimensão temporal das deteriorações e do desgaste entrópicos é traduzida, principalmente, pela confrontação das versões em positivo e em negativo dos clichês de um mesmo local. A inversão dos valores quebra a evidência documental, atribui ao clichê uma consistência temporal e confere-lhe, sobretudo, uma dimensão dramática, até mesmo apocalíptica.⁸² Smithson aplica esse procedimento na maioria de suas *earthworks*: em *Concrete Pour* (Despejo de concreto, 1969), em *Partially Buried Woodshed* (Barraco de madeira parcialmente enterrado, 1970), em *Spiral Jetty* (Quebra-mar espiral, 1970), em *Broken Circle/Spiral Hill* (Círculo partido/Colina Espiral, 1971), etc.

Nessas obras, esboça-se um outro uso para a fotografia – o de material da arte contemporânea – e afirma-se uma nova versão da arte: a de uma arte-fotografia baseada numa aliança plenamente assumida, inédita, e durante muito tempo inconcebível, entre a arte e a fotografia.

A fotografia-material da arte

Será preciso, no entanto, esperar a virada dos anos 1980 para a fotografia tornar-se um dos principais materiais da arte contemporânea. Essa evolução é radical, pois a diferença entre o vetor e o material não é de grau, mas de natureza. A

⁸⁰ Yves-Alain Bois & Rosalind Krauss, *L'informe. Mode d'emploi* (Paris, Centre Georges-Pompidou, 1996), p. 247.

⁸¹ Uma das entrevistas de Robert Smithson intitula-se “L’entropie rendue visible”. Cf. *Robert Smithson. Le paysage entropique, 1960-1973*, cit., pp. 216-219.

⁸² James Lingwood, “L’entropologue”, em *Robert Smithson. Le paysage entropique, 1960-1973*, cit., pp. 28-36.

arte corporal, a *land art* ou a arte conceitual, sem dúvida, abriram de maneira decisiva as portas das galerias e dos museus de arte contemporânea para a fotografia, mas tais movimentos lhe davam, na realidade, apenas uma posição secundária de vetor destinado a atualizar, no “não lugar” da arte, obras efêmeras e processuais, concebidas fora dela, em um “lugar” sempre singular. Essa posição secundária, em que as fotografias são explicitamente diferenciadas das obras às quais elas remetem, traduzia-se por uma frequente mediocridade técnica e formal das provas. Tal contestação deliberada dos artistas à qualidade das provas combinava com uma dupla postura: de um lado, mostrar que o trabalho artístico se situava em lugar distinto daquele dos clichês apresentados; do outro, reforçar a fronteira que separa os valores da arte dos valores da fotografia, para evitar qualquer assimilação entre eles.

Enquanto ferramenta e vetor, a fotografia era então utilizada sem ser especialmente trabalhada: o tratamento precário das provas equivalia a uma rejeição do saber-fazer fotográfico. Além disso, muitas vezes os clichês eram combinados com outros elementos (mapas, desenhos, coisas, etc.). No estágio da fotografia-material da arte, ao contrário, as imagens são habitualmente expostas sozinhas, sem elementos extrafotográficos, e ao fim de um trabalho específico, muitas vezes importante. Enquanto a maioria dos clichês expostos nos anos 1970 não eram realizados pelos próprios artistas, a partir dos anos 1980 isso muda: os artistas dominam perfeitamente o procedimento, muitas vezes as imagens são de excelente qualidade técnica e, às vezes, de tamanho monumental. A fotografia suplantou sua antiga função subalterna de ferramenta ou de vetor, para tornar-se um componente central das obras: o seu material.

Na verdade, o movimento que, a partir dos anos 1980, transforma a fotografia em um dos principais materiais da arte contemporânea amplia uma situação de meio século antes: a das vanguardas dos anos 1920, cujos fotogramas e fotomontagens conferiam à fotografia o papel de material artístico.

Foram os dadaístas alemães – Georg Grosz, John Heartfield, Raoul Hausmann e Hannah Höch – quem, no final dos anos 1910, primeiro recorreu à fotomontagem, em uma reação à pintura, da qual denunciavam a abstração crescente, o vazio conceitual, a ruptura com a realidade. Após a sangria da Grande Guerra, a pintura deve, segundo eles, sofrer “uma transformação radical para manter-se re-

lacionada à vida da época”,⁸³ em plena agitação. Pois os dadaístas não consideram a arte como um meio de evasão nas asas encantadas do sonho ou do belo, mas como a expressão desse presente exorbitante, em que, segundo Raoul Hausmann, “o homem é uma máquina, a cultura está em farrapos, a educação é presumida, o espírito é brutal, a imbecilidade é a média, e o exército nosso mestre”.⁸⁴ É evidente que, desse ponto de vista, as belas cores e as belas formas aparecem como uma “vigarice burguesa”, diante da qual é preciso urgentemente “procurar novos conteúdos expressos por novos materiais”.⁸⁵ Tal é o papel das fotomontagens: publicidades, fotografias ou fragmentos de jornais, recortados combinados e colados.

Ao contrário de Dada, que faz uso da fotomontagem com o intuito geral de chocar, protestar, de “romper com as frases, as convenções e as hipocrisias do pensamento burguês”,⁸⁶ os artistas László Moholy-Nagy e Raoul Hausmann, bem como o historiador de arte Franz Roh, nos anos 1920, consideram a fotomontagem como uma forma importante do realismo moderno. Após as desconstruções dadaístas, eles atribuem à fotomontagem o papel construtivo de conciliar composição livre e estrita imitação, duas características heterogêneas da arte moderna.⁸⁷ Além do mais, a fotomontagem mostra o imenso interesse em estender, para o trabalho artístico, a noção, dominante na época, de montagem. Do cinema à música, da rádio ao teatro, a montagem governa as pesquisas estéticas sob a influência de diretores e teóricos soviéticos do cinema,⁸⁸ mas também com a generalização das concepções da engenharia e a ascensão industrial. Muda também o papel do artista que reúne imagens já prontas para compô-las livremente. Não mais criar necessariamente as imagens que reúne provoca a perda do *status* romântico de criador absoluto (do artista) em prol daquele, moderno, de montador. Segundo Moholy-Nagy, essas mudanças do processo criativo incitam a “transformar o procedimen-

⁸³ Raoul Hausmann, “Photomontage, a bis z”, Colônia, maio de 1931, apud Olivier Lugon, *La photographie en Allemagne, Anthologie et textes (1919-1939)* (Nîmes: Jacqueline Chambon, 1997), p. 231.

⁸⁴ Adolf Behne, “Dada”, *Freiheit*, Berlim, 9-7-1920, em Olivier Lugon, *La photographie en Allemagne*, cit., p. 215.

⁸⁵ Raoul Hausmann, “Photomontage, a bis z”, cit., p. 231.

⁸⁶ Adolf Behne, “Dada”, cit., p. 214.

⁸⁷ Franz Roh, “L’expression propre de la nature (art et photographie)”, em *Nach-expressionismus, Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei* [Pós-expressionismo, Realismo mágico. Problemas da nova pintura europeia] (Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1925), apud Olivier Lugon, *La photographie en Allemagne*, cit., p. 222.

⁸⁸ O diretor Vsevolod Pudovkine, em 1926, propõe uma teoria de montagem cinematográfica em *La mise en scène et l’écriture cinématographiques*. Dziga Vertov realiza *L’homme à la caméra*, em 1929. *La grève*, de Serguei Eisenstein, data de 1924; e o *Encouraçado Potemkin*, de 1925.

to fotográfico de registro em uma atividade artística deliberada”.⁸⁹ enquanto o fotógrafo registra as aparências das coisas, o artista fotomontador “constrói uma nova unidade fotográfica com a ajuda de fotos dadas ou escolhidas”. Registrar ou construir, partir de coisas ou de clichês fotográficos preexistentes, utilizar um aparelho fotográfico ou cola e tesouras, buscar a verdade na superfície das coisas ou pelo viés das construções artificiais (montagens), eis algumas características que distinguem a fotografia da fotomontagem. Enquanto o clichê é, para os fotógrafos, o fim, para os artistas, ao contrário, é um material artístico a ser manipulado, recortado, colado, reunido.

Para John Heartfield ou Raoul Hausmann, na Alemanha, e para El Lissitzky ou Alexander Rodchenko, na União Soviética, em uma perspectiva revolucionária, a fotomontagem contribui para tornar visíveis situações sociais e políticas que seriam fotograficamente inapresentáveis. Na França e na Bélgica, os surrealistas Pierre Boucher, Georges Hugnet, E.L.T. Mesens e Max Ernst, ao contrário, veem na fotomontagem uma “irrupção magistral do irracional”.⁹⁰ É em razão de sua capacidade (que a fotografia desconhece) de inserir-se em uma cultura de emigração sistemática, de autorizar “o encontro fortuito de duas realidades distantes em um plano não coincidente”, que a fotomontagem se beneficia do favoritismo dos surrealistas. Quanto a László Moholy-Nagy, ele quer romper com a fotomontagem dadaísta, a seu ver muito confusa, para extrair “um sentido claro”⁹¹ da complexidade dos eventos. Segundo ele, o poder da fotomontagem reside em sua capacidade de oferecer uma “representação da simultaneidade”, de mostrar “situações condensadas”, de permitir “o aparecimento do sentido latente”.

Seja em nome da revolução, do irracional ou da simultaneidade, a eficácia da fotomontagem baseia-se em suas relações contraditórias, de proximidade e de distância em relação à fotografia. Combinando uma matéria fotográfica (de captura) e um princípio aberto de construção livre, a fotomontagem beneficia-se da intensidade da impressão sem sofrer os limites do registro. Seguramente, por liberar-se da estrita lógica fotográfica é que a fotomontagem foi uma prática de artista (e de publicitário) mais do que de fotógrafo.⁹² Ao contrário da fotogra-

fia, em que o verdadeiro leva a fama de manter-se na superfície das coisas e de oferecer-se diretamente (e naturalmente) ao registro, o regime de verdade próprio da fotomontagem tem como base a infração, o desvio, a construção, o artifício – a arte. Opondo os dois regimes, Bertold Brecht nota que “uma foto das usinas Krupp ou da AEG [Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft – Companhia Geral de Eletricidade] não revela grande coisa sobre essas instituições”, antes de acrescentar que “é preciso, assim, de fato, construir alguma coisa, alguma coisa de artificial, de fabricado”.⁹³ Como César Domela e a maioria dos adeptos da fotomontagem, Brecht distingue a fotografia, que descreveria “objetos reais”, da fotomontagem, que encarnaria uma ideia,⁹⁴ um sentido latente, construído com a ajuda de procedimentos híbridos, manuais e fotográficos, da fotomontagem.

Com o fotograma, as vanguardas dos anos 1920 servem-se da fotografia de outra maneira, como um material artístico. Desde 1919, o pintor alemão Christian Schad faz experiências com o fotograma, seguido, em 1921, pelo fotógrafo e artista americano Man Ray, e em seguida, no ano seguinte, por Moholy-Nagy. O fotograma, como sabemos, é uma imagem fotográfica, uma silhueta luminosa de objetos, obtida em laboratório, sem máquina fotográfica, colocando diretamente os objetos em cima do papel sensível, expondo-o depois à luz. A fotomontagem, que parte de clichês já prontos, herda da fotografia sua maneira e seu mimetismo óptico, mas renuncia ao registro e à presença das coisas; o fotograma é um registro realizado sem sistema óptico, uma marca luminosa sem mimetismo. É uma espécie de imagem natural, produzida somente pela luz, sem ação da mão nem da máquina. A fotomontagem é construção manual de imagens sem coisas, enquanto o fotograma é registro puramente químico de coisas, sem obedecer a suas formas.

Segundo Moholy-Nagy, que divide a fotografia em duas partes heterogêneas – sistema óptico e camada fotossensível –, é na camada fotossensível que residem as potencialidades artísticas da fotografia. Por essa razão, o fotograma é exaltado por “explorar com fins criativos o essencial do procedimento fotográfico: a capacidade do suporte de ser fotossensível”.⁹⁵ Aos olhos dos artistas, a possibilidade da

elaborar a fotomontagem”. Cf. César Domela, “Les photomontages” (1932), em *Domela, 65 ans d'abstraction* (Grenoble: Musée de Grenoble, 1987), apud Dominique Baqué, *Documents de la modernité*, cit., p. 113.

⁸⁹ Bertold Brecht, *Bertold Brechts Dreigroschenbuch* (O livro da Ópera de três vinténs de Bertold Brecht) (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1960), p. 93.

⁹⁰ César Domela, “Les photomontages”, cit., p. 114.

⁹¹ László Moholy-Nagy, “Nouvelles méthodes en photographie” (1928), em *Peinture photographique, film et autres écrits sur la photographie*, cit., pp. 158-164.

⁸⁹ László Moholy-Nagy, “Photographie, mise en forme de la lumière” (jan. de 1928), em *Peinture photographique, film et autres écrits sur la photographie* (Nîmes: Jacqueline Chambon, 1993), p. 152.

⁹⁰ Max Ernst, “Au-delà de la peinture, qu'est-ce que le collage?”, em *Cahiers d'Art*, n° 6-7, 1937, apud Dominique Baqué, *Documents de la modernité* (Nîmes: Jacqueline Chambon, 1993), pp. 115-118.

⁹¹ László Moholy-Nagy, “Photographie, mise en forme de la lumière”, cit., pp. 152-157.

⁹² Segundo o artista holandês César Domela, “foi o artista – e não o fotógrafo – que conseguiu conceber e

fotografia de se liberar, graças ao fotograma, das imposições da mimese abre-lhe enormemente as vias da criação pura... até à abstração. O fotograma é, assim, visto como "pintura feita com a luz",⁹⁶ como uma superação da fotografia (utilitária) por uma arte nova e verdadeira: a "arte da imagem luminosa abstrata". Moholy-Nagy afirma dispor, com o suporte fotossensível, da mesma soberania artística proporcionada pela tela e pelos pincéis: "Aí, a composição do efeito luminoso é soberana, conforme apenas aos desejos do criador, independentemente das restrições e contingências impostas pelo objeto".⁹⁷ Liberando a luz de seu vínculo com as coisas, o fotograma transforma a cópia fotográfica em arte. Levado pelo seu entusiasmo, Moholy-Nagy chega a profetizar que o fotograma anuncia uma nova era da criação artística: aquela em que a pintura manual com telas, pincéis e substâncias coloridas cederá o lugar aos afrescos luminosos; aquela em que os ateliês de luz ocuparão o lugar das academias de pintura. Quanto aos surrealistas, para eles o fotograma é uma maneira de transfigurar as aparências, de jogar com os contrastes, as transparências e as opacidades, de experimentar reconciliações insólitas, suscetíveis de desvendar um pouco do mistério das coisas.

Fotomontagens e fotogramas são inseparáveis das novas maneiras de ver, especialmente na Alemanha, onde a Nova Visão, uma fotografia de artistas, se opõe, a montante e a jusante, a dois movimentos de arte fotográfica: o pictorialismo e a Nova Objetividade.

Enquanto o pictorialismo domina a fotografia de arte, submetendo-a ao modelo pictórico, László Moholy-Nagy publica, em 1925, seu *Malerei Fotografie Film* (Pintura, fotografia, filme),⁹⁸ que marca o nascimento da Nova Visão e do movimento modernista alemão. A diferença em relação ao pictorialismo é ainda mais forte, pois ultrapassa a estética para chegar a um plano quase fisiológico. Com a Nova Visão, explica atualmente Olivier Lugon, o procedimento fotográfico serviria menos para "criar obras de arte no sentido tradicional do termo, do que para aperfeiçoar e ampliar uma visão humana muito limitada. Seria menos um meio

⁹⁶ Erwin Quedenfeldt, "Le tournant", em *Der Photograph*, nº 6 e 7, 1928, apud Olivier Lugon, *La photographie en Allemagne*, cit., p. 99.

⁹⁷ László Moholy-Nagy, "Nouvelles méthodes en photographie" (jan. de 1928), em *Peinture photographie, film et autres écrits sur la photographie*, cit., p. 163.

⁹⁸ O texto da obra foi publicado pela editora Jacqueline Chambon (coleção Rayon photo) com o conjunto dos escritos de Moholy-Nagy sobre a fotografia, o já citado *Peinture photographie, film et autres écrits sur la photographie*.

de expressão ou de reprodução do que uma ferramenta de percepção, uma prótese visual, permitindo um aumento sem precedentes das capacidades sensoriais do homem".⁹⁹

Ver em todas as direções, liberar o olhar moderno do jugo da perspectiva e também da onda impressionista e pictorialista, aumentar sua mobilidade no espaço, eis o essencial do programa da Nova Visão. Nas imagens, isso se manifesta por uma profusão de tomadas oblíquas ou descentradas, de *plongées* [câmara alta] e *contraplungées* [câmara baixa] audaciosas, cuja expressão emblemática é a moda das vistas aéreas. Composições geométricas sem direção, sem eixo, sem pé nem cabeça, elas traduzem essa liberdade inusitada dos pontos de vista elevados, como que suspensos, subtraídos às leis da gravidade e da perspectiva.¹⁰⁰ Além de ser uma corrente estética, a Nova Visão é uma nova prática do ver. É uma máquina e não somente uma máquina óptica, mas um combinado de engrenagens e de processamentos, de posturas (principalmente corporais), de pontos de vista, de distâncias, etc., que evidenciam, que tornam visível, que mostram alguma coisa de diferente, que, das coisas, extraem novas evidências, novas visibilidades.¹⁰¹ Mesmo se, aí, a fotografia for considerada um meio para aumentar as *performances* técnicas do olho, ela coloca em jogo não só a vista, mas também os corpos, assim como as coisas e os estados de coisas próprios da situação da Alemanha na metade dos anos 1920. Raoul Hausmann, por exemplo, considera a fotografia como um meio de ampliar as capacidades sensoriais do homem, de liberá-lo da visão desencarnada, herdada do Renascimento, e permitir-lhe atingir a "visão natural", forma de harmonia entre o corpo e supostos princípios fisiológicos fundamentais. Essa reavaliação do corpo na fotografia da Nova Visão intervém precisamente no momento em que, na Alemanha, o esporte se beneficia de uma audiência crescente. E confirma que a prática do ver não implica somente o olho, **porém todo o corpo**.

Além da representação de determinado corpo ou determinada coisa, os clichês traduzem o otimismo intenso, próprio da modernidade, da crença no nascimento de um novo homem, assim como o advento de uma época moderna, objetiva e racional, antípoda da era impressionista e pictorialista. As tomadas audaciosamente oblíquas e descentradas, até então banidas por sua grande proximidade com a prática do amador, tornam-se emblemáticas da nova estética: as práticas

⁹⁹ Olivier Lugon, *La photographie en Allemagne*, cit., p. 31.

¹⁰⁰ *Ibid.*, pp. 127-133.

¹⁰¹ Gilles Deleuze, *Foucault*, cit., pp. 64-65.

como o fotograma, a sobreimpressão ou a prova negativa, cuja existência era apenas marginal, ganham grande destaque, pela maneira como liberam os objetos de sua materialidade, e por colocá-los em uma espécie de imponderabilidade e de abstração; as chapas de raios X, as macrofotografias, as tomadas astronômicas ou aéreas, que eram expulsas do domínio da arte, são publicadas e expostas ao lado de provas intencionalmente artísticas.¹⁰²

A Nova Visão redistribui o visto e o não visto (o não visto não é o invisível, mas o pouco importante); redefine o legítimo e o ilegítimo nas formas; reavalia certas práticas e desconsidera outras (principalmente as do pictorialismo); redesenha o território da arte e reconsidera o *status* de algumas imagens (em particular as da ciência); inverte a hierarquia estabelecida pelo pictorialismo entre a técnica e a mão. Tantas transformações culminam no novo papel desempenhado pela luz. Moholy-Nagy não concebe a fotografia como um meio de reprodução das coisas, mas como um material de produção de obras artísticas. Para ele, o material composto de luz e de superfícies sensíveis prevalece, em seus fotogramas, até abolir totalmente o aparelho e a óptica. Moholy-Nagy é um dos primeiros artistas a utilizar conscientemente a luz e a matéria fotográfica como material artístico. Além disso, a nova prática do ver que ele inaugura e o uso que faz da fotografia são inseparáveis de uma dupla reavaliação, a do corpo e a da luz, que, aliás, vai resultar no famoso *Modulateur espace-lumière* [Modulador espaço-luz]. É exatamente por distribuir os corpos e modular a luz de maneira singular que a Nova Visão é uma máquina; é nisso que ela produz novas visibilidades, que abre as coisas, que mostra alguma coisa de diferente. Ela se distingue tanto da máquina do pictorialismo quanto da máquina da Nova Objetividade, que propõem, cada uma, outras disposições de corpos, outros percursos e funções da luz, outras relações com as coisas, isto é, outras formas, outras imagens.

Além de suas diferenças, as práticas de imagens das fotomontagens e dos fotogramas, assim como o conjunto da Nova Visão, têm em comum o fato de considerar, pela primeira vez, a fotografia como um verdadeiro material artístico. Igualmente, elas prefiguram a aliança entre a arte e a fotografia que vai constituir-se sessenta anos mais tarde, após profundas mudanças intervenientes no mundo, nas imagens e na arte, e que vão redefinir radicalmente o lugar e o papel da fotografia.

¹⁰² Olivier Lugon, *La photographie en Allemagne*, cit., pp. 31-32.

A arte-fotografia

Os anos 1980 assistiram à concretização da aliança, durante muito tempo inconcebível, entre a arte e a fotografia, anunciada pelas fotomontagens e pelos fotogramas dos anos 1920. Não somente o uso do procedimento fotográfico como ferramenta ou vetor da arte, mas a adoção da fotografia como matéria (muitas vezes) exclusiva das obras.

Essa aliança define uma nova versão da arte, que designaremos pelo termo "arte-fotografia". Inquanto prática artística antes de ser prática fotográfica, evidentemente a arte-fotografia se distingue da "arte dos fotógrafos". A arte-fotografia rompe radicalmente com todas as práticas artísticas anteriores, para apoiar-se no emprego — assumido, plenamente dominado, e muitas vezes exclusivo — da fotografia, enquanto confere à fotografia um *status* original de material artístico.

Ofuscados pela amplitude e pelo repentino da mudança, alguns falavam de "forma-quadro" a propósito das grandes peças de matéria fotográfica, de dimensões superiores a muitos metros, que então apare-

é tanto para o artístico. Se tem de ser tomada a palavra "quadro", apesar de sua ambigüidade, não se trata, em nosso entendimento, da expressão "forma-quadro" do que se trata a expressão "quadro fotográfico", a fim de deixar bem claro que o processo é mais artístico do que fotográfico, que são os artistas que dão a seus quadros uma matéria fotográfica e não os fotógrafos que estendem suas tiragens as dimensões dos quadros. Não é a fotografia que, por mimetismo, adota de maneira fútil a dimensão dos quadros; ao contrário, estamos em presença de uma aliança profunda entre a fotografia e algumas abordagens artísticas de uma nova versão da arte, a arte-fotografia.

Por exemplo, em 1990, o artista americano Lewis Baltz realiza *Roads de nuit* (Rouas noturnas), uma obra com matéria exclusivamente fotográfica, com 1,2 metros de extensão.

Fisionomia da arte-fotografia

Enquanto ferramenta ou vetor, a fotografia ficava externa e alheia à arte; enquanto material, ela se mistura com a arte, em obras inusitadas que aliam à matéria fotográfica uma concepção e uma área de circulação artísticas. A aliança arte-fotografia introduz no interior da arte mudanças profundas, alheias à fotografia vetor ou ferramenta. O que, diga-se, denuncia a imprecisão teórica da noção de "medium artístico", utilizada indistintamente para designar todos os cruzamentos entre a fotografia e a arte. Por sua amplidão e novidade, tais mudanças traçam, mediante o material-fotografia, os contornos de uma outra arte dentro da arte.

Uma outra arte dentro da arte

A aliança arte-fotografia se caracteriza por três grandes linhas: de um lado, põe fim ao ostracismo que durante muito tempo repeliu a fotografia para fora do campo da arte; de outro, vem assegurar a permanência da arte-objeto em um campo artístico ameaçado pela

desmaterialização; e, por fim, enceta um forte movimento de secularização da arte.

NOVO MATERIAL (MIMÉTICO E TECNOLÓGICO) PARA A ARTE

A fotomontagem e o fotograma terão mostrado que, contrariamente à doxa, a fotografia é um material rico e complexo, em que se distinguem três grandes componentes: o material de registro, o material inscritível e a razão maquínica.

O material de registro se compõe da luz, de superfícies sensíveis, dos produtos químicos. Sem forma nem significado, é o material de base, próprio do dispositivo técnico. É ele que dá à imagem sua natureza semiótica de impresso bem como sua matéria industrial, suas propriedades técnicas e seus efeitos estéticos particulares (resultantes das cores, sensibilidade cromática, granulação, etc.). Em segundo lugar, por que a imagem fotográfica funciona tecnicamente, influenciando o regime de impressão, as coisas, os estados de coisas e os eventos do mundo lhe são materialmente necessários: eles constituem seu material inscritível. Este se compõe, então, do conjunto da natureza, dos seres e das coisas aquém de qualquer formatação fotográfica. O material inscritível é externo ao dispositivo e carregado de significados específicos. Que as coisas e os eventos do mundo façam parte do material da fotografia, isto é testemunhado pelo corte que seu advento realizou no campo das imagens, rompendo o confronto platônico entre as coisas e as imagens. Se, de fato, as coisas compõem o material inscritível da fotografia, então as imagens e o mundo cessam de ser externos para se interpenetrarem. Finalmente, em terceiro lugar, sendo a fotografia uma imagem tecnológica, o material que proporciona sua matéria conta com um último componente: a "razão maquínica". É aquela que se atualiza nos aparelhos técnicos, aquém de qualquer escolha estética, de qualquer gesto figurativo. A razão maquínica engloba principalmente a perspectiva linear das ópticas e o mimetismo automático das imagens, mas também o tempo de pose maquínica, a submissão da forma redonda (não orientada) da imagem óptica à forma (orientada) do enquadramento ortogonal, etc. Esse *logos* maquínico, que pré-forma automaticamente a imagem, independentemente de qualquer escolha figurativa e estética, participa plenamente do material fotográfico.

A aliança arte-fotografia possibilita, pela primeira vez, a entrada no campo da arte de um material de captura mimética e tecnológica. Os numerosos artistas que, a partir daí, empregam a fotografia como material, dominam perfeitamente

as técnicas, por não mais a relegarem à periferia de suas obras. Essa passagem da função de vetor para a de material de arte contemporânea é capital. Enquanto o vetor, ou a ferramenta, fica externo à obra, o material participa dela totalmente. Utiliza-se uma ferramenta, mas trabalha-se, experimenta-se, combinam-se materiais, transformando-os infinitamente em meio a um processo perpétuo, técnica e esteticamente inseparáveis. Mesmo que o material seja sempre uma simples matéria inerte, mesmo se sempre encobrir um sentido, mesmo se opuser resistência, mesmo se induzir posturas, mesmo assim será, antes de tudo, aberto, disponível a um grande número de potenciais, sem finalidades fixas, nem formas impostas.

Do instrumento ao material, os artistas livram a fotografia das sujeições funcionais e a liberam das coerções da transparência documental; ou, ainda, adotam essa transparência como uma característica artisticamente pertinente; ou, por fim, eles a questionam. A série "Turquia", de René Sultra e Maria Barthélemy, por exemplo, compõe-se de quatro grandes paisagens (1,20 m x 1,80 m), cuja feitura é totalmente transparente, e a forma, voluntariamente banal, pois o projeto desses artistas não é documentar as paisagens da Turquia, mas um programa artístico que questiona a relação habitar-comer. Desse modo, em cada uma das quatro paisagens da série, eles inserem uma forma geométrica branca, obtida em tiragem à parte, com a ajuda de uma máscara opaca. Em uma das provas, a presença dessa forma chega a quase ocultar completamente a imagem: ao mesmo tempo habitar e comer a imagem. Essas formas brancas, vazias de informação, invertem a lógica mimética da fotografia, quebram o gênero tradicional da paisagem e perturbam os hábitos visuais. Manchas cegas que polarizam o olhar, falhas de luz, que põem a descoberto a matéria fotográfica, espécies de guaridas primitivas que se opõem a seu entorno como um interior ao exterior, superfícies planas que rompem a perspectiva linear – essas zonas dialéticas são, ao mesmo tempo, afotográficas e plenamente fotográficas, porque, nelas, a lógica da fotografia-material confronta-se com uma lógica documental anterior.

No decorrer dos anos 1980, a fotografia – enquanto material de registro, material inscritível e razão maquínica, isto é, enquanto material de captura mimética e tecnológica – adquire um lugar importante na arte, por razões ligadas às profundas evoluções da fotografia, da arte e do mundo. As eras do carvão e do ferro, da mecânica e da química, que é a da fotografia, são sucedidas pela era eletrônica, isto é, um novo estado da ciência, da indústria e da informação, e de novas neces-

sidades em imagens, que ultrapassam em muito as capacidades do procedimento fotográfico, criticam-no de obsolescência, e colocam-no às margens da produção. Essa diminuição das funções práticas do procedimento é acompanhada de uma valorização estética das imagens, favorecendo a ascensão de uma arte e de um mercado de arte fotográficos, bem como o acesso da fotografia ao patamar de material artístico.

Depois da arte moderna, que durante todo o século XX abriu amplamente a arte para um grande número de materiais, no alvorecer do século XXI é a vez de ser a fotografia considerada um dos principais materiais artísticos; acompanhada da evolução das práticas. Ao declarar "eu pinto com a fotografia", Christian Boltanski é, na França, uma das figuras emblemáticas deste movimento que vai na contracorrente da concepção modernista segundo a qual o artista deve purificar sua arte de todos os elementos emprestados, e dela extrair a especificidade, a essência. Essa mística da pureza, que levava a perseguir as mínimas dessemelhanças e heterogeneidades e, portanto, visava a excluir, correspondia a um período histórico, intelectual e político de confronto, de isolamento, de guerra fria: a um reinado do "ou". Essa cultura, feita de oposições, de exclusões e de contrastes — entre Leste e Oeste, entre o comunismo e o capitalismo, e entre seus respectivos valores —, desmoronou a partir da derrota americana no Vietnã (1975) e a derrocada soviética, com a queda do muro de Berlim (1989). Atualmente, o processo de globalização, que se acelera e se generaliza, as trocas, os encontros e os contatos que se intensificam, os limites, geográficos ou não, que se deslocam, as fronteiras que oscilam e se reconfiguram uma após a outra, os totalitarismos que se desfazem e se renovam, a flexibilidade, o nomadismo, a mestiçagem que fazem a regra do presente, as exclusões que se deslocam... tudo isso manifesta, na arte e em outros setores, o fim do reinado do "ou" e o advento de uma nova época: a do "e". Assume-se a unidade dos contrários, proclama-se a falência das antigas oposições e exclusões. Sob o reino da mestiçagem, não é mais inconcebível ser bissexual (hetero e homo), ou ser plástico, isto é, optar abertamente por uma combinação sem limites das práticas e dos materiais. Somente dentro desse contexto que obras como as de Boltanski e de muitos outros podem ser, ao mesmo tempo, plenamente pictóricas e totalmente fotográficas.

Expressão de uma situação particular do mundo, da arte contemporânea e da fotografia, essa transformação da fotografia em material artístico dá vez à questão da historicidade dos materiais. Porque na arte, como aliás na construção ou na

indústria, os materiais de nenhum modo são elementos neutros, transparentes ou inertes,¹ eles evoluem com as condições técnicas e econômicas, com as questões estéticas e com as sensibilidades. Se é difícil seguir totalmente Adorno, para quem "a força produtiva estética é a mesma do trabalho útil e, em si, persegue os mesmos fins",² se uma arte não se elabora necessariamente com base no material mais evoluído, a adoção da fotografia como material por inúmeros artistas contemporâneos atesta, em compensação, que eles sempre procuram escolher, entre os materiais disponíveis, os que atingiram um certo nível de maturidade estética, os que mais convêm às sensibilidades e aos hábitos visuais do momento. O fato de, de agora em diante, a pintura propriamente dita dividir a notoriedade com a fotografia (e também com o vídeo e a eletrônica) é o sintoma de um certo esgotamento da massa pictórica, de sua substituição parcial pela fotografia, e da renovação, em curso, dos materiais artísticos. Este tornar-se-fotografia, de uma parte cada vez maior dos materiais artísticos, inscreve-se em um movimento mais amplo, próprio das sociedades desenvolvidas: a generalização inusitada, em menos de meio século, da figuração analógica; a passagem, de uma relativa parcimônia a uma superabundância de imagens fotográficas, filmicas e televisivas, graças ao extraordinário desenvolvimento das tecnologias de difusão. A figuração analógica acompanha, a partir de agora, cada um dos nossos instantes e satura nossos olhares. Estamos mergulhados na mimese: nossas sensibilidades, nossos modos de ver e nossas relações com o real, estão aí profundamente impregnados. Tornando mimético o próprio material artístico — material de registro e material inscriteável —, a fotografia responde a essa situação. A mimese, que tinha deixado de ser o objetivo da arte, torna-se, agora, o ponto de partida. E, assim, a arte se encontra, mais uma vez, profundamente transformada.

REDEFINIÇÕES DA PRODUÇÃO ARTÍSTICA

A aliança arte-fotografia consagra, paradoxalmente, o declínio da representação, transfere o fabrico das obras da mão para uma máquina, e promove a escolha para a categoria do fazer. Em outros termos, a aliança arte-fotografia surge como uma espécie de finalização da ação que a fotografia exerceu sub-repticiamente na

¹ Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire* (Paris: François Maspero, 1974), p. 54.

² Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, trad. Marc Jimenez & Eliane Kaulholz (Paris: Klincksieck, 1995), p. 21.

arte, na esteira dos *ready-made* de Duchamp. Como se, três quartos de século mais tarde, após ter servido de paradigma à arte moderna por intermédio da obra de Marcel Duchamp, a fotografia viesse impor-se diretamente enquanto material na arte na virada do século XXI.

Enquanto os fotógrafos-artistas não desistiram de inverter ou de desfocar as capacidades miméticas da fotografia, são estas as capacidades que, ao contrário, os artistas apreciam. Essas posturas opostas, que intervêm simultaneamente mas em dois campos distintos, traduzem o mesmo processo de declínio da representação. Os fotógrafos recusam a representação em suas propriedades mais tradicionais: a nitidez, a transparência. Os artistas, ao contrário, aceitam o mimetismo sem reservas: não como uma representação, cópia considerada verdadeira de um referente, mas como uma manifestação, um elemento que só se remete a ele mesmo. Aliás, este é um traço característico da arte-fotografia: a fotografia passa do *status* de documento (ferramenta ou vetor) para o de material artístico quando a *representação produzida é abolida na apresentação dada*. No caso, a imagem fotográfica pode exigir um processo mínimo de produção, como nos clichês de amador de Christian Boltanski; ou, ainda, a produção da imagem pode ser talvez muito elaborada, como em Patrick Tosani, por exemplo, mas sem constituir a finalidade do trabalho. Pois, com a fotografia, o artista procura menos representar o real do que problematizá-lo. Visa menos a chegar à Ideia, o ser platônico do real, do que atualizar as ideias que formou em si. As faculdades de apresentação da fotografia, o fato de ela ser uma impressão luminosa das coisas e de que nela se entrecruzem o material de registro e o material inscritível, apontam-na como o material artístico mais bem apropriado a tal projeto.

A arte-fotografia perfaz a representação (ao mesmo tempo, leva-a a seu apogeu e acaba com ela), reduzindo-a a uma apresentação e mecanizando-a. A arte-fotografia não só desloca para os conceitos as finalidades do projeto estético da realidade, mas, também, transfere a fabricação das imagens da mão do artista para uma máquina. Assim, uma dupla tradição é posta em xeque: a da filosofia platônica do original e da cópia, e a da concepção manual, artesanal, da arte. A representação foi, sem dúvida, um dos principais alvos da arte do século XX, a partir dos *ready-made* de Duchamp, que não são representações, mas apresentações de coisas, até à aventura fecunda da abstração, sem esquecer as contribuições inaugurais das *fotomontagens* e dos *fotogramas*. É precisamente em continuação a eles, que substituíam a mão do artista pela máquina fotográfica, que se situa a arte-

-fotografia. Os “quadros fotográficos” são os primeiros a ser produzidos por uma máquina, a liberar-se da habilidade manual do artista, a afastar-se do saber-fazer artesanal. Assim, substituir a mão por uma tecnologia significa transpor um dos mais sólidos obstáculos da tradição artística: o elo necessário entre a arte e o gesto do artista, a antinomia absoluta entre a arte e a fabricação mecânica. Enquanto máquinas como as de Moholy-Nagy, ou aquelas, muito espetaculares, de Jean Tinguely, permanecem o fruto de um minucioso trabalho artesanal, a arte-fotografia abre resolutamente a arte para a fabricação mecânica em si.

A tecnologia substitui a ação manual do artista, ou, às vezes, recobre-a totalmente. A obra de Georges Rousse é exemplar a esse respeito. Em salas vazias de entrepostos abandonados, de palácios em ruína, ou de prédios condenados à demolição, ele pinta as paredes, o chão e o teto de um cômodo, para criar a ilusão de que volumes geométricos simples e monumentais ocupam todo o espaço. Trabalha durante vários dias, às vezes até recortar paredes e divisórias. E em seguida, como num passe de mágica, o que era achatado, pictórico surge em volume nos quadros fotográficos. Mas esses volumes são apenas chamarizes, objetos fictícios organizados a partir de um ponto de vista, *trompe-l'œil* que só existe pelo olhar. Esse trabalho efêmero de pintura, destinado a desaparecer junto com os prédios que lhe servem de suporte, apoia-se inteiramente na fotografia: é o aparelho fotográfico que delimita o espaço a ser pintado, que define o ponto de vista e que traça a perspectiva; é uma grande prova fotográfica em cores que, sozinha, emerge desse longo processo arquitetural e pictórico organizado pela fotografia; finalmente, é uma crítica ao ilusionismo, à evidência banal e ao factício dessa imagem fotográfica que é proposta. Em todo caso, a arquitetura, a pintura e a fotografia são convocadas para produzir o imaginário, para tornar indiscerníveis o real e o irreal. A fotografia serve, aqui, ao poder do falso, que, por uma espécie de indecisão, transforma um lugar real em um espaço virtual – produzido não pelo eletrônico, mas pelo corpo, pelo tempo, pela duração, pelo trabalho manual (até em equipe).

Em quadros fotográficos de dimensões às vezes imponentes, que agora ocupam as galerias dos museus, o lento e minucioso trabalho da mão é totalmente abolido ou subordinado a uma máquina e a um processo tecnológico. O tradicional contato direto entre o artista e sua tela é substituído pelo contato a distância entre uma coisa e uma superfície fotossensível. A fabricação manual e artesanal da imagem se esfuma, em prol da seleção e, depois, do registro químico. Enquanto obras tradicionais foram criadas na intersecção de um saber-fazer manual e de

um processo de escolha estética contínuo e pleno de direito, a arte-fotografia traz uma dupla mudança às condições da criação. De um lado, substitui a habilidade manual por um saber-fazer tecnológico, de outro, restringe o processo de escolha antes do enquadramento ou, principalmente, no momento dele. A arte-fotografia faz, assim, a arte ir à deriva. Com os *ready-made* de Marcel Duchamp, criar não significava mais fabricar (manualmente), mas escolher. Ao delegar a fabricação a uma máquina, a arte-fotografia conduz a este limite, onde criar é enquadrar.

DESCONSTRUÇÃO DA ORIGINALIDADE MODERNISTA

Ao substituir a mão pela máquina, a arte-fotografia prossegue o trabalho, encetado por Marcel Duchamp, de solapar as noções tradicionais de artista, de talento, de interioridade e de intenção. Ela vem minar o mito modernista da originalidade, o culto à individualidade do artista enquanto ponto de origem e princípio de originalidade de sua obra.

Harold Rosenberg insiste sobre isto, que a pintura expressionista abstrata, que ele nomeia “pintura-ato”, é inseparável da biografia do artista, que ela é um momento da complexidade de sua vida, da “mesma substância metafísica” de sua existência, em resumo, que o quadro modernista “só poderia justificar-se enquanto ato de gênio”.³ Jackson Pollock foi, sem dúvida, aquele que mais contribuiu para a sustentação dessa ideologia modernista, não só em razão do valor de exemplo, que a crítica, especialmente a de Clement Greenberg, atribuiu à sua maneira singular de trabalhar, mas também na repercussão do grande sucesso alcançado pelas fotografias que Hans Namuth fez dele em seu ateliê. Manchado de tinta, inclinado sobre sua tela colocada no chão, e como que agitado por um delírio criativo, Pollock encarna o pintor modernista como o inverso do pintor de cavalete: o artista-ator substituiu o artista-fabricante.⁴ Mas, mais basicamente ainda, os efeitos ideológicos das fotografias de Namuth resultam da verdadeira inversão que causam entre as obras e o artista, porque as tomadas em câmara alta conferem a ele e a seu corpo uma preeminência sobre as telas colocadas no chão, e porque suas sutilezas de cores, de texturas e de feitura escapam à fotografia em preto e branco. As fotos de Pollock feitas por Namuth também contribuem, em 1950,

³ Harold Rosenberg, *La tradition du nouveau* (Paris: Minuit, 1962), pp. 27-28.

⁴ Barbara Rose, “Le mythe Pollock porté para la photographie”, em Hans Namuth (org.), *L’atelier de Jackson Pollock* (Paris: Macula, 1978), s/p. As presentes propostas inspiram-se fortemente neste texto.

para fortalecer a ideia de que o artista é a única verdadeira origem da obra e única razão de sua originalidade. Assim, o artista tende a eclipsar a obra. E, nessa reviravolta, a figura de Pollock cruza com outra grande figura da crônica modernista: Marcel Duchamp, ao ser fotografado por Man Ray. Embora o Pollock de Namuth e o Duchamp de Man Ray encarnem duas versões de artista e inúmeros pontos opostos, embora o caráter manual, a expressão da emoção e da espontaneidade de um se distingam radicalmente da postura intelectual e da fria distância do outro, Duchamp e Pollock têm em comum o fato de serem dois artistas-atores associados – tanto um quanto outro – com dois novos modos de agir artisticamente.

Após Van Gogh, com quem ele divide um destino trágico, Pollock exemplifica o privilégio concedido ao autor, tanto pelo modernismo artístico, quanto pelo existencialismo, e até mesmo pelo Ocidente, que lhe delega sua demanda de autenticidade e de originalidade. No entanto, no decorrer dos anos 1960, surgem numerosos questionamentos acerca da noção de autor – não só na arte, com Andy Warhol, mas, também, no pensamento estruturalista, com Roland Barthes e Jacques Lacan, e, naturalmente, com o famoso artigo “Qu’est-ce qu’un auteur?” [O que é um autor?], que Michel Foucault publica em 1969. Fiel às suas concepções anti-humanistas, já em seu livro *Les mots et les choses* [As palavras e as coisas], Foucault observava que “o homem não passa de uma invenção recente, uma figura que não tem dois séculos, uma simples dobra de nosso saber, e que desaparecerá desde que este haja encontrado uma nova forma”.⁵ Em seu artigo, ele convida a “proceder a uma inversão da ideia tradicional de autor” e “reexaminar os privilégios do sujeito”.⁶ Trata-se, pois, de “retirar do sujeito (ou de seu substituto) seu papel de fundamento originário e de analisá-lo como uma função variável e complexa do discurso”. Afirmar que “o autor não precede às obras” significa inverter radicalmente o discurso modernista, que considera o autor como a instância criativa da obra. Longe de ser a fonte do perpétuo surgimento da novidade, o autor, ao contrário, teria como função, entrar a proliferação do sentido, desempenhar “o papel de regulador da ficção, papel característico da era industrial e burguesa, do individualismo e da propriedade privada”.

Dentro desse amplo movimento de reconsideração dos pressupostos modernistas, Roland Barthes publica, em 1968, um artigo com o título, explícito, “La

⁵ Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines* (Paris: Gallimard, 1966), p. 15.

⁶ Michel Foucault, “Qu’est-ce qu’un auteur?”, em *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, nº 63, Paris, 1969.

mort de l'auteur" [A morte do autor],⁷ para opor-se a ideias herdadas e explicar que "a unidade de um texto não está em sua origem, mas em sua destinação"; que é o leitor, e não o autor, que detém o papel principal; resumindo, "o nascimento do leitor é a recompensa da morte do autor". Após ter jogado o leitor contra o autor, Barthes (em 1971, no artigo "De l'œuvre au texte" [Da obra ao texto])⁸ adota o partido do texto, contra o da obra. Enquanto o autor sempre se apropria da obra, o texto foge ao processo de filiação. "O autor é considerado o pai e o proprietário da obra", e a sociedade lhe garante tal poder. Ora, nenhum indivíduo está na origem do texto, seu autor não tem nem biografia nem psicologia, pois "o eu que escreve o texto nunca é o eu de papel". Desse modo, o feudo estruturalista nega ao artista, e também ao autor, o papel de origem da obra; e, à obra, seu *status* de lugar originário de um sentido a ser interpretado. Ao mesmo tempo que o texto substitui a pluralidade e o intermediário pela unidade da obra, a exploração pela interpretação, e a colaboração prática do autor e do espectador pelo consumo. Os porvires eclipsam as antigas noções de origem e de original.

Na mesma época, os artistas conceituais são movidos por preocupações semelhantes ao procurar, muitas vezes por meio da fotografia, "amordaçar o afeto"⁹ e liberar-se do "ofício no sentido artesanal do termo". Sua finalidade é conjurar a originalidade, abolir o mito do artista-criador, para chegar a uma arte desencarnada e analítica, oposta aos valores restaurados pelo expressionismo abstrato. Mas foi apenas uma década mais tarde, no feudo pós-modernista, que, especialmente pelo viés da fotografia, as questões de originalidade, de plágio e de direitos de propriedade tornam-se o objeto de trabalhos como os da artista americana Sherrie Levine. A esse respeito, em 1981, ela causa uma grande repercussão ao fotografar provas de alguns dos mais célebres fotógrafos modernos: documentos realizados para a Farm Security Administration, por Walker Evans; nus de Neil, filho de Edward Weston, feitos pelo pai; paisagens, de Eliot Porter. Além da inevitável perda de qualidade, em razão da reprodução, as fotografias de Levine diferem dos originais de Weston e de Evans apenas pelas menções *Sherrie Levine segundo Edward Weston* ou *Sherrie Levine segundo Walker Evans*. A eloquência desconstru-

⁷ Roland Barthes, "La mort de l'auteur" (1968), em *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV* (Paris: Seuil, 1984), pp. 61-67.

⁸ Roland Barthes, "De l'œuvre au texte" (1971), em *Le bruissement de la langue*, cit., pp. 69-77.

⁹ Sol LeWitt, "Paragraphs on Conceptual Art", em *Artforum*, 5 (10):79-83, Nova York, verão de 1967, apud Charles Harrison & Paul Wood, *Art en théorie, 1900-1990. Une anthologie* (1992) (Paris: Hazan, 1997), pp. 910-913.

tiva do gesto de apropriação de Sherrie Levine mobiliza em alto grau o material, o procedimento e as obras fotográficas, porque, para o senso comum, a fotografia é o emblema do procedimento mecânico, logo não artístico, de apropriação das aparências, de fabricação de simulacros. Ao empregar a fotografia para apropriar-se de provas reputadas objeto de um trabalho fotográfico minucioso e consideradas obras-primas da arte fotográfica, Levine não somente faz uma apropriação ao quadrado, mas mostra vigorosamente que nem a ferramenta nem o gesto nem o autor são garantias de valores artísticos. Pois provas técnica e formalmente tão sofisticadas quanto as de fotógrafos com a reputação de um Evans ou de um Weston, joias da arte fotográfica, não têm acesso ao campo da arte (propriamente dito) a não ser através de reproduções corriqueiras, ou seja, à custa de uma desvalorização de suas qualidades específicas enquanto objetos. Logo, o valor artístico se encontraria menos na coisa do que em seu contexto. A criatividade do artista e a atmosfera da obra não passariam de noções obsoletas. É todo o sistema artístico tradicional, revigorado pela pintura modernista, que é contestado. E, para Sherrie Levine, com este aspecto fundamental: a dominação masculina que pesa desde sempre, indissociavelmente, sobre a arte e sobre as mulheres. Via procedimento fotográfico, Sherrie Levine inventa uma postura crítica vigorosa, contrária ao sistema artístico dominante. Postura definida pela apropriação, contra a criação; pela reprodução, contra o original; pelo plagiador, contra o criador. Mas, igualmente: pelo feminino, contra o masculino; o automatismo, contra o gesto; e, até mesmo, pela arte contemporânea, contra a fotografia. "Um quadro é somente um espaço onde se fundem e entrecrocamos várias imagens, todas sem originalidade",¹⁰ afirma, em 1982, Levine, que proclama abertamente a morte do pintor em prol do plagiador, em termos próximos daqueles que, quinze anos antes, Barthes empregara em "La mort de l'auteur".

DECLÍNIO E PERMANÊNCIA DA ARTE-OBJETO

Na entrada dos anos 1980, a arte-fotografia, como dissemos, insere-se em uma longa corrente de desobjetivação e de desmaterialização da arte, de desmistificação do artista-criador e da originalidade da obra, que balizaram todo o século XX, para atingir seu apogeu nos anos 1970 com a arte conceitual.

¹⁰ Sherrie Levine, "Déclaration", em *Style*, Vancouver, mar. de 1982, p. 48, apud Charles Harrison & Paul Wood, *Art en théorie*, cit., p. 1157.

Para o artista conceitual Terry Atkinson, o objeto material na arte do final dos anos 1960 é um vestígio da época finda, quando dominavam a ciência mecânica e a indústria,¹¹ o que confirmaria o esgotamento histórico da pintura e da escultura, que, segundo ele, chegaram “ao limite do que poderia ser chamado de seu nível interno”.¹² Por seu lado, Robert Smithson introduz em suas obras processos de desintegração mineral, como a oxidação (a ferrugem) com a função estética e simbólica de depreciar a materialidade resistente, rude e industrial do aço, tão apreciado pelos escultores modernistas David Smith ou Anthony Caro. Em 1968, Smithson já diagnostica uma perda do ofício, uma queda do ateliê, um declínio das noções de criatividade e de artista: o artista clássico copiava um modelo, ele explica; “o artista moderno elabora uma gramática abstrata dentro dos limites de seu ofício”¹³ e de seu ateliê; com a *land art*, ao contrário, “saído do confinamento do ateliê, o artista escapa às armadilhas do ofício e à escravidão da criatividade”. A perda do ofício de artista, a desmaterialização das obras, isto é, a relativização do objeto de arte no processo criativo e o advento da fotografia na arte inserem-se na mesma dinâmica. No início dos anos 1980, a aliança arte-fotografia surge, assim, na esteira da arte conceitual, como resultado de um longo declínio dos valores materiais e artesanais da arte; como efeito de um processo que conduz obras-objetos, feitas para o olhar, em direção a propostas sem forma material determinada, feitas para o pensamento. A arte-fotografia atinge, então – graças ao deslocamento de critérios artísticos durante muito tempo encarnados pela pintura em prol de critérios associados à fotografia –, seu aparente déficit de materialidade e de subjetividade. A aliança arte-fotografia, pela qual a fotografia se torna um material artístico, vai, de certo modo, selar a vitória da arte conceitual sobre a arte-objeto (única, artesanal, subjetiva, etc.), tal qual a pintura modernista a defendia.

Trata-se, porém, de uma semivítoria. Se a arte-fotografia vem opor uma espécie de quase-objeto (tecnológico) aos objetos artísticos canônicos (manuais) concretizados pela pintura, um quase-objeto é sempre um objeto, que, no caso, vai assegurar uma permanência da arte-objeto diante de um movimento longo e crescente de desmaterialização da arte (a desmaterialização não sendo o desapa-

¹¹ Terry Atkinson & Michael Baldwin, “Air Show” (1968), em *Art & Language*, catálogo (Eindhoven: Van Abbe Museum), apud Charles Harrison & Paul Wood, *Art en théorie*, cit., pp. 937-946.

¹² Terry Atkinson, “Editorial Introduction to Art-Language”, em *Art-Language*, catálogo (Coventry, maio de 1969), apud Charles Harrison & Paul Wood, *Art en théorie*, cit., p. 954.

¹³ Robert Smithson, “Une sédimentation de l’esprit: Earth projects”, em Robert Smithson. *Le paysage entropique, 1960-1973*, catálogo (Marselha: Musées de Marseille/IRMN, 1994), pp. 192-197.

recimento total do objeto na arte, mas somente o fim de sua hegemonia e do culto a ele consagrado). Após Dada, que fazia da arte um evento – e do evento uma arte –, após o suprematista Maïakovski, segundo o qual “as ruas são nossos pin-céis, e as praças, nossas paletas”, após as tentativas surrealistas de vacância da arte,¹⁴ Yves Klein vende, a preço de ouro, em 1959, uma de suas *Zone de sensibilité picturale immatérielle* [Zona de sensibilidade pictórica imaterial], dos *Works in Three Dimensions*, e, em 1961, a *Salle vide* [Sala vazia], um espaço puro.¹⁵ Retração do objeto e afirmação da vida, ainda com Ben Vautier, os *happenings* de Allan Kaprow e, sobretudo, com o famoso slogan Fluxus, de Robert Filliou: “Arte é o que faz a vida mais interessante (importante) do que a Arte” (1969). No mesmo ano, na interseção da *land art*, da arte corporal e da arte conceitual, Victor Burgin analisa a concepção de arte em que prevalecem os comportamentos em vez da fabricação tradicional de objetos (em que o artista é mais um coordenador de formas existentes do que um criador de novas formas): “O que se concebe não são os próprios objetos individuais, mas sistemas estéticos capazes de produzir objetos”.¹⁶ Ora, esse duplo processo de declínio da arte-objeto e de ascensão da arte-comportamento prossegue, trinta anos mais tarde, sob outros aspectos, toda vez que a fabricação de artefatos conta menos do que a produção de relações com o mundo. “Viver na arte” opõe-se, então, a “fazer arte”¹⁷ e, também, à arte-fotografia, quando ela assegura a permanência do objeto na arte.

A aliança entre a arte e a fotografia é, desse modo, de uma ambivalência emi-nente: possibilitada pelo declínio do objeto na arte, contribui para trazer a arte para o objeto. Na *land art* ou na arte corporal, a fotografia-vetor já preenchia tal função de salvar o objeto. Ao documentar ações efêmeras, prolongava as obras-eventos nos clichês-objetos próprios para exposição, venda, reprodução, circulação, consulta. Em resumo, a fotografia-vetor reconciliava a arte-evento com o mercado. Quando, a partir dos anos 1980, se agrava a crise da representação, quando a pintura e a escultura mal dissimulam a distância que as separa do mundo, quando os materiais artísticos tradicionais sofrem de esgotamento estético,

¹⁴ Nicolas Bourriaud, *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi* (Paris: Denoël, 1999), pp. 70-77.

¹⁵ Ver Yves Klein, catálogo (Paris: Centre Georges-Pompidou/Musée National d'Art Moderne, mar.-maio de 1983).

¹⁶ Victor Burgin, “Esthétique situationnelle”, em *Studio International*, 178 (915): 118-121, out. de 1969, apud Charles Harrison & Paul Wood, *Art en théorie*, cit., pp. 961-963.

¹⁷ Germano Celant, “Arte Povera”, Milão, 1969, apud Charles Harrison & Paul Wood, *Art en théorie*, cit., pp. 965-968.

quando os artistas tendem a voltar de um outro espaço e tempo – das obras *in situ*, ou das *performances* – para os lugares sagrados da arte, quando, depois da arte conceitual e da corporal, as artes-eventos de hoje em dia não cessam de aposar-se dos valores tradicionais dos museus e das instituições artísticas – o objeto, o fazer, a visualidade, a monumentalidade –, então o inconcebível acontece: a fotografia, durante muito tempo o maldito outro da arte, torna-se um dos principais materiais da arte contemporânea.

A aliança arte-fotografia pode servir: para preencher parcialmente o vazio deixado pela pintura; para restituir o impulso a um certo mercado da arte; para salvar os principais valores do mundo da arte. A fotografia foi adotada pela arte tão rápida e incondicionalmente quanto foi violentamente banida, mas com a condição de que viesse (temporariamente) tomar o lugar deixado vago pela pintura, que abastecesse o mundo da arte em quadros – quadros fotográficos. O fato de a fotografia contribuir para assegurar a permanência do quadro e de seus valores (o objeto, o fazer, a visualidade, a monumentalidade) confirma novamente que seu emprego como material da arte provém exatamente do campo da arte e não do campo fotográfico. Por outro lado, o grande tamanho da maioria dos quadros fotográficos, longe de ser secundário, condiciona sua capacidade de funcionar como quadros – há uma ruptura total em relação aos pequenos clichês da fotografia-veículo da arte. Finalmente, como resposta ao saber-fazer manual dos pintores, os artistas que trabalham com o material-fotografia dão provas, geralmente, de um alto nível de competência (tecnológica). Tudo parece, então, funcionar como se a mudança de material fosse a concessão que o mundo da arte deveria aceitar para renovar o quadro, para salvá-lo enquanto forma estética, ideológica e comercial. Tratava-se de responder a uma situação caótica: a falência da pintura tradicional, o declínio crescente da arte-objeto em prol da arte-evento, e, mais recentemente, a ascensão da arte em rede, em particular a arte visual na internet. Tratava-se, em suma, de resistir à desmaterialização da arte, que, longe de ser interrompida, se intensificou mais ainda após o fim da arte conceitual.

Nos anos 1990, de fato, uma nova geração de artistas inventa, a exemplo de Rirkrit Tiravanija, uma arte onde a obra é concebida “como um elo, um comutador, uma passagem, jamais como um fim, um resultado”.¹⁸ Diferente de um objeto findo, acabado e inerte, diante do qual o espectador deve deter-se e observar, a

¹⁸ Apud Pierre Lamaison, “Des trous dans le réel”, em *Connexions implicites* (Paris: ANSBA, 1997), p. 24.

obra é, aqui, uma relação que se estabelece de modo hipotético e transitório “entre uma situação e o que ela pode produzir”. Para Rirkrit Tiravanija, “não é o que se vê que é importante, é o que acontece entre as pessoas”. O evento, o processo, a interação social e a troca prevalecem ao objeto. O papel do artista consiste, daí em diante, em propor um dispositivo, em oferecer oportunidades das quais o público possa se apossar para que algo aconteça, não exatamente uma coisa, mas uma relação em constante devir: um estar-lá conjunto, que aja sobre os comportamentos. Entramos, aqui, em uma nova era onde a obra é periférica, em que ela não é mais o centro, mas somente a expressão de conexões.

Em parte, é a essa situação, já embrionária no início dos anos 1980, que a aliança arte-fotografia vem responder. Uma situação cuja lógica econômica e estética implícita poderia ser assim formulada: melhor um quase-objeto de arte (de material fotográfico) do que nenhum objeto. De certa maneira, mais vale acender uma vela do que maldizer a escuridão... Ao longo das duas últimas décadas do século XX, é a fotografia, enquanto material, que serve de escudo para a desmaterialização da arte. Se o efeito disso é arrastar a arte para fora de seu recinto sagrado, secularizá-la, não leva, no entanto, a nenhuma aproximação entre o campo da arte e o da fotografia.

ARTE-FOTOGRAFIA FORA DA FOTOGRAFIA

De modo nenhum a aliança entre a arte e a fotografia consiste em uma interpenetração dos campos artístico e fotográfico. É, sim, fruto das transformações que afetaram o campo da arte, fora do campo fotográfico e sem ele, ou quase, e se insere em um processo artístico absolutamente não fotográfico.

É preciso ressaltar que a noção de “aliança arte-fotografia” nada tem em comum com a “fotografia plástica”, esta categoria fraca de que Dominique Baqué faz uso, acriticamente, no título de seu livro *La photographie plasticienne*. E insiste em que, no final dos anos 1960, “o *medium* fotográfico infiltrava-se na arte de maneira curiosa e paradoxal: como imagem-rastro [*image-trace*], relíquia, como documento em que a qualidade da definição [da imagem] é muitas vezes medíocre. Ou seja, uma imagem precária e frágil. Pobre”.¹⁹ O recurso compulsivo à ontologia do traçado, da relíquia, do vestígio, e até mesmo do “restante”, vem sustentar uma

¹⁹ Dominique Baqué, *La photographie plasticienne. Un art paradoxal* (Paris: Regard, 1998), p. 49.

longa ladainha essencialista acerca da mediocridade, da precariedade e da pobreza da fotografia. Isso, curiosamente, no final de um século em que a pobreza dos materiais foi reivindicada por algumas das correntes mais dinâmicas da arte, de Duchamp à arte conceitual, à arte Povera e outras. Além do mais, tal postura parece totalmente contraditória ao projeto (do livro citado) que parece querer tomar o lugar crescente que, hoje em dia, a fotografia ocupa na arte contemporânea – a menos que, de fato, se tratasse apenas de sugerir que tal lugar só seria um sintoma do (suposto) longo declínio da arte...²⁰

Mas é preciso ressaltar, principalmente, quanto é errôneo, ou pelo menos unilateral, afirmar que a fotografia “se infiltrou na arte”, que “entrou na arte”²¹ (como se entrasse em estado de graça!), mesmo que fosse de um modo paradoxal. Isso significa, de um lado, conferir-lhe um papel ativo, contraditório à sua (suposta) pobreza; e, por outro, fazer crer que a iniciativa (se não a estratégia de infiltração) tenha vindo do campo fotográfico, enquanto o movimento, ao contrário, veio de diferentes setores do campo da arte. Não foi o “*medium* fotográfico que se infiltrou na arte”, mas os artistas que se serviram dele para responder às suas necessidades artísticas próprias. Não houve, na arte, infiltração pela fotografia, mas utilização do dispositivo técnico fotográfico pelos artistas – sem a prática nem o saber-fazer, nem mesmo os usos, nem a cultura, nem o público da fotografia. Ter-se-ia, como prova, que a maioria dos fotógrafos ignora completamente a arte contemporânea, e rejeita aquilo que conhece dessa arte; do mesmo modo que os artistas ignoram a produção fotográfica. Em resumo, não há, da parte dos fotógrafos, uma infiltração na arte, mas uma utilização da fotografia pelos artistas; e não de toda a fotografia, mas somente de sua parte técnica.

Mostrou-se como, a partir dos anos 1960, o campo da arte contemporânea se apossa do procedimento fotográfico: ora como simples ferramenta, ora como vetor, ora como material. Diante dessas múltiplas funções, é reducionismo falar indistintamente de “*medium* fotográfico”, como o fazem sistematicamente Dominique Baqué, Rosalind Krauss e outros. Mesmo que, entre a maioria dos autores, o termo *medium* designe estritamente “suporte” técnico, ele apresenta, no entan-

²⁰ Um exemplo entre outros: “*Medium* precário e frágil, sitiado pelo utilitário e pelo consumível, a fotografia é esta imagem ontologicamente incerta e pobre, da qual sempre se duvida. Mas é devido à fotografia ser o *medium* da dúvida que faz da luta pelo seu reconhecimento uma luta tão obstinada”. Cf. Dominique Baqué, *La photographie plasticienne*, cit., p. 56.

²¹ O capítulo 2 intitula-se “Une entrée en art paradoxal”.

to, a desvantagem, grave, de remeter à teoria da comunicação, à transmissão de mensagens e de informações – como não pensar no célebre “O meio (*medium*) é a mensagem”,²² de McLuhan? Em segundo lugar, essa acepção estritamente tecnicista do termo dissimula o fato de nenhum *medium* limitar-se a seus dados técnicos. O *medium* é inseparável dos usos que preenche, da visão que autoriza, do campo específico em que se desenvolve, e, nesse caso, das funções estéticas que assume. A fotografia dos fotógrafos não é, de fato, a dos fotógrafos-artistas, tampouco a dos artistas. Em terceiro lugar, a redução tecnicista operada pela noção de *medium* é acompanhada, com Dominique Baqué, de uma constante confusão dos campos fotográfico e artístico, como se a diferença entre eles fosse apenas de grau, e não de natureza; como se eles, mútua e indiferentemente, se interpenstrassem e se infiltrassem o bastante para uma dinâmica estritamente artística fazer parte da fotografia. Em quarto lugar, tal confusão se traduz pela ausência de distinção entre estas duas práticas heterogêneas que são a arte dos fotógrafos, de um lado, e a fotografia dos artistas, do outro. A falsa noção (nunca explicitada) de “fotografia plástica” é a expressão cabal dessa confusão. Finalmente, o emprego, sem distinção, do termo *medium* oculta o fato fundamental de que, na arte do final do século XX, a fotografia desempenha outros papéis além de *medium*, em particular o de um material que, ocasionalmente, frustra a retórica ontológica da relíquia ou do vestígio.

Não diferenciar as diversas funções preenchidas pela fotografia na arte contemporânea, nem distinguir o campo artístico do campo fotográfico, leva (especialmente Dominique Baqué) a achar paradoxal que “a entrada da fotografia na arte” se faça no apogeu do fotojornalismo, tanto nos Estados Unidos, com Robert Frank, Lee Friedlander, Garry Winogrand, quanto na França, com Édouard Boubat, Robert Doisneau, Izis. Essa situação paradoxal levaria a “uma verdadeira ruptura epistemológica quanto à natureza, ao *status* e à função do *medium* fotográfico” e, mesmo, a “um remanejamento ontológico do *medium*”.²³ No mínimo. Ora, ao levá-la em conta, a situação não é tão paradoxal assim; e, em todo caso, está longe de provocar tais transformações. Basta, também aqui, não considerar a fotografia no singular, e distinguir entre os campos fotográfico e artístico. Se, de um lado, admitimos que o fotojornalismo evolui no campo (o da fotografia) cujas regras, atores e ritmos são completamente independentes daqueles do campo ar-

²² Marshall McLuhan, “Le message c’est le médium”, em *Pour comprendre les médias* (Paris: Mame/Le Seuil, 1968), pp. 25-40.

²³ Dominique Baqué, *La photographie plasticienne*, cit., p. 50.

tístico, isto é, que fotógrafos e artistas se ignoram completamente; e se, de outro, admitimos reconhecer que não são os fotógrafos que introduzem a fotografia no campo da arte, mas os artistas que recorrem a ela em função de suas próprias necessidades, então, é normal conceber que se desenvolvam simultaneamente dois movimentos relativamente autônomos. De um lado, o jornalismo e a moda conferem à fotografia um alto grau de acabamento e um forte poder de atração, principalmente entre os artistas; de outro, artistas tão diferentes como Christian Boltanski, Victor Burgin, Jan Dibbets, Hans-Peter Feldmann, Hamish Fulton, Paul-Armand Gette, Jochen Gerz, Gilbert & George, John Hilliard, etc. concedem uma nova atenção ao procedimento fotográfico, com outras finalidades, outros usos, outras práticas, inusitadas entre os fotógrafos: consumir o fim do modernismo, desconstruir os mitos da originalidade e da autenticidade, esboçar ligações entre a arte e a política, abolir o lugar do sujeito nas obras, etc.

Passagens da arte-fotografia

O fim do modernismo na arte, do qual o pós-modernismo foi apenas uma expressão transitória, manifesta-se sobretudo pelas mudanças profundas nos materiais e nos valores artísticos, e no próprio espaço da arte. A fotografia vem contribuir para essas mudanças, tornando-se um dos materiais possíveis da arte, se não o material preferido, e mesmo exclusivo, de muitos artistas. A aliança arte-fotografia que se forma no início dos anos 1980 não é evidentemente o único caminho tomado pela arte, que, num mapa geral, deixa grandes áreas também para o vídeo, para as instalações, para as *performances* e, cada vez mais, para a arte midiática e em rede. Mas, no decorrer das últimas décadas do século, o que surpreende é a quantidade crescente de obras total ou parcialmente fotográficas nas galerias, nos museus e nas coleções.

A razão deve ser buscada na resistência que o material-fotográfico oferece, ao opor-se à desmaterialização da arte. Reside igualmente na transformação dos valores artísticos, que, como dissemos, repercute as profundas mudanças no mundo: o prolongado término da Guerra Fria, entre a derrota americana no Vietnã, em 1975, e o desmoronamento do regime soviético com a queda do muro de Berlim, em 1989. Durante esses quinze anos, o mundo oscila. Na arte, como em outros setores, uma cultura modernista de exclusão, de oposição, caracterizada por uma mística da pureza, pela recusa a dessemelhanças e a heterogeneidades, cede lugar a

uma cultura aberta à alteridade, à diferença, ao consenso. Desaba a hegemonia do "ou", exclusivo e unívoco, em prol da postura do "e", mais tolerante, mais receptiva ao outro, ao diferente. É exatamente a remoção da trava modernista que permite aos artistas abrir o cenário cultural e artístico para os excluídos do modernismo: as mulheres, a classe operária, as minorias sexuais e raciais oprimidas, etc. É o que flexibiliza e mesmo, às vezes, inverte a oposição estrita, tipicamente modernista, entre a "grande arte" e a "arte popular", em particular entre a pintura e as imagens tecnológicas como a fotografia e o vídeo. Após muitas décadas de abstração, depois dos movimentos minimalista e conceitual, a arte reata explicitamente com o mundo. Ela se seculariza. A fotografia, que para Warhol foi uma ferramenta capital, é um dos principais materiais da arte a partir dos anos 1980. Em menos de vinte anos, seu papel e sua ação mudaram porque a situação da arte (e da sociedade ocidental) também mudou profundamente.

DOS GRANDES AOS PEQUENOS RELATOS

A simultaneidade é evidente: a arte contemporânea volta-se para o cotidiano, para o corriqueiro, no momento em que a fotografia se torna um dos principais materiais dessa arte. Não porque a arte tivesse sido involuntariamente carregada pela fotografia, não porque esta fosse, por natureza, a fornecedora do vernacular, mas sobretudo por ter sido escolhida e trabalhada pelos artistas de modo que arruinasse o que era universal na arte. Sabe-se, de fato, que, dos anos 1920 até o final da Guerra do Vietnã, a fotografia ilustrou zelosa e eficazmente os grandes relatos históricos da modernidade. Segundo Jean-François Lyotard, esses relatos, inversamente aos mitos, não se remetiam a um ato original fundador, mas convidavam a construir um futuro, a realizar uma Ideia universal de liberdade, de "luz", de socialismo, de enriquecimento geral, etc. O modo característico da modernidade era, assim, o projeto de realização da universalidade.²⁴

Foi o crítico americano Clement Greenberg que deu ao grande relato da arte modernista sua última e mais eloquente expressão, baseada no postulado de que "o domínio próprio e único de cada arte coincide com tudo o que a natureza de seu *medium* tem de único".²⁵ Cada arte é, assim, convidada a liberar-se de todas

²⁴ Jean-François Lyotard, *Le post-moderne expliqué aux enfants* (Paris: Galilée, 1988), pp. 36-37.

²⁵ Clement Greenberg, "Modernist Painting", em *Art and Literature*, nº 4, 1965. Traduzido para o francês em *Peinture, Cahiers Théoriques*, nºs 8-9, 1974.

as convenções que não lhe são essenciais, a fim de descobrir seu "grau zero", de manifestar sua essência em toda a sua pureza. Para purificar a arte dos elementos emprestados das outras artes, o método preconizado é a autocrítica. Na França, os pintores do grupo Support-Surface e da revista *Peinture, Cahiers Théoriques*, por exemplo, servem-se da pintura para criticar a pintura: pintar a própria pintura, ajustar seus limites à especificidade de seu *medium* – o plano, a forma do suporte, as propriedades do pigmento. Como nos domínios da religião, da educação, da sociedade ou da economia, o projeto moderno é, na arte, voltado para um objetivo e ligado a uma ideia de emancipação: liberar a pintura de qualquer coisa que perturbe sua essência. Esse ideal de pintura pura une-se ao da sociedade sem classe, da escola libertadora, do bem-estar pelo progresso técnico, que, em comum, têm de atribuir um limite temporal para a história: a "liberdade universal, a absolvição da humanidade inteira".²⁶ Ora, após terem dado coerência e dinamismo às nossas ações e nossos pensamentos, esses grandes relatos acusavam uma defasagem crescente em relação ao percurso do mundo. Na arte, é a Bienal de Veneza de 1980 que evidenciou o esgotamento do grande relato da pintura pura. O que se traduz pela volta da figuração, em detrimento da abstração universalizante, em seguida, rapidamente, para uma ampla adoção da fotografia pelos artistas. Sendo suprimido o duplo ferrolho modernista da pureza e da abstração, a fotografia pôde, assim, enquanto matéria e mimese, isto é, enquanto material mimético, adquirir a legitimidade artística que até então lhe era recusada. Esta "falha da modernidade";²⁷ que a fez perder sua credibilidade no grande relato da arte modernista, foi acompanhada de um recolher-se, das obras, em preocupações locais, íntimas e cotidianas. Na virada dos anos 1980, os grandes relatos cedem lugar, na arte, à proliferação de pequenos relatos e ao emprego crescente da fotografia para lhes dar corpo e forma.

Na França, essa passagem dos grandes para os pequenas relatos, do global para o local, do extraordinário para o ordinário, do novo para o *déjà-vu*, ou seja, do universal para o particular, esboça-se desde 1970, nas primeiras obras de Christian Boltanski, em seu interesse pela banalidade, pelos inventários e pelas imagens estereotipadas da cultura popular. Ele dirá que sua primeira coletânea, publicada em 1969, *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-1950*

²⁶ Jean-François Lyotard, *Le post-moderne expliqué aux enfants*, cit., p. 45.

²⁷ *Ibid.*, p. 52.

(Pesquisa e apresentação do que sobrou da minha infância, 1944-1950), era uma "busca de uma parte de mim que havia desaparecido, uma escavação arqueológica das profundezas de minha memória".²⁸ Em suas *Vitrines de référence* (1970), reconstituiu microeventos, gestos e objetos irrisórios de sua infância,²⁹ expondo, em vitrines, objetos mínimos e imagens modestas, relíquias cuidadosamente arrumadas e etiquetadas. Com a fotografia, entre verdadeiro e falso, confecciona álbuns (em 1971, o *Album de photos de la famille D. entre 1939 et 1964*; e, em 1972, *Les 62 membres du club Mickey en 1955*) e levanta inventários ridículos como o *Inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Baden-Baden* (1973).

Mas as direções antimodernistas que Boltanski e alguns outros artistas esboçam no início dos anos 1970 só vão se afirmar no decorrer da década seguinte, com a ascensão das "estéticas do ordinário".³⁰ Uma grande parte da arte ocidental, que a recente aliança com a fotografia dota de um poder mimético sem dúvida inigualável, orienta-se em peso para as partes baixas do real: o banal, o familiar, e mesmo o trivial. Passa da abstração modernista para a mais tosca figuração. Após a complexidade estética da arte modernista e a sofisticação teórica da arte conceitual, ocorre uma espécie de recuo. Um grande movimento de dessublimação e de dessacralização, encorajado pelas obras em material fotográfico, afeta a arte. Ao contrário das fotografias artísticas, em que Jean-Claude Lemagny exalta a matéria, a sombra e a ficção, mas também opostos aos europeus e ao *páthos* dos clichês comerciais e publicitários, artistas como Peter Fischli e David Weiss, Joachim Mogarra, Pierre Huyghe, Claude Closky, Saverio Lucariello, Beat Streuli, Thomas Hirschhorn, Lewis Baltz, e Dominique Auerbacher ligam-se a lugares, gestos, objetos familiares, banais ou irrelevantes. Às iluminações deslumbrantes ou refinadas, às composições originais ou sofisticadas, aos ângulos de vista espetaculares ou insólitos e ao peso das matérias, eles preferem escritas voluntariamente neutras e discretas, provas de uma finura radical e formas extremamente rigorosas. A sombra cede lugar à ilusão de transparência, a matéria se ausenta, e a ficção esbarra na literalidade e na fria denotação, definindo assim uma postura:

²⁸ Démosthènes Davvetas, "Christian Boltanski", em *Flash Art*, n.º 124, out.-nov. de 1985, pp. 82-83.

²⁹ *Reconstitution de gestes effectués par Christian Boltanski entre 1948 et 1954*, catálogo, Paris, nov. de 1970; e *Essais de reconstitution d'objets ayant appartenu à Christian Boltanski entre 1948 et 1954*, catálogo, Paris, mar. de 1971.

³⁰ Em maio de 1995, encarregado da direção artística do *Maï de la photo* [Maio da foto], de Reims, propôs o tema "Esthétiques de l'ordinaire" [Estéticas do ordinário] (21 exposições, um catálogo, um colóquio).

representar ordinariamente o ordinário, ou seja, entrelaçar uma forma de conteúdo com uma forma de expressão.

Longe de ser um grau zero da escritura, longe de remeter a um aquém da arte, essa postura estética, que recusa temas e formas extraordinárias, testemunha um requinte estilístico capaz de recusar o maneirismo ingênuo das fotografias de “arte”, bem como resiste à trivial imaginária das mídias. Eis o paradoxo: enquanto as mais aperfeiçoadas tecnologias alargam sem cessar os limites do visível, enquanto as mídias de massa se esforçam para nos projetar nos mais longínquos e desconhecidos lugares, enquanto as imagens de síntese superpõem mundos virtuais ao real, enquanto uma concorrência feroz obriga a indústria cultural – a publicidade, a televisão, a imprensa, o turismo, etc. – a redobrar as sofisticações gráficas, um número crescente de artistas utiliza a fotografia para descobrir o próximo, o imediato, o aqui, o banal, o ordinário. Simples, sóbria e diretamente. Virando esteticamente do avesso os sonhos factícios e as imagens pomposas, enfáticas e vazias das mídias. Projeto desesperado? Desproporção infinita das forças em confronto? Sem dúvida. Mas ficou aberta uma brecha. E isso devemos à arte e à sua aliança com a fotografia. Como se fosse o último lugar onde ainda pudéssemos atingir, interrogar ou simplesmente descrever o que é, o que somos, o que vivemos, o que acontece, longe do insólito, do extraordinário, naquilo “que regressa todo dia, o banal, o cotidiano, o evidente, o comum, o ordinário, o infra-ordinário, o ruído de fundo, o habitual”.³¹

Logo, o grande relato da arte modernista fracassou na arte dos pequenos relatos infraordinários. Fotografar um universo circunscrito na vida cotidiana, nos gestos diários, nos lugares familiares, nos objetos usuais, invisíveis de tanto serem vistos, vai opor-se às concepções modernistas, para as quais a criação consistia em um processo ininterrupto de mudança, de ruptura, de negação, em busca desenfreada do inédito. O fetichismo modernista do nunca-visto transforma-se em uma ligação compulsiva ao já-visto, ao sempre-no-mesmo lugar. Inverte-se a procura do extraordinário em uma focalização no infraordinário. Enquanto se modifica a figura do próprio artista: às movimentadas vanguardas do grande propósito de questionar a arte e de revolucioná-la, sucedem artistas com ambição bem mais modesta, menos ligados a um ideal do que a um fazer e a uma vivência. Uma arte do quase-nada, cuja tarefa, bem pós-modernista, seria “fazer a guerra

³¹ Georges Perec, *L'infra-ordinaire* (Paris: Seuil, 1989), p. 11.

total” (Lyotard). O advento das estéticas do ordinário se traduz por uma série de reorientações temáticas: para o privado (Nan Goldin), para os pequenos gestos íntimos (Saverio Lucariello), para a poetização do irrisório (Joachim Mogařa), para os signos da sociedade de consumo (Dominique Auerbacher), para uma arqueologia dos estereótipos visuais (Peter Fischli & David Weiss), para uma taxonomia e um recenseamento dos automatismos da vida cotidiana (Claude Closky), para a uniformização planetária dos corpos (Beat Streuli), etc.

Em 1986, Nan Goldin publica *The Ballad of Sexual Dependency* (A balada da dependência sexual), uma crônica de sua vida privada, extraída de um vasto diaporama de setecentos diapositivos, realizados em Nova York e Boston entre 1971 e 1985. Nunca um artista, ainda mais uma mulher, havia colocado a fotografia tão perto de sua vida amorosa e sexual para demonstrar publicamente os sofrimentos, errâncias e afins. Os clichês aparentemente espontâneos, de conteúdo, enquadramento e iluminação muitas vezes precários, expõem a pequena história de uma mulher magoada. História emocionante e dramática, mas tristemente banal, em que se misturam, no cotidiano, o amor, a paixão, o sexo, a droga, a aids, a morte e... os golpes. A vivência íntima irrompe na arte, graças à fotografia, como uma inversão romântica do modernismo. Na França, Georges Tony Stoll adotará, em versão homossexual, um procedimento parecido. Os pequenos dramas da vida preenchem a partir daí toda a obra. O cotidiano individual apaga a história social, a constatação local substitui a relato global.

Ainda nessa direção, Saverio Lucariello vai mais longe quando, sobre grandes dípticos, ele imita os pequenos gestos de uma intimidade insignificante como coçar o traseiro ou o sexo (*Modus-vivendi*, 1995), palitar os dentes, espremer uma espinha na bochecha (*Petits travaux*). Goldin abalou os grandes relatos com as pequenas histórias de sua vida privada; dez anos mais tarde, Lucariello elimina toda história e produz a partir de acontecimentos mínimos de sua vida cotidiana. Enquanto Goldin podia aparecer como heroína trágica, a insignificância dos gestos de Lucariello põe em perigo a própria figura do artista, enquanto a ideia preconcebida do mau gosto visa a inverter os valores dominantes da arte. Após um século de itinerários subterrâneos e de resistência aos valores modernistas, a imbecilidade, o ridículo, o fracasso, o inacabado, o mau gosto tomam, aqui, a forma de desforra.³²

³² Jean-Yves Jouannais, *Infamie* (Paris: Hazan, 1995), pp. 9-33.

Em uma época de movimento acelerado, as viagens imóveis de Joachim Mogarra têm, sem dúvida, alguma coisa de ridículo. Em vez de atravessar o mundo em busca do extraordinário, ele prefere acreditar, como Marcel Proust, que a única verdadeira viagem “não é ir rumo a novas paisagens, mas ter outros olhos”. Assim, ele constrói, em seu domicílio e somente para ele, um mundinho sob a forma de uma réplica irrisória e maravilhosa desses lugares longínquos e místicos que povoam seus sonhos. Cada uma de suas *Paisagens* (1986-1991) se resume a uma fotografia de grande formato de uma planta pequena, frágil, dentro de um vaso. Mais abstratamente ainda, os mais célebres vulcões são reduzidos a vulgares vasos de flor vazios, colocados de cabeça para baixo no chão. O mesmo desdém, em relação aos grandes lugares do turismo internacional, à atualidade mundial, às grandes obras arquitetônicas é revelado na maneira como Mogarra ridiculariza as obras-primas da arte contemporânea, por exemplo, ao relacionar *Spiral Jetty*, de Robert Smithson, a uma fotografia do descascamento de uma maçã, ou *Concetto spaziale*, de Lucio Fontana, a um alvo de papelão furado por balas de espingarda de quermesse.

Outra versão do ordinário: em 1990, Dominique Auerbacher trabalha a partir de catálogos de venda por correspondência, e com eles, em particular, o catálogo da Ikea. Artigos domésticos, como poltronas, são expostos em grande formato e em planos muito próximos. Ora, não são as próprias poltronas que são reproduzidas, mas a imagem impressa delas, e esta não foi fotografada, mas reproduzida por uma fotografia colorida bem ampliada (1 m x 1 m). Assim, é transposta uma etapa que consiste em mobilizar, na intersecção de dois níveis de banalidade, as mercadorias e as imagens que servem para promovê-las.

Os artistas suíços Peter Fischli & David Weiss seguem igualmente este caminho íngreme, onde a fronteira entre a arte e a realidade parece dissolver-se.³³ Após o célebre vídeo intitulado *Der Lauf de Dinge* [O correr das coisas] (1984), em que, inabalável, uma energia caótica se transmite de uma coisa para outra, eles publicam álbuns de fotografias como *Bilder, Ansichten* (Imagens, Vistas), com o subtítulo “Sichtbare Welt” (Mundo visível) (1991). Nem imagem insólita, nem visão pessoal, nem pesquisa artística particular: o álbum contém apenas vistas de lugares superconhecidos (Sunset Boulevard, as Pirâmides, a Esfinge, etc.), ou imagens de estereótipos visuais (um galho de macieira, um gato, um pôr do sol, palmeiras

³³ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, cit., p. 231.

na praia, etc.). O conjunto oscila entre as ilustrações para calendários, as fotos de férias e os cartões postais. Tratar assim as aparências de maneira uniformemente banal e neutra, à maneira de uma simples constatação, de inventário, sem emoção aparente, sem critério de qualidade, sem referências (nem data nem lugar ou contexto), sem hierarquia, sugere que o “mundo visível” é apenas quinquilharia, mercadoria padronizada, um imenso déjà-vu, em que o próximo e o distante se misturam na mesma uniformização. Não se descobre mais, encontra-se; não se vê mais, reconhece-se. E mesmo o visível nos-escapa sob o acúmulo dos estereótipos visuais.

Com Claude Closky, a enumeração e a classificação são outra representação do banal. Em *La baule, 25 juillet-11 août 1995*, ele alinha cem clichês de pessoas em férias com o mesmo enquadramento: na praia, de costas, as mãos apoiadas nos quadris. *De 1 à 1000 francs* (1993) reúne publicidades recortadas de revistas, depois classificadas conforme a ordem crescente dos preços exibidos nas imagens. Em outras obras, linguísticas, o acúmulo denuncia a indigência dos *slogans* publicitários (um *slogan* para cada dia em *Calendar 2000*), ou os clichês linguísticos (*Bla-bla*, 1998), ou a mesquinharia de nossos desejos (*Envie?*). Estas taxonomias levantam a perigosa capacidade do cotidiano de nos tornar cegos e passivos, de fazer-nos autômatos. Chamam a atenção para aquilo que, à força de se ver, não se vê mais; para aquilo que nunca se contesta por sempre estar próximo e ter sido aceito; para os automatismos criados pelos hábitos cotidianos.

Já a aparente literalidade dos clichês de Jean-Luc Moulène e a extrema trivialidade das coisas representadas obedecem menos a um procedimento realista do que a uma tentativa de experimentar as capacidades da arte em captar a energia do real. Na série *Vingt-quatre objets de grèves* [Vinte e quatro objetos de greves], a fotografia *La pantinoise* (1999), imitação em vermelho de um maço de cigarros Gauloises feito por ocasião da greve da fábrica dos cigarros, em Pantin (1982), quer reavivar a energia da luta e a iniciativa militante. Em 1994, Moulène, diretamente nas paredes do centro de arte moderna de Poitiers, cola fotografias serigrafadas de latas de conserva, sacos de plástico, corpos desnudos, retratos instantâneos (Photomaton), etc., ampliados no formato monumental de 4 m x 3 m. A repetição do modelo publicitário (matéria impressa, grande formato e colagem em parede) e o universo infraordinário representado introduzem uma violenta

³⁴ São objetos comuns, fora de padrão, fabricados por operários para angariar fundos de greve (N. E.)

defasagem com o lugar de exposição (um centro de arte) e com os gêneros tradicionais das belas-artes (nu, retrato, natureza-morta, paisagem).

Antes de Perec – e antes mesmo de Musil, Gombrowicz ou Beckett –, o programa estético de Flaubert já consistia em “escrever bem o medíocre”,³⁴ isto é, aplicar as exigências do gênero nobre da poesia nos assuntos mais triviais e no romance, o gênero literário considerado então o mais baixo.³⁵ Basta mencionar Duchamp e Schwitters, Beuys e Boltanski, ou ainda o filósofo Arthur Danto e seu livro *La transfiguration du banal* (*A transfiguração do banal*) (1981) para lembrar quanto a questão do trivial é uma das mais vivas da arte, da literatura e do pensamento do século XX. Se os artistas dos anos 1980 se inserem em uma corrente secular, intervem em um momento particular, em que as mutações das sociedades industriais afetam nossos sistemas de representação, tanto simbólicos quanto políticos ou sociais, e atingem nossas referências, nossas certezas e nossos valores. O presente vacila e o futuro se mostra incerto, o que suscita uma imensa necessidade de segurança, de identidade, de permanência. A hostilidade do mundo exterior incita cada um a refugiar-se em seu interior, a fechar-se em si próprio, no seu cenário privado, entre seus objetos familiares. Os interesses, os olhares, os pensamentos e as ações práticas ou artísticas tendem, assim, a deslocar-se de alhures e do longínquo, rumo ao aqui e ao próximo: o cotidiano e o familiar são transformados em universo e em refúgio. Quando o mundo não é mais acessível a não ser através de um sistema de mediações, que o modifica em espetáculo, quando um fluxo sempre crescente de imagens o encobre e substitui, quando o mundo está, assim, reduzido a uma abstração, a um signo, a uma mercadoria que circula e se troca, então, nessa situação (que é a que prevalece no Ocidente), fotografar o cotidiano pode surgir como um modo de reatar com o concreto, o tangível, o vivido, o uso. Isso talvez consista em defender os valores humanos da vida contra a predominância crescente do abstrato, do factício, do virtual, do alhures. Do superficial.

DA PROFUNDIDADE À SUPERFÍCIE

Inserida em um amplo movimento de passagem dos grandes relatos modernistas para os pequenos relatos infraordinários, a fotografia contribui simultanea-

³⁴ Gustave Flaubert, carta para Louise Colet, 12-9-1853, em *Correspondance* (Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1973, 1998).

³⁵ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (Paris: Seuil, 1992), p. 140.

mente para substituir, nas obras, a superficialidade do mundo atual. O espetacular, o frívolo, o efêmero, o extravagante, que crescem ao ritmo da ascensão vertiginosa das mídias, contaminam os grandes domínios da cultura e da arte, e conduzem a modernidade tardia para um vasto processo de abolição da profundidade. A inversão dos valores modernistas manifesta-se por uma passagem da profundidade para a superfície, em particular na pintura, onde a platidão modernista, cara a Greenberg, foi dar na superficialidade pós-modernista. Todos os pós-modernistas têm em comum a superficialidade, que traduz um refluxo dos modelos “em profundidade” dos períodos anteriores: a profundidade hermenêutica entre o exterior e o interior; a profundidade dialética entre a aparência e a essência; a profundidade freudiana entre o manifesto e o latente; a profundidade existencial entre a inautenticidade e a autenticidade; ou mesmo a profundidade semiótica entre o signifiante e o significado. Todos esses modelos que governaram o pensamento, as práticas e os discursos modernistas se desvalorizam em prol de outros modelos em que prevalece a superfície ou as superfícies múltiplas.³⁶

O início dos anos 1980 assiste, então, ao advento de uma pintura na contra-mão das vanguardas modernistas, com o retorno intempestivo da figura, da narração e da ornamentação. Esse pós-modernismo formalista, que Jürgen Habermas qualificará de “neoconservador”,³⁷ afeta rapidamente amplos setores da arte, provoca o nascimento de novos tipos de obras e de práticas inéditas, como o emprego da fotografia como material artístico. As telas modernistas, cuja platidão era patrulhada pela questão da essência da pintura, são sucedidas por obras que, desse ponto de vista, são totalmente superficiais, fantasistas e lúdicas: indiferentes às questões de essência, de pureza, de delimitação do território artístico, de hierarquia dos gêneros – no polo oposto à “arte que fala da arte”.³⁸ Elas são superficiais ao se liberarem das imposições e prescrições estéticas da pureza; ao inverter as questões que não cessaram de sobrecarregar as imagens do período precedente;

³⁶ Frederic Jameson, “La déconstruction de l’expression”, em *New Left Review*, nº 146, jul.-ago. de 1984, pp. 53-92, apud Charles Harrison & Paul Wood, *Art en théorie*, cit., pp. 1165-1172.

³⁷ Jürgen Habermas, “La modernité: un projet inachevé”, em *Critique*, nº 143, out. de 1981, pp. 950-967, apud *L’époque, la mode, la morale, la passion*, catálogo (Paris: Centre Georges-Pompidou, 1987), pp. 449-456. Habermas distingue o antimodernismo dos jovens conservadores, o pré-modernismo dos velhos conservadores e o pós-modernismo dos neoconservadores. O termo “neoconservador”, com fortes conotações ideológicas e políticas, parece impor-se menos na fotografia do que na pintura.

³⁸ Segundo Gilbert [Prousch] & George [Passimone], “existem artistas que fazem arte que fala da arte, e outros que fazem arte que fala da vida. É uma distinção importante” (entrevista com Martin Gayford), em *Gilbert & George*, catálogo (Paris: Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 1997), p. 43.

ao misturar desmesuradamente imagens de todas as origens, oriundas de esferas outrora paralelas e estanques, artísticas ou não; ao jogar com as maneiras e as aparências, sem considerar os conteúdos e os significados. As obras, então, são superficiais ao adotar amplamente como princípio o pastiche, que desfaz os contextos e os sentidos históricos, que afoga a memória nas miragens do artifício e nos exageros da bela aparência. Sentidos originais, *status*, essência, hierarquias, estilos, enquanto apostas posteriores a debates de definições e de delimitações, conferiam uma forma de consistência às imagens modernistas. É essa consistência que desaparece nas imagens pós-modernistas sob o efeito das misturas, das mestiçagens e das reciclagens; sob a dependência do ecletismo generalizado, do bricabraque das práticas, dos materiais, das referências, dos gêneros, dos estilos e das épocas. O caráter exclusivo do modernismo garantia às imagens a profundidade de um pronunciamento; o caráter inclusivo³⁹ do pós-modernismo, em que as imagens só valem por si próprias, lhes confere leveza, esbelteza, flexibilidade, superficialidade. As misturas sem restrições e a abolição das estruturas estéticas da arte modernista resultam em imagens flutuantes, sem ancoragem nem leis.

Talvez seja na intersecção da figura humana com a fotografia que a superficialidade se manifesta de maneira mais evidente na arte dos anos 1980, quando a esbelteza da imagem encontra o aniquilamento do rosto e as mutações radicais do sujeito – dois fenômenos que bem poderiam constituir um dos traços principais do período. Em suas autorrepresentações, a artista americana Cindy Sherman preenche os papéis de diretora, atriz, modelo e fotógrafa. Ao disfarçar-se e maquiá-la-se, funde-se em uma multidão de personagens: vedetes de cinema (na série dos “Untitled Film Stills”), modelos de pinturas antigas (na série “History Portraits”). Mas seu rosto, que, com uma docilidade surpreendente, se curva a todos estes travestismos, não quer exprimir nenhum ser profundo. Ao assumir mil feições, Cindy Sherman não tem mais nenhuma. E suas obras, que fazem referência só a ela, não têm nada de autorretrato.

Thomas Ruff, ao contrário, fotografa seus modelos – geralmente jovens – da maneira mais neutra e mais direta possível, sem rodeios nem efeitos. Sempre tirados de frente, com uma extrema precisão, os rostos, sem sombras nem asperezas, parecem sem profundidade e sem relevo. Lisos e transparentes, eles são desprovidos de consistência humana. Vazios, esvaziados de sua substância, são não rostos

³⁹ Charles Jencks, *Le langage de l'architecture post-moderne* (Paris: Denoël, 1979), p. 7.

de indivíduos reduzidos ao único presente de sua simples aparência, rostos-superfícies. A expressão muda revela uma espécie de extenuação, uma erosão surda e fatal do humano.

De modo muito diferente, por enquadramentos excessivamente fechados do corpo e provas muito ampliadas, justapostos em trípticos ou dípticos, o artista alemão Thomas Florschuetz elimina o objeto por inteiro, toda a identidade: os corpos são vistos de tão perto que se decompõem em fragmentos quase abstratos, muitas vezes impossíveis de situar na geografia corporal, e sempre desprovidos de consistência carnal. Assim estilizados, como as mil peças intercambiáveis de um quebra-cabeça, o rosto, o corpo, o sujeito perdem sua unidade. Quanto a Jeff Wall, com *Young Workers* (1983), uma grande caixa iluminada, composta de oito rostos de jovens trabalhadores fotografados em *close-up*, ele busca o instante onde o indivíduo é, ao mesmo tempo, ele mesmo e um outro, onde a identidade-encontra a não identidade, ao contrário da lógica habitual da fotografia, que tende a conferir uma identidade às coisas. É assim que cada um dos modelos não posa por ele mesmo, mas desempenha o papel de um outro qualquer, o de um personagem que, como no teatro ou no cinema, pode ser muito diferente dele. A dialética “na superfície” (da identidade e da não identidade) substitui aqui a dialética “em profundidade” (da aparência e da personalidade própria) do retrato tradicional. Com Cindy Sherman, Thomas Ruff, Jeff Wall e, naturalmente, Thomas Florschuetz e muitos outros artistas do final do século XX, o retrato tornou-se impossível, porque o rosto se desfaz, porque o sujeito individual perdeu sua antiga unidade e sua antiga profundidade.

Essa passagem da profundidade para a superfície, para a qual o material-fotografia contribui significativamente, é acompanhada de um grande declínio do afeto. Todo sentimento, toda emoção ou toda subjetividade certamente não desapareceram, mas não mais estão ligados a um eu de que a obra seria a expressão. Harold Rosenberg qualifica a pintura expressionista abstrata do pós-guerra de “pintura de ação”, para significar que, aí, a expressão já não é a questão principal. “A pintura de ação”, ele observa, “preocupa-se com a criação de si, com a definição do si ou com a transcendência do si, mas isso a afasta da expressão do si, que supõe a aceitação do eu tal qual ele é, com suas feridas e sua magia.”⁴⁰ O declínio da expressão agrava-se nos anos 1980. Primeiramente, em razão da importância que

⁴⁰ Harold Rosenberg, *La tradition du nouveau*, cit., p. 28.

o material-fotográfico adquiriu na arte, o que, radicalmente, dá um fim na função individualizante do “carimbo” e da pincelada característicos do expressionismo abstrato. Uma outra razão deve ser buscada no importante recuo do ideal humanista, em uma desvalorização do indivíduo, em um declínio dessa interioridade, da alma, de que o retrato seria a expressão.

A passagem da profundidade à superfície encontra-se no centro dos temas e das formas da obra de Patrick Tosani: “Produzo uma superfície em uma parede”, ele declara. “E esta questão da superfície está presente em várias de minhas séries. Como *flotar o real*?”⁴¹ Tal preocupação atravessa as séries dos “Retratos”, das “Chuvas”, dos “Saltos altos”, das “Colheres”, das “Geografias” (das peles de tambor) naquilo que elas rompem a tradicional relação de representação. Pois as séries de Tosani (em grande formato) são mais uma replicação do que uma representação dos objetos – que, aliás, são menos referentes de representações do que operadores para analisar a fotografia. Elementares, familiares, até mesmo infraordinários, os objetos nunca são escolhidos pelo que são, mas como suportes para uma análise em imagem da fotografia. Tosani é um “fotógrafo da fotografia”. O tempo por exemplo: o tempo longo, sedimentado nos estratos dos “saltos”, difere do fluxo temporal das “Chuvas”, ou da imobilização das coisas pelos instantâneos que simbolizam os “Gelos”, ou da duração animada e fluida dos “Retratos” ou, ainda, da sucessão breve e ritmada das batidas das baquetas sobre as peles dos tambores, etc. Conduzidas a partir dos “meios mais objetivos da fotografia: a precisão, a frontalidade das tomadas, a cor, a nitidez, a ampliação”,⁴² tais reflexões e experimentações são seguidas pela abolição da profundidade formal e simbólica, bem como pela total ausência de afeto, a ponto de as imagens parecerem ser “assinadas, não pelo seu autor, que as inventa, mas pela fotografia que as produz”.⁴³ Ao aplicar à fotografia a postura analítica e o extremo domínio técnico que os modernistas reservavam à pintura, Tosani confere uma espécie de legitimidade ao material-fotografia. Mas, promovendo objetos comuns (saltos, colheres, bonequinhos de plástico, grãos de café, costeletas, bolhas de ar, montes de roupas) ao nível de verdadeiros totens, ele fixa sua obra em um determinismo local, longe do universo modernista.

⁴¹ Patrick Tosani, “Une autre objectivité” (entrevista com Jean-François Chevrier), em Jean-François Chevrier & James Lingwood (orgs.), *Une autre objectivité*, catálogo (Milão: Idea, 1989), p. 215.

⁴² *Ibid.*, p. 213.

⁴³ Jean de Loisy, “L’hypothèse d’une image nécessaire”, em Patrick Tosani, catálogo (Rochechouart: Musée Départemental d’Art Contemporain, 1988), p. 37.

É ainda um mundo todo de superfície, desprovido de consistência humana, que emana das grandes séries de castelos de água, armazéns, altos-fornos, gasômetros, etc. que os artistas alemães Bernd e Hilla Becher fotografam como outros tantos símbolos de uma época industrial que expira. Embora seu primeiro livro, significativamente intitulado *Sculptures anonymes. Une typologie des bâtiments industriels* (Esculturas anônimas. Uma tipologia das construções industriais), apareça em 1970, foi somente uma década mais tarde que sua postura artística foi reconhecida. Eles próprios se colocam no cruzamento da série, da neutralidade, de uma “maneira direta” de fotografar “sem composição”, bem como de abolir qualquer “expressão de si”,⁴⁴ qualquer sentimento. “O princípio de catalogação das ciências naturais é, para nós, um princípio artístico”,⁴⁵ aponta Hilla Becher. Por sua sistematização, essa obra (que justapõe séries de imagens organizadas por “famílias de objetos”) reflete-se nos livros-inventários de Edward Ruscha (*Every Building on the Sunset Strip*, 1966), de Hans-Peter Feldmann (*Bilder von Feldmann*, 1968-1971), ou de Sol LeWitt (*Photogirls*, 1978). Seu espírito inspirou diretamente os artistas alemães Thomas Struth, Thomas Ruff, Axel Hütte ou Andreas Gursky, todos antigos alunos dos Becher; e também marcou indiretamente os trabalhos de artistas franceses como Jean-Louis Garnell, Dominique Auerbacher, Sophie Ristelhueber ou Patrick Tosani. Entre esses artistas, a distância simbólica entre a **imagem** e a coisa é, muitas vezes, tão tênue que elas parecem confundir-se. Tal ficção de analogia se apoia no vocabulário formal associando nitidez, frontalidade, simplicidade, a precisão da descrição e a evidência da composição, e também em uma certa distância, cuidadosamente mantida, em relação ao valor da fotografia utilitária, prática ou documental. Pois não são produções de fotógrafos, nem mesmo de fotógrafos-artistas, mas obras de artistas, cujo grande formato indica que elas seguramente não são feitas para o catálogo dos fotógrafos documentais, nem para o livro dos fotógrafos-artistas, mas para a parede – a da galeria ou aquela, mais vasta e mais prestigiada ainda, do museu. A transparência e a objetividade não são, aqui, algo aquém da arte, mas sim os dados de uma arte cujo material exclusivo é a fotografia – com sua matéria, seu funcionamento técnico e formal, e seu poder descritivo.

⁴⁴ Entrevista de Bernd & Hilla Becher, com Jean-François Chevrier, James Lingwood e Thomas Struth, em Jean-François Chevrier & James Lingwood (orgs.), *Une autre objectivité*, cit., pp. 57-63.

⁴⁵ *Ibidem.*

A fotografia torna-se um material da arte no momento em que a reportagem e o documento fotográficos são atingidos por grave crise de confiança. De fato, uma época termina: a da crença na veracidade e na objetividade dos documentos, a do culto do referente, a da negação da escrita, a do esquecimento da singularidade do olhar. Para fotografar a França do início dos anos 1980, a Datar (a oficialíssima Delegação para a Organização do Território e para a Ação Regional) também fez um apelo significativo aos artistas para assumirem sua “visão pessoal”⁴⁶ em vez da dos documentaristas. Impôs-se, assim, com energia, a evidência, durante muito tempo refutada, de que uma “representação da paisagem deve ser criada, mais do que simplesmente registrada”.⁴⁷ Uma maneira de afirmar que a arte não se opõe ao documento, mas torna-se uma condição de sua pertinência.⁴⁸

DO VISÍVEL AO INAPRESENTÁVEL

Portanto, a postura documental, mesmo adotada pelos artistas, acaba desembocando nesta situação: a ausência de uma realidade e de um futuro em que se pudesse acreditar, passíveis de fundamentar um realismo. Enquanto um realismo sempre supõe uma crença na realidade, é exatamente o inverso que domina atualmente: a perda da crença na realidade, “a descoberta da pouca realidade da realidade, associada à invenção de outras realidades”.⁴⁹ A crença precipita-se na suspeita; o documento elimina-se na ficção.

Tal suspeita diante da realidade vem mais dos artistas do que dos fotógrafos. Enquanto a mimese permanece o objetivo principal do fotógrafo documental – e preocupação capital do fotógrafo-artista em suas próprias tentativas em ultrapassá-la –, para os artistas que trabalham com a fotografia ela, ao contrário, não é nem um objetivo nem um obstáculo a ser suplantado, mas somente um dos elementos do processo criador. É pelo fato de os fotógrafos ainda acreditarem

⁴⁶ Gaston Defferre, “Preface”, em *Paysages, photographies. La Mission photographique de la Datar. Travaux en cours. 1984-1985*, catálogo (Paris: Hazan, 1985), p. 11.

⁴⁷ Jacques Sallois, “Introduction”, em *Paysages, photographies. La Mission photographique de la Datar*, cit., p. 13.

⁴⁸ Após a Missão heliográfica (1851) e o controle da Farm Security Administration na América de entreguerras, ocorreram outras iniciativas: na Itália (“Commune di San Casciano in Val di Pesa”), na Bélgica (“04°50’, la Mission photographique à Bruxelles”), na França (“Les quatre saisons de la paysage”, em Belfort), ou entre a França e a Inglaterra (“Mission photographique trans-Manche”).

⁴⁹ Jean-François Lyotard, “Qu’est-ce que le post-modernisme?”, em *L’époque, la mode, la morale, la passion*, cit., pp. 457-462.

na realidade da realidade que o documento, esse ideal do verdadeiro, tanto os preocupa: ou para tentar aproximar-se o mais possível da representação ideal; ou para questioná-la e redefini-la. Os artistas, ao contrário, apreciam nas capacidades descritivas da fotografia o meio de tornar mais visível qualquer coisa que não seja da ordem do visível: “Não ‘restituir o visível’, mas tornar visível” (Paul Klee). Diante do fotógrafo preocupado em reproduzir formas, ou do fotógrafo-artista, que procura inventar novidades, o artista serve-se da fotografia sobretudo como um material mimético, para captar forças. Qualquer que seja a aparente fidelidade descritiva das obras, qualquer que seja o respeito à analogia, a arte escapa ao realismo ao procurar captar forças em vez de representar estados de coisas, ao renunciar à ilusão de poder captar e comunicar a realidade em sua unidade e simplicidade (supostas). O realismo não está nas propriedades analógicas do procedimento fotográfico, mas na postura que consiste em crer na realidade, em instituir o visível como garantia do verdadeiro, em restringir o concebível aos limites do visível e do apresentável.

Ao contrário dos fotógrafos realistas, que acreditam na realidade, muitos artistas se servem da fotografia para captar forças, para “mostrar que há algo que podemos conceber e que não é possível ver nem mostrar”.⁵⁰ Esta é a abordagem de Patrick Tosani, cuja imagens, poderosamente analógicas, estão no polo oposto ao do realismo. Na série intitulada *Corps du dessous* (1996), Tosani instala seus modelos sobre uma placa de plexiglas sustentada por um pequeno andaime, colocando o aparelho fotográfico exatamente debaixo. Os modelos, geralmente vestidos e calçados em tons escuros, adotam posições amontoadas, muito densas, muito concentradas, enquanto no enquadramento apertado e na vista, em total câmara baixa, os corpos são mostrados encobertos pelos sapatos e pelas pernas. O conjunto do dispositivo (ponto de vista, enquadramento, roupas, poses, dimensões das imagens, etc.) é, de fato, concebido para transformar em massa densa a forma do modelo, em fazer sentir o peso (inapresentável) na própria apresentação. Patrick Tosani explica:

Minha intenção, com esta massa escura sobre fundo branco, comprimida em seu enquadramento, é desenvolver a noção de massa, isto é, como esta imagem vai ganhar o maior peso possível, no sentido físico. Como este corpo vai ficar pesado,

⁵⁰ Jean-François Lyotard, *Le post-moderne expliqué aux enfants*, cit., p. 26.

imponente e denso. Para chegar a tal efeito, utilizo apenas a dimensão da imagem, mas também a posição do corpo, amontoado, e o aspecto preto, denso, da maioria das imagens.⁵¹

Essa abordagem, entre apresentável e inapresentável, baseia-se em uma consciência aguda da dualidade de seu material: “Estou sempre nessa dupla constatação, contraditória,” confessa Tosani, “de utilizar a fotografia por seus desempenhos, suas qualidades, mas também para constatar sua fraqueza”.⁵² A suspeita que se lança sobre a realidade atinge o próprio material artístico. Dupla suspeita, que torna impossível o realismo.

Enquanto Patrick Tosani inventa maneiras de fazer sentir o inapresentável no próprio interior da apresentação, Christian Boltanski dá ao inapresentável o valor de um conteúdo desaparecido. Se a nostalgia atravessa toda a obra de Boltanski, a partir de *Leçons de ténèbres* [Lições de trevas], ela perde seu caráter estritamente individual para adquirir uma dimensão histórica e coletiva, para tornar-se, inseparavelmente, a expressão patética do drama do povo judeu e a expressão do destino fatal do homem. Em 1998, sua exposição *Dernières années* [Últimos anos], no Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris, dá acesso a uma ampla sala escura onde *Menschlich* (Humano, 1994) estende, como um imenso memorial, 1.500 fotografias de indivíduos anônimos, certamente falecidos. Em seguida, mergulhada na mesma penumbra, uma instalação de latas metálicas enferrujadas, *Les registres du Grand Hornu* [Os registros do Grande Hornu] (1977), evoca a lembrança de crianças empregadas nas minas da Bélgica entre 1910 e 1940. Mais afastado, os *Lits* [Leitos] (1998), as *Images noires* [Imagens pretas], uma série de quadros sem imagem] (1996), e os *Portants* [Suportes], pequenos clichês *flous*, em preto e branco, recobertos de véus (1996), traçam uma espécie de passagem entre a vida, a anulação e o repouso da morte. No subsolo do museu, no final de uma longa descida, descobre-se *La réserve du musée des enfants* [O acervo do museu das crianças] (1989), um amontoado de roupas de crianças, e *Perdu* [Perdido] (1998), cerca de 5 mil objetos acumulados em estantes.⁵³ Simples e despojado, a partir daí, o sistema

⁵¹ Patrick Tosani, “Contours et enveloppe du corps” (entrevista com Pascal Beausse), em *Le Journal*, nº 4, Paris, 1998, p. 5. O formato das imagens coloridas é aproximadamente de 2,3 m x 1,6 m.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Por ocasião da exposição, Christian Boltanski publicou *Kaddish* (Paris: Paris-Musées/Gina Kehayoff, 1998), um livro de 1.140 páginas, constituído somente de fotografias em preto e branco e com quatro temas: *Menschlich* (Humano), *Sachlich* (Objetivo), *Ortlich* (local), *Sterblich* (Mortal).

formal de Boltanski fica bem estabelecido: os clichês e retratos fotográficos, em preto e branco, muitas vezes desfocados, à maneira de uma prática já ultrapassada de amadores; o emprego recorrente da penumbra, ou de lamparinas de fraca intensidade, para criar atmosferas propícias ao recolhimento; os acúmulos de latas enferrujadas, de roupas, de objetos; mas também os monumentos, as estelas, os túmulos, os memoriais. Em outras palavras, vestígios, traços de existência, impressos, depósitos: toda uma retórica da nostalgia, da ausência, da memória, do desaparecimento, do esquecimento, da perda de identidade, com a onipresença surda da morte e do Holocausto. Boltanski não fez da fotografia somente um dos seus principais materiais, ele construiu sua obra em torno do paradigma da fotografia, mais precisamente em torno da fotografia tal como André Bazin a concebia: reliquia, lembrança, “proveniente do complexo da múmia”. Atormentado por um passado agitado e pela morte, o real de Boltanski não tem consistência. Demasiadamente nostálgica para ser realista, sua obra – que iguala futuro e morte e que considera a totalidade como uma soma de unidades – frustra qualquer projeto de futuro, qualquer perspectiva universal, qualquer visão modernista: “É sempre um e um e um. Um acúmulo de pequenas memórias”,⁵⁴ declara Boltanski à revista americana *Blind Spot*.

É através da ficção, e dando ao inapresentável a forma de um outro inacessível, que Sophie Calle se desvia do realismo. Para *Suite vénitienne* [Suite veneziana] (1998), ela segue um desconhecido durante vários dias; já para *La filature* [A Fiação] (1981), ela se faz seguir por um detetive particular, cujos relatórios e fotografias servirão para ela montar uma espécie de autorretrato. Para *Les Hôtels* [Os hotéis] (1981), emprega-se como faxineira em um hotel, a fim de, nos quartos, obter uma série de indícios sobre clientes que nunca mais verá, mas de quem imagina a vida. Em *Les aveugles* [Os cegos] (1986), ela propõe um ideal de beleza visual com a ajuda de fotografias que lhe foram sugeridas por cegos de nascença, etc. Todos os trabalhos de Sophie Calle associam uma regra de jogo, textos e fotografias e, sobretudo, uma relação (real ou fictícia) com um outro. Relações entre a artista e seu outro mesclando atração e repulsão, presença e ausência, perseguição e fuga, fascinação e desinteresse, voyeurismo e exibicionismo em infinitos quiproquós e engodos entre realidade e ficção, entre a arte e a vida. Na obra de Sophie Calle, o indeterminado, o intervalo e, por fim, o inacessível, como forma

⁵⁴ John Baldessari & Christian Boltanski, “What is Erased”, entrevista em *Blind Spot*, nº 3, Nova York, 1994.

do inapresentável, acontecem no cruzamento de seus textos de aparência objetiva, de seu engajamento pessoal e do seu uso muito documental da fotografia: quantas (falsas) garantias de autenticidade necessárias à ficção. A ficção intervém em uma hesitação sutil entre o verdadeiro e o falso, em uma dúvida cuidadosamente mantida: os textos são resumos de enquetes ou da literatura? As situações são reais ou fictícias? Trata-se de arte ou de vida? Tantas interrogações que alimentam a ficção ao apoiar-se na fotografia.

Sob a aparência de objetividade e de transparência documentais, as grandes provas em cores do artista alemão Andreas Gursky não têm muita coisa a ver com qualquer realismo ou procedimento documental. Simplesmente porque nem a mimese nem a representação da realidade são os objetivos de Gursky. Na grande vista frontal da fachada da estação Montparnasse (*Paris, Montparnasse*, 1993), como em suas outras obras, Gursky sistematicamente faz referência a outras realidades: as de obras, na maioria abstratas, da arte moderna (pensa-se em Gerhard Richter, Jackson Pollock, Don Judd, etc.). As linhas horizontais e verticais da fachada da estação desenhavam uma grade e delimitam retângulos coloridos regulares que transformam *Paris, Montparnasse* em um verdadeiro quadro abstrato, em uma evocação direta das famosas *Farbtafeln* (Cartelas de cor) de Gerhard Richter.⁵⁵ Portanto, Gursky fotografa imóveis, locais, interiores de fábricas, espaços de produção, pistas de corrida, aeroportos ou, ainda, espaços de exposição e vitrines não por serem o que são. Ele não busca restituir o visível, mas tornar visível que o mundo pode ser visto como uma série de obras de arte, que a arte moderna instruiu nosso olhar. Ao contrário da postura realista ou documental, que pensa poder oferecer um acesso direto ao real, Gursky entrecruza a realidade material com a da arte moderna. Suas obras são menos a reprodução das aparências do que a conversão das aparências em obras de arte.

DA ALTA À BAIXA CULTURA

No momento em que se esgotam os projetos realistas, por falta de uma realidade na qual se crer, a arte-fotografia colabora para a secularização da arte: para a ruptura de seu isolamento fora do mundo, para a afirmação de seu caráter de

⁵⁵ Michel Gauthier, "Vues imprenables sur readymades. La photographie selon Andreas Gursky", em *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nº 67, Paris, primavera de 1999, pp. 65-87.

fato social.⁵⁶ De fato, a arte-fotografia acompanha o colapso da arte moderna bem como o declínio dos movimentos minimalista e conceitual. Estes, embora se opusessem à arte modernista, compartilhavam com ela a mesma concepção de arte-santuário, afastada do mundo, e uma mesma visão, fortemente hierarquizada e elitista, de cultura.

A arte rompe seus últimos elos com o modernismo ao abrir-se para a ignorada e menosprezada cultura de massa: suas produções, suas formas, suas figuras, seus materiais. Christian Boltanski e Annette Messager fazem parte dos primeiros a considerar artisticamente o imaginário popular: as fotografias de família, de viagem, de imprensa ou de publicidade. Na metade dos anos 1970, eles vasculham as ideias preconcebidas acerca do valor de prova da fotografia, proclamando que "ela mente, que ela não fala da realidade, mas apenas dos códigos culturais".⁵⁷ Em 1975, *Le voyage de nocces à Venise* [A viagem de nupcias em Veneza] (série "Images-modèles")⁵⁸ confronta os clichês em cores feitos por Boltanski (à moda dos turistas) em Veneza com os desenhos convencionais da cidade, realizados a lápis de cor por Messager. Não para fixar momentos de intimidade, mas para mostrar quanto os fotógrafos amadores têm tendência a reproduzir imagens preexistentes, em copiar modelos culturais. Aqui, os estereótipos visuais, as "Images-modèles", são denunciados pelo seu poder de encobrir e ocultar o real. Mostrada tal como em fotonovelas, a força das situações representadas e fotografadas no *Mes clichés-témoins* [Minhas fotos testemunho] (1973). Na série *Le bonheur illustré* [A felicidade ilustrada] (1976), Annette Messager não desenha conforme o real, mas conforme as revistas e os prospectos da indústria turística: "Eu copio, eu recopio, eu re-recopio",⁵⁹ ela explica.

Copiar, recopiar, re-recopiar: o artista não é mais o ponto de partida de obras originais, fechado no santuário modernista da pintura pura. Sua ação repetitiva evoca a máquina, em particular a fotografia, e espalha-se audaciosamente no mundo profano do estereótipo, do tão detestado *kitsch*. Essa nova situação, que marca a vitória dos simulacros sobre as cópias, abre de par em par as portas da arte para a fotografia, e também para as questões sociais. No decorrer dos anos

⁵⁶ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, cit., p. 21.

⁵⁷ Christian Boltanski, entrevista com Delphine Renard, em *Kaddish*, cit., p. 75.

⁵⁸ *Le voyage de nocces à Venise* faz parte da série "Images modèles", realizado por C. Boltanski e Annette Messager, em 1975. Outras peças da série foram realizadas em Berlim e em Berck-Plage.

⁵⁹ Annette Messager, *comédie tragédie, 1971-1989*, catálogo (Grenoble: Musée de Grenoble, 1991), p. 57.

1970, nos Estados Unidos, várias artistas feministas, como Barbara Kruger, Jenny Holzer, Martha Rosler, mais tarde Cindy Sherman – mas também homens como Richard Prince e Victor Burgin –, tentam igualmente desconstruir os estereótipos da cultura de massa concedendo um grande espaço para os materiais e ferramentas da comunicação comercial: a fotografia, os cartazes publicitários, as placas luminosas na cidade, etc. As mulheres desempenham um papel capital nesse movimento de secularização, que desloca a arte para além dos limites tradicionais da reflexividade, a fim de situá-la em uma perspectiva mais ampla de denúncia da segregação sexual, tanto no campo da arte como no campo, mais vasto, das mídias. “Minha resposta pessoal”, dirá Martha Rosler, “era que a pintura pertencia à ordem do gigantesco, do macho e do heroico, enquanto a fotografia pertencia à ordem do pequeno, das questões pessoais e do caritativo”.⁶⁰

As grandes fotomontagens em preto e branco de Barbara Kruger, muitas vezes com *slogans* (de um vermelho forte) sobrepostos, denunciam os estereótipos difundidos pelas mídias da sociedade pós-industrial, como tantos outros vetores de normas de integração, de submissão, de exclusão, de poder. Com uma sólida experiência gráfica adquirida em agências de publicidade, Kruger concebe suas imagens como cartazes – alguns foram apresentados em painéis publicitários – cuja eficácia significativa nasce da confrontação de montagens fotográficas e *slogans*. Frequentemente compostos dos pronomes *I* (eu) e *You* (você/vocês), esses *slogans* sugerem que uma mulher (eu) interpela um espectador (você/vocês) masculino. A exclamação indistintamente crítica e admirativa *What Big Muscles You Have!* (Que músculos você tem!, 1986) destaca-se de uma longa lista de palavrinhas tão carinhosas quanto tolas que uma mulher poderia dirigir a um homem: “Meu senhor”, “Meu magnatazinho”, “Meu professor de desejo”, “Meu Popeye”, “Meu grande artista”, etc. Aqui, a mulher é uma vítima consentida. Em *We Don't Need Another Hero* (Não precisamos de outro herói, 1986), onde uma moça com tranças louras testa os bíceps de um garotinho, o poder masculino é ridicularizado e recusado. A crítica fica ainda mais mordaz em *Your Comfort is my Silence* (Seu conforto é meu silêncio, 1981). E é a luta das mulheres pela liberdade de dispor de seu corpo que está diretamente em jogo com *Your Body is a Battleground* (Seu corpo é um campo de batalha, 1989), um cartaz de apoio, em 1989, à passeata em

⁶⁰ Benjamin Buchloh, *Conversation avec Martha Rosler* (Villeurbanne: Institut d'Art Contemporain, 1999), p. 45.

Washington pelo direito ao aborto. A crítica social e ideológica, no entanto, ainda não é direta, a vontade didática se mostra mais discreta quando os antagonismos são menos enunciados do que sugeridos pela forma das obras. As formas onde se tramam as relações entre a arte e a sociedade.⁶¹

Na virada dos anos 1970, Martha Rosler encontra na fotografia um meio de enterrar radicalmente o modernismo e responder a algumas questões referentes à Pop Art, a arte conceitual e à representação do social. Servindo para “quebrar a casca da interioridade, da subjetividade e da autenticidade”,⁶² a fotografia aproxima Martha Rosler da arte conceitual – que, todavia, critica por limitar-se ao “grau zero da fotografia”,⁶³ e por ser esteticamente muito “autorreferencial ou niilista”,⁶⁴ fora do mundo e da realidade social. Na Pop Art, Rosler mais aprende a reunir em colagens as imagens da cultura de massa (revistas, publicidades, etc.) do que a trabalhar com os objetos. Quanto à sua vontade de representar a realidade social extra-artística, de inventar uma nova postura documental,⁶⁵ é na história da fotografia que ela pode realizá-la, entre a tradição americana dos anos 1930 (Farm Security Administration e Walker Evans) e Robert Frank, Weegee, Lee Friedlander, Garry Winogrand ou Larry Clark. Então Martha Rosler incorpora a fotografia ao seu trabalho, colocando (sempre em imagens) a questão acerca do que podem fazer a fotografia e o aparelho fotográfico: “O que é representável, o que não o é, o que é um instantâneo, o que é uma imagem estética – o que é uma forma fotográfica?”.⁶⁶ Uma de suas primeiras obras, *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (A Bowery em dois sistemas descritivos inadequados, 1974), situa-se assim entre o documentário social (inspirado em Walker Evans), a arte conceitual, e a questão acerca dos limites da representação fotográfica. Constituída por uma série de dípticos texto/imagem, a obra consagra-se a uma rua miserável de Nova York, devastada pelo alcoolismo. As tomadas em preto e branco – de vitrinas, lojas, pedestres –, frontais, em uma composição tão discreta quanto rigorosa, são inspiradas em Walker Evans; as palavras que acompanham a imagem rompem com a tradição documental da fotografia única e autossuficiente, inspirando-se nos conhecimentos da arte conceitual; todavia, os termos

⁶¹ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, cit., p. 21.

⁶² Benjamin Buchloh, *Conversation avec Martha Rosler*, cit., p. 45.

⁶³ *Ibid.*, p. 37.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 35.

⁶⁵ *Ibidem.*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 75.

utilizados saem totalmente do registro tautológico, autorreferencial e analítico da arte conceitual para evocar, sem legenda, estados do corpo e situações sociais: *Comatose* (em coma), *Unconscious* (inconsciente), *Passed out* (desmaiado), *Knocked out* (nocauteado), *Laid out* (exposto), etc. Enfim, como o título já indica, a confrontação dos sistemas fotográfico e textual visa a negar a ilusão documental humanista sem renegar a fotografia; a destacar que todos os sistemas descritivos são inadequados para medir a experiência; a lembrar que as estruturas sociais são opacas à representação.

Martha Rosler, como Annette Messager, dirige seus primeiros trabalhos com a fotografia contra os estereótipos da mulher-objeto. A série *Beauty Knows No Pain* (A beleza não conhece a dor, 1966-1972) compõe-se de grandes clichês feitos a partir de imagens extraídas de revistas pornográficas ou da publicidade de *lingerie*. Em *Untitled (Kitchen I)*, por exemplo, um seio tomado de perfil, em *close up*, ocupa a frente de um fogão elétrico. A mensagem é clara: na sociedade patriarcal, a mulher só se distingue dos aparelhos da cozinha por acrescentar ao estatuto de utensílio doméstico aquele de objeto sexual. A série de fotomontagens *Bringing the War Home* (Trazer a guerra para casa, 1966-1972) evoca como os aconchegantes apartamentos das classes médias americanas são acometidos pelas imagens da guerra; como, ao contrário, clichês eróticos de mulheres acompanham os soldados no *front*. Em *Make up/Hands up* (Maquilagem/Mãos ao alto, 1966-1972), a maquilagem diária pode ser assimilada a uma microviolência consentida, como reflexo da violência brutal que uma mulher, com as mãos levantadas, sofre da parte de soldados armados.

A crítica dos estereótipos femininos, entabulada no decorrer dos anos 1970, via material-fotografia, vai continuar com outros artistas, cujas obras passarão do corpo para os fluxos corporais.

DOS CORPOS AOS FLUXOS CORPORAIS

Entre 1977 e 1980, Cindy Sherman realiza sua célebre série de 69 clichês em preto e branco, *Untitled Film Stills* (Fotografias de cena sem título), voltada para estereótipos femininos tal como eles aparecem na mídia e no cinema americano dos anos 1950. De fato, fotografias de cena, os clichês são encenações inteiramente concebidas, interpretadas e fotografadas por Cindy Sherman, fazendo referência o

imaginário popular: o cinema “série B”, a fotonovela, a imprensa sensacionalista e a televisão. Trata-se de um inventário de estereótipos da solidão e das frustrações da mulher ocidental pós-guerra: a amante abandonada (*Untitled #6*), a jovem ingênua sonhando com o príncipe encantado (*Untitled #34*), a dona de casa realizada, mas completamente entediada (*Untitled #11*), a mulher em lágrimas diante de um copo vazio (*Untitled #27*), até mesmo a mulher espancada (*Untitled #30*). Fechadas em seu interior, todas essas mulheres estão condenadas às tarefas domésticas (*Untitled # 3 e #10*), na expectativa de realizar seus desejos, ou são declaradamente reprimidas (*Untitled #14*). Do exterior, ao agir, elas são alternadamente sedutoras, como a jovem livreira (*Untitled #13*), ou inconscientes, como a caroneira (*Untitled #48*). Raras são aquelas, como a jovem secretária da City (*Untitled #21*), para as quais sua função é que prevalece. E, também, estão mergulhadas nas arquiteturas frias e imponentes da cidade (*Untitled #63*) e submissas à autoridade de um olhar onipresente (*Untitled #80*). Eis o que de fato unifica a série: as mulheres estão sempre sob a dominação de um olhar-poder anônimo, supostamente masculino. Produtos do desejo e do olhar masculinos, esses estereótipos substituem o poder e o controle que a sociedade patriarcal exerce sobre as mulheres – suas energias, suas atividades, suas emoções, seus desejos, seus corpos.

Simultaneamente, mas em um outro universo e no final de um outro itinerário, o artista e crítico de arte norte-americano John Coplans inicia uma obra fotográfica inteiramente centrada em seu próprio corpo. Suas grandes provas em preto e branco recortam e isolam partes bem circunscritas: os pés, os joelhos, as nádegas e, sobretudo, as mãos. Coplans trata o corpo à maneira de um entomologista, pedaço por pedaço, privado de suas dimensões narrativas e eróticas. Visto de perto, sempre decapitado, deslocado pelo plano muito próximo e ampliado, o corpo se reduz à justaposição de seus membros, de suas engrenagens e mecanismos externos. Desse corpo devolvido à sua epiderme, a uma superfície sem espessura, o artista se serve como de um material artístico e lúdico, brincando de transformar seus pés em arquitetura egípcia, de fazer sua mão sorrir ou metamorfoseá-la em grande escultura.⁶⁷ É assim, através do humor – que, como diz Gilles Deleuze, procede de uma “dupla destituição, da altura e da profundidade, em prol

⁶⁷ São “série B” os filmes feitos com poucos recursos, poucos diálogos, pouca roupa, muitos gritos, somados a alguma nudez e sexo. (N. E.)

⁶⁷ John Coplans, entrevista com Jean-François Chevrier, em Jean-François Chevrier & James Lingwood (orgs.), *Une autre objectivité*, cit., pp. 93-100.

da superfície”⁸⁸, que Coplans desarticula a narração e a história da arte, e que ele destituiu a unidade do corpo em benefício de uma arte do fragmento e da pele.

Enquanto Coplans se coloca no nível da pele, mostrando com precisão as mínimas nervuras e os detalhes, alguns artistas vão, nos anos 1990, tentar atravessá-la. Não para mergulhar na carne ou para explorar os órgãos do corpo, mas para ter acesso aos fluxos, fluidos e secreções que os percorrem. Thomas Florschuetz é o pioneiro desse movimento, com suas fotografias em cores, de enorme formato, geralmente apresentadas em dípticos ou trípticos, e situadas ainda mais perto do corpo do que as de Coplans. A ponto de, muitas vezes, um leve *fleu* diluir a textura da pele até lhe dar um aspecto cadavérico; igualmente a ponto de tornar-se difícil situar as partes representadas. Ao oposto das imagens de Coplans, em que a pele, o espírito – e o humor – de um conteúdo vibram em uníssono, as de Florschuetz procedem à constatação desencantada de sua total desintegração. Tal abolição do sujeito realiza-se na conjunção da extrema fragmentação e da aparente decomposição das carnes. Ela é repetida pela reunião, em dípticos e trípticos, de fragmentos corporais tão equivocados quanto intercambiáveis, para recompor corpos com formas humanoides, pouquíssimo humanas para consistir em um sujeito. Enquanto a fragmentação do corpo, como a exemplifica Coplans, faz a forma tradicional do nu cair radicalmente em desuso, e a consistência carnal desaparece nos trabalhos de Florschuetz, a dissolução das aparências prossegue inexoravelmente em artistas tão diversos como Gilbert & George, Cindy Sherman, e Andres Serrano, cujo interesse passa dos corpos para os fluxos corporais, da superfície visível aos detritos das profundezas. Em outras palavras, o corpo é assimilado através de seus detritos e líquidos: a água, o sangue, a urina, o esperma, a merda, o vômito ou o alimento apodrecido.

A partir de 1985, as séries *Disasters and Fairy-Tales* (Desastres e contos de fadas) ou *Civil War* (Guerra civil), de Cindy Sherman, apresentam espécies de rostos de mutantes e corpos desintegrados, feridos, sujos de líquidos, detritos, podridão. Aqui é colocada uma interrogação acerca das fronteiras da feminilidade, a partir do papel que as substâncias e a repulsa desempenham na construção das fronteiras corporais e subjetivas da mulher; não a partir do invólucro exterior imposto pelos estereótipos, mas do ponto de vista de seus fantasmas, sobre seu interior informe. Em *Untitled #175* (1987), uma inquietante atmosfera azulada en-

⁸⁸ Gilles Deleuze, *Logique du sens* (Paris: Minuit, 1969), p. 161.

volve objetos equivocados espalhados pelo chão: pedaços de carne, forminhas cheias de bolos com aparência de excrementos, de substâncias duvidosas oscilando entre alimento e vômito. Enquanto dessa confusão emerge um par de óculos de sol onde está refletido o rosto de uma mulher em via de gritar ou vomitar de horror diante dessa alteridade abjeta, que transgride e ameaça o corpo limpo e puro e que, portanto, faz parte de sua constituição. O equivoco entre bolo e merda, ou entre alimento e vômito, aponta a confusão dos fluxos abjetos que entram e saem do corpo, isto é, a permeabilidade e a instabilidade de suas fronteiras, a fragilidade de sua unidade. O corpo limpo, unificado e perfeitamente delimitado dos estereótipos sociais e culturais é apenas uma ilusão, uma tentativa de controlar o abjeto. Vã tentativa, pois os corpos, principalmente o das mulheres, não são objetos fechados, porém máquinas atravessadas, ou mesmo transpassadas, por fluxos em todos os sentidos. A água, a urina, o alimento, o vômito, a merda, o esperma, o sangue não cessam de passar, transgredir, redefinir ou violar as fronteiras do corpo segundo uma série de atos: beber, urinar, comer, vomitar, copular, etc. Os corpos ingerem, digerem e rejeitam os resíduos. Eles escorrem (como tubulações) e enchem todos os seus orifícios. Expulsas, suas matérias e fluididades *próprias*, tornam-se *impróprias* e são assimiladas imediatamente como *imundas*. É exatamente além dos estereótipos e do abjeto, entre o limpo e o imundo, entre imagens e fluxos, entre o exterior e o interior, que a obra de Cindy Sherman situa o sujeito feminino.

O corpo e o sexo masculinos, o esperma, a homossexualidade, a religião, o sangue, a urina e sobretudo o excremento dominam a obra de Gilbert & George a partir de 1982, época em que eles abandonam o preto e branco pela fotografia em cores, e adotam a estrutura recorrente de seus quadros fotográficos: conjuntos em formatos muitas vezes monumentais (até 10 metros de comprimento), compostos de elementos cuja justaposição desenha uma programação rigorosa. Em *Shit Faith* (Fé de merda, 1982), excrementos saindo de quatro ânus cor-de-rosa, dispostos simetricamente nos quatro lados do quadro, formam uma cruz – o tema provocador da cruz cristã feita de excrementos é especialmente retomado em 1994, em *Shitty* (Merdoso). E, ainda mais, a merda raramente é representada sem que Gilbert & George não se representem eles próprios, frequentemente nus, como em *Naked* (Nu, 1994). Em 1983, em *Shitted*, eles ainda estão vestidos, sentados no chão, mostrando ao espectador uma língua na mesma cor vermelha dos cinco enormes excrementos que flutuam acima deles. Além de elementos temáticos co-

munis, a postura de Gilbert & George diverge radicalmente da de Cindy Sherman. Os formatos, a proximidade formal (com a escultura e com o vitral) dos quadros de Gilbert & George, o modo de aparecimento dos artistas em suas obras, o universo sexual, tudo isso os opõe. Mas, sobretudo para Gilbert & George, a merda, o sangue ou a urina não são abjetos. Os corpos são atravessados, penetrados, exibidos, mas sua unidade não é questionada. Os detritos e excreções corporais estão, ao mesmo tempo, maciçamente presentes, como esculturas, e graficamente abstratos, distanciados. Oposta ao olhar trágico que Cindy Sherman lança sobre o corpo feminino, a visão de Gilbert & George é sobretudo positiva, anticonformista, alegremente provocadora. Em todo caso, motivada por um sólido bom senso e uma boa dose de humor: "Se mostramos merda, é que achamos que é preciso aceitá-la como todo o resto. De qualquer maneira, somos obrigados a isso. Mostramos a beleza que há nela".⁶⁹ Gilbert & George desafiam diretamente aqueles que chamam de "burgueses", e afirmam abertamente o desejo de "confrontarem-se, de serem subversivos no sentido positivo do termo".⁷⁰

Na verdade, a merda e todas as secreções corporais inserem-se em uma vasta rede de símbolos e de metáforas que, supõe-se, dão sentido à vida, ao homem e ao mundo: "Fazemos arte que fala da vida", declaram Gilbert & George. "Há artistas que fazem arte que fala da arte, e outros que fazem arte que fala da vida. É uma distinção importante".⁷¹ Para eles, falar da vida consiste nada menos do que revisar a história sagrada, reinterpretar as antigas cosmologias; o Paraíso e o Inferno, Deus e o Homem, a Criação, a queda e a redenção do homem,⁷² etc. A cidade moderna e a natureza florescente de *Here and There* (Aqui e lá, 1989), por exemplo, são repetições terrestres do Paraíso e do Inferno, do "aqui embaixo", e do "além". Ao contrário da metafísica e das religiões monoteístas, Gilbert & George propõem uma nova cosmologia: material, terrestre e humana. É esse caráter cosmológico que confere aos quadros fotográficos a aparência de vitrais: suas dimensões monumentais, suas formas e cores simples, suas figuras com contorno, sua estrutura em forma de grade. É igualmente a partir dessa ambição cosmológica inspirada na arte antiga, em particular a medieval, que Gilbert & George afirmam "inserir-se

⁶⁹ Gilbert [Prousch] & George [Passmore], entrevista com Martin Gayford, em *Gilbert & George*, catálogo, cit., p. 67.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 71.

⁷¹ *Ibid.*, p. 43.

⁷² Wolf Jahn, "La mort du monstre et la création du monde", em *Gilbert & George*, catálogo, cit., p. 91.

perfeitamente na história da pintura",⁷³ embora utilizando como material exclusivamente a fotografia, e proclamando abertamente o esgotamento histórico da pintura, sua total obsolescência.

A merda designa menos a coisa do que exprime a miséria existencial do homem, sua condição de mortal, sua pobreza por ser efêmero – em referência aos relatos ancestrais, segundo os quais o homem, nascido de detritos (a terra, a lama), volta a ser detrito após sua morte. O sangue, a urina, os escarro, a merda, o esperma: os fluidos e secreções do corpo jamais são mantidos nos limites de sua intimidade. São, ao contrário, dela deliberadamente destacados: *Blood, Tears, Spunk, Piss* (Sangue, lágrimas, porra, urina, 1996), um grande afresco fotográfico de 12 metros de comprimento, compõe-se de quatro grandes painéis obtidos com a ampliação de vistas microscópicas de sangue, lágrimas, esperma e urina. Esses humores corporais, aqui, nada têm de abjeto, de carnal, nem de individual. Desenharam uma vasta e estranha paisagem abstrata e dão substância e vida ao homem, cujo nascimento é simbolizado pela dupla nudez de Gilbert e de George.

A urina, o sangue e o sexo constituem, com a religião e a morte, alguns dos grandes componentes da obra de Andres Serrano, onde as excreções corporais, diferentemente de Cindy Sherman e de Gilbert & George, se inserem em uma tentativa, semilúdica, semi-irônica, semiprovocadora, de reconfigurar os territórios do aceitável e do inaceitável. Serrano provocou escândalo quando da exposição de seu *Piss Christ* (Cristo urinado, 1987), a fotografia de um crucifixo mergulhado na urina que desencadeou nos Estados Unidos uma grande polêmica a propósito da subvenção da arte pelo Estado através do National Endowment for the Arts. Essa imagem faz parte da série *Immersion*, de estatuetas religiosas imersas na urina, no sangue e no leite. Paralelamente, a série *Fluid Abstractions* compõe-se de vistas abstratas de secreções corporais como *Ejaculation in Trajectory* (1989), que é o clichê de uma ejaculação do artista. Aqui a urina e o esperma não tem nada de abjeto, de feio ou de repugnante. Muito ao contrário: a estetização, a boa luz, o tratamento "reverencioso" da imagem conferem, segundo Serrano, uma grande intensidade espiritual ao seu *Piss Christ* e a aparência de uma tela da Action Painting a seu esperma imobilizado no ar sob o clarão de um *flash* estroboscópico.

⁷³ Gilbert [Prousch] & George [Passmore], entrevista com Martin Gayford, em *Gilbert & George*, catálogo, cit., p. 91.

O poder perturbador da obra de Serrano baseia-se em sua maneira de sempre criar situações onde o aceitável sistematicamente se opõe ao inaceitável, e onde uma estética amoral tenta manter instável tal equilíbrio. Encontrar a beleza nos lugares menos esperados, redefinir a divisão entre o normal e o anormal: é essa a orientação constante dessa obra que mistura incessantemente o sexo, a religião, a morte e os fluidos corporais. Mergulhar um crucifixo na urina, expor um jato de seu esperma em uma fotografia de um metro e meio de extensão, fotografar uma mulher urinando na boca de um rapaz (*Leo's Fantasy, A History of Sex*, 1996), representar cadáveres no necrotério com um estilo eminentemente pictórico (*The Morgue*, 1992), ou simplesmente compor quadros geométricos abstratos com leite e sangue (*Milk, Blood*, 1986): são, a propósito do corpo, tentativas de deslocar as fronteiras do aceitável. Para isso, Serrano emprega deliberadamente uma estratégia de choque, confrontando elementos culturalmente antinômicos: o crucifixo e a urina; os estigmas de mortes violentas nos cadáveres do necrotério e a serena beleza das referências às pinturas de Bellini ou Caravaggio; a arte e a pornografia nos clichês de *A History of Sex*.

Esse provocador jogo de mixagem, tão característico de um certo pós-modernismo, ultrapassa os domínios do corpo e de seus fluidos quando o afro-cubano Serrano, sempre em busca de conflagrações temáticas, não hesita em fotografar membros encapuzados da Ku Klux Klan (*The Klan*, 1990) paralelamente a uma série acerca dos sem-teto (*The Nomads*, 1990), com os mesmos procedimentos: a estetização, a monumentalização e a heroização dos sujeitos. Em nome de uma redefinição dos limites do inaceitável e de um total desligamento político. A postura antipolítica, muito pós-moderna, de Serrano opõe-se às utopias abertamente políticas de artistas modernos como Hans Haacke, mas também aos universos possíveis que caracterizam as obras de certos artistas da modernidade tardia.

DO RASTRO À ALEGORIA

Uma das características mais fortes da arte-fotografia é, finalmente, contribuir para a renovação da alegoria na arte contemporânea. A alegoria serve de princípio estético para numerosas obras do pós-modernismo, embora adaptando-se ao funcionamento do próprio material-fotografia. Com a arte-fotografia, opera-se, então, um duplo movimento em favor da alegoria: no lado das práticas artísticas pós-modernistas, em que muitos recusam os grandes princípios da alegoria; do

lado do material-fotografia, cujo funcionamento se afasta da impressão fotográfica como um rastro do referente. A impressão serve de sustentação à ideologia documental e a todo sistema da "fotografia-documento", mas na arte-fotografia seu papel é apenas secundário, de suporte à alegoria. Do documento à arte contemporânea, a fotografia oscila, assim, entre o rastro da impressão e a alegoria. Passa-se da figura retórica da impressão (isto é, do parecido, do mesmo, da repetição mecânica, do unívoco, do verdadeiro) para a figura da alegoria que, ao contrário, é duplicidade, ambiguidade, diferença, ficção. Da impressão à alegoria, a fotografia passa da repetição da própria coisa para uma outra coisa diferente da coisa – "Na mão do alegorista, a coisa se torna outra coisa",⁷⁴ observa Walter Benjamin.

A alegoria caracteriza-se por sua dupla estrutura, cuja primeira parte (um sentido próprio, explícito) remete a uma segunda (um sentido latente, figurado). A passagem do explícito para o figurado é, também, a passagem do particular para o universal (religioso, moral, filosófico). Com Platão, a caverna serve para expor os graus do conhecimento e os do ser. Nas *Máximas e reflexões*, Goethe opõe a alegoria (em que o particular vale unicamente como exemplo do geral) ao símbolo (em que o particular não visa expressamente ao geral). Além disso, no símbolo existe uma relação analógica, uma semelhança entre o representante sensível e o representado inteligível: a brancura é o símbolo da inocência, a coroa de sangue o da infelicidade. Em resumo, a alegoria é a expressão de ideias através de imagens, enquanto o símbolo, por meio de imagens, dá a impressão de ideias.

Mais amplamente, o mecanismo da alegoria consiste em duplicar um texto (ou uma imagem) em outros, em lê-los através de outros, à maneira do comentário e da crítica, que produzem textos sobre textos e imagens primários. De fato, a alegoria funciona com base no princípio do palimpsesto:⁷⁵ a produção alegórica não visa a restabelecer um significado original perdido ou obscuro (não é uma hermenêutica), mas acrescenta um significado ao significado anterior, substituindo-o. O suplemento alegórico é, ao mesmo tempo, acréscimo e substituição; ele substitui o significado anterior, que é apagado ou disfarçado, como em um palimpsesto. Ao contrário do ideal da fotografia-documento, que não é o de substituir o real, ou de ficar no lugar dele, mas de transmiti-lo o mais fielmente possível.

⁷⁴ Walter Benjamin, *L'origine du drame baroque allemand* (Paris: Flammarion, 1985), p. 197.

⁷⁵ Craig Owens, "L'impulsion allégorique: vers une théorie du post-modernisme" (1980), *apud* Charles Harrison & Paul Wood, *Art en théorie*, cit., pp. 1145-1150.

A partir dos trabalhos de Walter Benjamin e de Paul De Man sobre a alegoria, Craig Owens considera, em 1980, que o pós-modernismo é marcado pela volta de modos alegóricos nas obras, em oposição às vigorosas exclusões lançadas pela crítica modernista: “A apropriação, a ‘especificidade do sítio’, o efêmero, o acúmulo, o jogo do discurso, a hibridização – essas diferentes estratégias caracterizam uma grande parte da arte atual, distinguindo-a de suas predecessoras modernistas”.⁷⁶ Acrescentaremos que o material-fotografia toma parte na maioria dessas estratégias artísticas, e que o dispositivo-fotografia é um de seus modelos ou objeto de questionamento.

Quando Sherrie Levine, como vimos, fotografa, exatamente iguais, as provas de fotógrafos modernos célebres – Walker Evans, Edward Weston e Eliot Porter – de maneira tal que as cópias quase se confundem com os originais, a fotografia é para ela o objeto e o instrumento de suas apropriações e de seus questionamentos. Ela lhe serve para afirmar vigorosamente que nem a ferramenta nem o gesto nem o autor são garantias do valor artístico; que este se encontra menos na coisa do que em seu contexto; e que o sistema modernista da arte caducou. Na esteira de Sherrie Levine, a postura de apropriar-se das imagens de imagens será amplamente retomada. A série *Montagnes de magazine* (1994), de Joachim Mogarra, por exemplo, compõe-se de grandes fotografias de montanhas: como o título indica, os clichês não foram feitos da natureza, mas segundo as imagens de montanhas impressas em revistas. Distanciamento entre as grandes tiragens expostas e as modestas imagens de onde elas provêm; menosprezo pelos gêneros canônicos da história da arte; jogo com os referentes da fotografia; interferência na identidade das coisas; inversão lúdica das hierarquias: questionamento, através da arte e da fotografia, dos valores tradicionais da arte e da fotografia. Dominique Auerbacher, por seu lado, fotografa fotografias publicadas em catálogos de venda por correspondência (1995); Éric Rondepierre faz clichês de fotogramas de filmes legendados, em que se misturam as matérias filmica, textual, fotográfica e videográfica; Michal Rovner fotografa eventos da Guerra do Golfo a partir de um aparelho de televisão. A recorrência dessas abordagens traduz uma ruptura da ligação do homem com o mundo, um esgotamento da imagem-ação tal como ela se manifestou durante muito tempo na reportagem, e a transformação do homem em *voyeur*.⁷⁷

⁷⁶ *Ibid.*, p. 1150.

⁷⁷ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps* (Paris: Minuit, 1985), pp. 220-221.

Não se trata mais de uma imitação da natureza, feita pela fotografia, mas de uma imitação da cultura, imitação de segunda ordem. Imitação de obras que imitam: não mais fazer ver o ser através das imagens, mas fazer ver imagens através de um palimpsesto.⁷⁸ Na arte-fotografia, a alegoria prevalece sobre a estampa.

Um outro aspecto da alegoria que se manifesta nas obras a partir dos anos 1980 é a ruína, o fragmento, o fracionamento, a imperfeição, a incompletude. Walter Benjamin insiste sobre “a relação do alegórico com tudo aquilo que é fragmentário, desordenado, atravancado”.⁷⁹ Segundo ele, “na área da intuição alegórica, a imagem é fragmento, ruína”.⁸⁰ As obras com caráter de ruína são aquelas fisicamente inseridas em um lugar específico e para ele concebidas, como foi, desde 1970, a *Spiral Jetty*. Robert Smithson realizou essa obra especificamente para o lago Salgado [Great Salt Lake, Rozel Point, Utah]: adaptando-a às suas particularidades topográficas e às suas ressonâncias psicológicas, embora sabendo que estaria condenada a desaparecer, absorvida pelas águas. Para conjurar o caráter efêmero da obra, utilizou a fotografia. Mas, como vimos, não na qualidade de material artístico, porém como simples documento. No decorrer da década seguinte, ao contrário, alguns artistas introduzem a fotografia na própria matéria de suas obras urbanas *in situ*, em particular nas obras de caráter político (ver adiante): seja sob a forma de diapositivos, nas grandes projeções noturnas que Krzysztof Wodiczko organiza sobre as construções emblemáticas do poder; seja nos arranjos pelos quais Dennis Adams exprime certas forças subterrâneas ativas nas cidades onde ele intervém; seja nos altares profanos, insignificantes e efêmeros, que Thomas Hirschhorn instala na esquina das ruas, em homenagem a artistas, escritores ou filósofos (Mondrian, Carver, Deleuze) como antimonumentos (*Autels*, 1997-2000). O caráter fragmentário, desordenado e atravancado de elementos disparatados e insignificantes, que se encontram na obra de Hirschhorn, também se encontram, como nos aposentos dos alquimistas barrocos, nos trabalhos de Peter Fischli e David Weiss: evidentemente em *Der Lauf der Dinge* (O correr das coisas, 1986-1987), onde se produzem reações químicas e mecânicas em cadeia, na sequência de inúmeros objetos heteróclitos agrupados no chão; igualmente na série fotográfica *Bilder, Ansichten* (Imagens, Vistas), onde são acumuladas desordenadamente amostras de estereótipos estéticos próprios da fotografia turística.

⁷⁸ Barbara Cassin, *L'effet sophistique* (Paris: Gallimard, 1995), pp. 15 e 448.

⁷⁹ Walter Benjamin, *L'origine du drame baroque allemand*, cit., p. 202.

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 191 e 189.

Com outras obras de inspiração alegórica – algumas de Martha Rosler, Barbara Kruger, Louise Lawler, Claude Closky, Annette Messager –, essas obras cedem um grande espaço para o material-fotografia. Não porque a fotografia seria uma “arte alegórica”, como afirma muito rapidamente Craig Owens, mas por suas propriedades específicas a colocarem na medida de satisfazer aos procedimentos alegóricos. Em outras palavras, o material-fotografia é adotado por certos artistas por suas potencialidades alegóricas, ao contrário da fotografia-documento, em que os fotógrafos privilegiam suas propriedades de impressão. Entre a fotografia-documento e a arte-fotografia alegórica, os procedimentos diferem sensivelmente: enquanto o fotógrafo está à procura de uma visão totalizante e coerente, o artista do pós-modernismo multiplica as vistas parciais, fragmentárias, estilhaçadas, até mesmo irrisórias. O primeiro tenta conseguir, em um instante decisivo, a essência de uma situação; o segundo só pede à fotografia que conjure o caráter efêmero das coisas, registrando suas aparências planas, ou acomodando inventários sem ordem definida, sem profundidade, sem ideia preconcebida nem ponto de vista consolidados. Passa-se da profundidade à superfície, da busca de um sentido global à justaposição de olhares parciais, do ponto de vista singular à série de vistas fragmentadas. No plano editorial, muitas vezes isso se traduz em livros grossos, compostos de grande quantidade de clichês, geralmente vazados nas páginas, sem bordas e, às vezes, sem nenhum texto ou introdução. De um lado, uma visão em profundidade e uma vontade de atravessar a superfície das coisas para daí extrair um sentido; do outro lado, a exposição de vistas assubjetivas e assignificantes, o mais neutras e desligadas possível. Da impressão do tempo e do espaço à utilização de procedimentos alegóricos, da fotografia-documento à arte-fotografia, são grandes as distâncias que dizem respeito aos usos, aos meios culturais, às formas, assim como aos regimes de verdade e às relações com o mundo e com as coisas.

Como a alegoria funciona como um palimpsesto, para ela o real não é um objetivo, mas um ponto de partida. Trata-se menos de circunscrevê-lo, de interrogá-lo ou de transmitir-lhe o sentido do que de se apossar dele artisticamente, com o risco de encobri-lo, disfarçá-lo, transformá-lo, até mesmo suprimi-lo totalmente. Para a abordagem alegórica, a realidade material, histórica, social ou artística é, então, tratada como um material maleável, sem limites, sem restrições, sem consideração com a fidelidade (a da fotografia-documento), para as normas estéticas e a geografia das práticas (as do modernismo), para as cronologias e as catego-

rias estabelecidas (as da história da arte). O pós-modernismo, que suprimiu e recobriu todo o edifício da arte modernista, pode assim aparecer como um vasto movimento alegórico. Enquanto as regras modernistas consistiam em distinguir, em excluir, em classificar – era o período do “ou” –, o pós-modernismo acrescentou, sem regras nem distinções – era o período do “e”. Mistura, mestiçagem, ecletismo, reciclagem, bricabraque das práticas, dos materiais, das referências, dos gêneros, dos estilos e das épocas no seio de uma mesma obra: o modernismo era exclusivo, o pós-modernismo foi inclusivo.⁸¹ A pureza greenberguiana foi varrida pelas infinitas mixagens e entrecruzamentos de matérias fotográficas, escriturais, gráficas, pictóricas. Os clichês de telas feitos por Éric Rondepierre a partir de filmes hollywoodianos legendados são puras fotografias, mas nelas interferem a fotografia, o vídeo, o cinema e o texto. O tratamento das legendas como elementos estritamente formais conduz, aliás, a uma confusão do visual e do verbal, de maneira comparável, mas simétrica, às obras de Barbara Kruger, que, ao mesmo tempo, são imagens para ver e escritas para decifrar. Outro exemplo: cada uma das grandes composições da série *Office at Night* (Escritório à noite, 1985-1986) de Victor Burgin, divide-se em três faixas verticais: um clichê fotográfico preto e branco de secretárias movimentando-se em escritórios à noite, uma monocromia e uma parte composta de pictogramas. Além da mescla de registros – fotografia, monocromia e pictograma –, a série resalta o caráter de carta enigmática da alegoria, com seu aspecto de escrita constituída de imagens concretas.

Além de sua diversidade, as obras do pós-modernismo têm em comum a alegoria, isto é, a ruína, o fragmento, a imitação e o palimpsesto que é passagem – por substituição, supressão ou disfarce – de um elemento a outro. Na alegoria, o elemento de partida torna-se – sem regras nem leis nem grandes princípios reguladores – alguma coisa de outro (*allos* = outro). Desse modo, na superfície, o pós-modernismo joga com as maneiras e as aparências, na indiferença dos conteúdos e dos significados, em um momento em que, no mundo global, se atenuam as inflexibilidades ideológicas, os grandes sistemas desabam, os antagonismos se deslocam, as identidades se confundem. A alegoria é uma figura estética, ao mesmo tempo efeito e motor da secularização da arte.

⁸¹ Charles Jencks, *Le langage de l'architecture post-moderne*, cit., p. 7.

Secularizações

A secularização não significa, absolutamente, dissolver a arte no mundo, tampouco abolir a distância que os separa. Trata-se, sobretudo, de um deslocamento de suas fronteiras, de uma reconfiguração das passagens, de uma redistribuição dos limiares e das barreiras. A exceção de ontem – por exemplo, o emprego do material-fotografia – torna-se o costume de hoje. As preocupações mudam quando o contexto passa da cultura modernista dos anos 1970 para a cultura eclética dos anos 1990: a prioridade dada à definição da arte e o alargamento de seus limites é substituída pela questão das “capacidades de resistência da arte no interior do campo social global”.¹ A ênfase dada às relações internas ao mundo da arte recai, hoje em dia, nas relações externas que a arte mantém com o mundo social. A secularização é precisamente este processo por meio do qual as obras se voltam do interior para o exterior da arte. Misturam-se o mundo e a arte, afrontam-se e exploram-se

¹ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle* (Dijon: Les Presses du Réel, 1998), p. 31.

em novas configurações, sem no entanto se confundirem. Os temas, as formas, os procedimentos, as áreas e os modos de circulação da arte, bem como a figura do artista, encontram-se profundamente transformados. Questões outrora proibidas ou impensáveis – sexo, feminismo, mídias, intimidades, etc. – transitam pelas obras mais pertinentes de hoje em dia. Os funcionamentos políticos da arte são redefinidos. A arte toma posse da rua, fora do perímetro autorizado das galerias e dos museus, e os problemas da rua melhoram as obras. Na verdade, é uma outra arte que se cria na arte. São potências formais, temáticas, materiais, que decompõem a arte existente, que a arrastam para fora de seus percursos costumeiros, e que, em seu interior, inventam uma arte diferente.² Essa nova arte se cria, assim, no limite da arte, com aquilo que é seu exterior, mas que só ela torna possível. No início dos anos 1980, o mundo social e a fotografia são elementos deste exterior da arte, a partir dos quais uma outra arte, uma arte-fotografia, é inventada dentro da arte.

A incorporação do mundo social e a adoção do material-fotografia são os principais aspectos da secularização da arte. Se, evidentemente, a secularização não se limita ao material-fotografia, este, por sua vez, na diversidade de seus usos, está amplamente associado ao processo de secularização tal qual ele se manifesta na arte a partir do final do século XX. Tal processo certamente não é o primeiro a afetar a arte ao longo de sua história. Os diferentes realismos e, igualmente, o impressionismo estão ligados a projetos de deslocamento das fronteiras entre o mundo e a arte. Mas em sua versão atual, que movimenta vários setores da arte ocidental há um quarto de século, a secularização se distingue pelo lugar aí ocupado pelo material-fotografia; pelas orientações específicas – dos grandes aos pequenos relatos, da profundidade à superfície, do visível ao inapresentável, da alta à baixa cultura, dos corpos aos fluxos corporais –, sustentadas, retomadas e amplificadas pela arte-fotografia; e por, indissociavelmente, uma série de problemáticas: políticas, recuos, transversalidades.

Políticas

A importância, a variedade e a renovação das questões políticas em numerosas obras da arte-fotografia já atestam sua implicação, forte e nova, no trajeto do mundo. A crença dos vanguardistas na capacidade de a arte mudar o mundo não

² Gilles Deleuze, *Critique et clinique* (Paris: Minuit, 1993), p. 9.

resistiu à movimentada história do século, o que cavou um profundo fosso entre a arte e a política: a arte de cunho social foi sucedida pela afirmação, também inteiramente errônea, de sua completa autonomia. Ao longo das duas últimas décadas, no entanto, a evolução sem precedentes do mundo da arte e das imagens, as profundas transformações sociais e políticas, e o curto fôlego dos diferentes pós-modernismos favoreceram o aparecimento de posturas artísticas novas, tão atentas às questões formais quanto às dimensões sociais e políticas das obras.

Enquanto artistas como Hans Haacke, Antoni Muntadas ou Krzysztof Wodiczko levam a efeito uma crítica explícita do mundo, uma nova geração de artistas – Alfredo Jaar, Liam Gillick, Thomas Hirschhorn, até mesmo Dennis Adams – espera extrair efeitos políticos de uma crítica da imagem e da representação. Outros artistas, como Pierre Huyghe, Bruno Serralongue ou Guy Limone (para citar apenas aqueles que utilizam a fotografia), ao contrário, tentam inventar práticas, formas, obras, ou seja, novas disposições que confirmam um papel ativo aos espectadores e que autorizem relações com o mundo liberadas das regras da representação. Não mais se trata de sonhar um mundo futuro, mas de aprender a habitar melhor o mundo presente. O horizonte de um mundo melhor perde a nitidez diante da experimentação de novas relações com este mundo presente. O alhures e o futuro cedem lugar ao aqui e agora: longe das utopias, na proximidade das relações concretas e das experiências possíveis. Todas essas posturas colocam em jogo diferentes acepções de política e mobilizam a fotografia.

ARTE CRÍTICA

As obras de Hans Haacke são concebidas como meios de colocar em evidência alguns dos elos ocultos que ligam o mundo da arte e o mundo do dinheiro: “Você mantém um olhar particularmente lúcido sobre as ameaças que a nova ordem econômica provoca para a autonomia do conjunto dos criadores intelectuais”,³ observa Pierre Bourdieu, por ocasião de uma entrevista com Hans Haacke. A esse respeito, a política de mecenato artístico é um dos alvos privilegiados. Na instalação *Les Must de Rembrandt*, ele desmonta, em 1986, as conexões que unem a Fundação Cartier para a Arte Contemporânea com o truste sul-africano Rembrandt, proprietário de minas de ouro e de platina na África do Sul, próximo de

³ Hans Haacke & Pierre Bourdieu, *Libre-échange* (Paris: Le Seuil/Les Presses du Réel, 1994), p. 25.

grupos extremistas do *apartheid* e reputado por sua política de repressão violenta às greves. Seguindo seu método, que entrelaça e desvia os signos, os logotipos, as situações, os códigos, Haacke reconstitui a fachada de uma loja Cartier, mas substituindo a vitrine pela fotografia de uma multidão de manifestantes negros, isto é, desenterrando a outra face das joias e dos diamantes: a escravidão, a repressão, o sangue. Ora, em outro entrelaçamento, essa fachada está situada no interior de uma sala com muros de concreto: trata-se, aí, de uma alusão direta ao *bunker* construído pelo exército alemão em Jouy-en-Josas, durante a ocupação, e que a Fundação Cartier utilizou, sem nenhum escrúpulo, como espaço de exposição durante o tempo todo em que esteve fora de Paris. A denúncia das complacências e das colaborações com o nazismo é, na realidade, um dos alvos de Haacke, que nasceu na Alemanha. A instalação *La liberté sera maintenant sponsorisée, simplement en petit monnaie* [A liberdade será patrocinada a partir de agora, simplesmente a troco de quase nada] (1990) – uma torre de vigilância do gueto, em Berlim, no “corredor da morte”, e, no topo, uma estrela da Mercedes – lembra o grande apoio dado a Hitler e à sua política pela companhia Daimler-Benz; *Et pourtant vous étiez les vainqueurs* [E no entanto vocês eram os vencedores] (1988) interpela a cidade de Graz sobre seu passado de “principal bastião nazista na Áustria”; enquanto *Germania*, apresentada no pavilhão alemão da Bienal de Veneza de 1993, dá acesso a uma fotografia de Hitler em visita à edição de 1934 dessa mesma bienal. A arte de Hans Haacke consiste em construir uma mensagem em resposta a um contexto espacial e temporal preciso, e, depois, encontrar as formas e os materiais mais adaptados à sua transmissão. Trata-se de uma arte engajada, posta a serviço de uma concepção bipolar e altamente moral do mundo, em que as forças do bem se defrontam com as forças do mal, em que é conveniente exumar os demônios do passado, desalojar os poderes ocultos, e denunciar os políticos reacionários e os apelos à ordem moral. É desse modo que *Helmsboro Country* (1990) incrimina o senador americano Jesse Helms, que, com o patrocínio da Philip Morris, foi responsável por uma grande campanha dirigida contra o que o senador definia como “a pornografia homossexual de Robert Mapplethorpe [fotógrafo], que morreu de aids, após ter passado os últimos anos de sua vida promovendo a homossexualidade”.⁴ *Helmsboro Country* tem a forma de um enorme maço de

⁴ Jesse Helms, “Congressional Record”, 28-9-1989, inscrito por Hans Haacke na escultura *Helmsboro country*, 1990. Cf. Hans Haacke & Pierre Bourdieu, *Libre-échange*, cit., p. 18.

cigarros Marlboro, marca esta substituída por “Helmsboro”. O escudo [da Philip Morris] que orna os maços traz o retrato do senador Helms, e as advertências legais foram substituídas pela transcrição das acusações do senador contra a política federal, considerada muito favorável a artistas amorais como Mapplethorpe.

Os ilícitos do senador Helm – que já havia se destacado em ataques contra *Piss Christ*, de Andres Serrano – estão evidentemente recenseados em *The File Room* (Sala de arquivos), uma obra *in progress*, em que o artista catalão Antoni Muntadas vem preparando, desde 1991, um inventário mundial das ações de censura, classificadas por lugar, data, tema e *medium*. Exposta várias vezes sob a forma de instalação, a obra encontra-se agora disponível na internet, aberta à colaboração ativa de internautas do mundo inteiro, que podem consultá-la e enriquecê-la, isto é, fazer dela uma obra verdadeiramente coletiva e interativa.⁵ *The File Room* visa menos à exaustividade do que a suscitar o debate a respeito de questões de censura e de arquivamento como sendo as duas faces de um mesmo sistema político de controle e de poder, sendo a acessibilidade limitada aos arquivos já uma forma de censura. A partir do início dos anos 1970, Muntadas procede a uma resoluta crítica artística da comunicação e das mídias, de seus efeitos públicos e privados e, mais amplamente, das imbricações subterrâneas que as ligam à cultura, à economia, à política e mesmo à religião. Da arte contemporânea, Muntadas empresta suas ferramentas, seus materiais, suas formas e seus procedimentos, a fim de produzir novas visibilidades sobre as representações e o exercício do poder.

Cada uma das serigrafias da série *Portraits* [Retratos] (1995) compõe-se de um fragmento de rosto, extraído de uma fotografia de orador publicada na imprensa. De fato, uma boca prolongada pelo microfone, que o enorme *close-up*, a ampliação considerável, e a retícula (da tipografia ou da tela) misturam literalmente em um mesmo corpo. Essa série de máquinas boca-microfone, assim atualizadas por Muntadas, designa personagens públicos e de poder – políticos, diretores de empresa, cantores, apresentadores de televisão, pregadores, todos líderes de multidões – por sua imbricação quase consubstancial com o sistema de comunicação. A arte vem, aqui, destacar com estardalhaço o fato de o atual “homem de poder” distinguir-se dos “homens comuns” pela aliança que contrai com os instrumentos e as redes de comunicação. Além do mais, o homem de poder é dotado de um gesto particular como testemunha o vídeo *Retrato* (1995) que apresenta,

⁵ Disponível em <http://www.thefileroom.org>.

igualmente em grande plano (*close*), os movimentos enfáticos das mãos de um orador. Esse gestual dos homens públicos, associado à eloquência que lhes garante a aliança boca-microfone, contribui para revigorar seu poder. Em *Architektur, Raum, Gesten* (Arquitetura, espaços, gestos, 1991), um portfólio de dez colagens fotográficas em cores, a onipresença impassível do poder surge na recorrência de certos elementos entre objetos muito diferentes, como arquiteturas, a organização de espaços interiores, e forma dos gestos que aí se revelam. Muntadas evidenciam impressionantes semelhanças entre a arquitetura de prédios de escritórios, a configuração das salas de trabalho, e alguns gestos de mãos que acompanham o exercício do poder.

As funções ideológicas da arquitetura são um dos principais alvos do artista americano de origem polonesa Krzysztof Wodiczko, segundo o qual os edifícios encarnam e transmitem, por suas formas e suas estruturas, relações sociais de poder. Nossas relações com os edifícios são como um corpo a corpo em que a estrutura maciça das construções e dos monumentos, suas paredes impassíveis e imóveis, e a harmonia de seus órgãos externos — colunas, pórticos, frontões, escadarias, portas, janelas, etc. — exercem sobre nossos corpos uma tirania e um encanto que nos forçam a identificar-nos com eles, a fundir-nos neles. Ao regrar nossos movimentos e organizar nossos olhares, os edifícios disciplinam nossos corpos, orientam nossas sensações, estruturam nosso inconsciente, e contribuem para definir nossos lugares na sociedade. O prédio público é uma forma de discurso de poder e um modo espacial de sua reprodução. Segundo Wodiczko, seu papel social repete o papel sexual do pai em suas funções disciplinares de controle, de preparação e de normalização surda e indolor dos corpos.⁶

Para denunciar o papel de “instrumento ideológico” que o monumento desempenha, Wodiczko adota o método da projeção fotográfica. Sobre as fachadas das edificações mais emblemáticas do poder — bancos, museus, centros de conferência, memoriais, edifícios de negócio, etc. —, ele projeta, durante a noite, fotografias de objetos ou de gestos escolhidos por sua capacidade de produzir significações, a fim de tornar explícita a função implícita do prédio. Tornar visível o invisível, desmascarar e revelar o papel do monumento, “trazê-lo à força à superfície e mantê-lo à vista”, este é o combate travado por Wodiczko, no decorrer

⁶ Krzysztof Wodiczko, “Projection publique”, em *Art public, art critique* (Paris: ENSBA, 1995), pp. 67-72.

dos anos 1980, “utilizando a artilharia pesada dos diapositivos”.⁷ Em 1989, em resposta à campanha iniciada pelo senador Helms contra as subvenções concedidas às artes pelo governo federal americano, ele projeta no Whitney Museu, de Nova York, duas mãos levantadas de um homem sendo preso; nas palmas das mãos está escrito: *Glasnost in USA*. No momento em que se impõe a *glasnost* na antiga União Soviética, Wodiczko — como Muntadas e Haacke — reclama dos Estados Unidos a supressão de qualquer censura à arte.

Em 1984, quando a renovação do futuro bairro do New Museum de Nova York fecha os antigos ateliês e multiplica o número de sem-tetos, o Astor Building, que abrigará o New Museum, fica vazio. Para denunciar tal situação aberrante e humanamente dolorosa, Wodiczko projeta na fachada do Astor fotografias de correntes, cadeados, de fechaduras.

Com sua noção de “anarquitectura”, Gordon Matta-Clark foi um dos primeiros a proceder a uma crítica artística das funções sociais e ideológicas da arquitetura. *Splitting*, uma edificação de subúrbio literalmente cortada em dois no sentido da altura, inaugura, em 1974, uma série de intervenções que vão marcar toda a década. Para *Bingo* (1974), a fachada de um edificação é dividida, depois recortada em nove retângulos iguais. Exceto o painel do centro, todos os outros painéis são retirados, a fim de oferecer à vista de todos o espaço interior privado. Para *Day's End* (1975), Matta-Clark recorta em oval e em forma de véu as paredes de um imenso hangar com telhado de zinco situado nos cais de Nova York. Depois, em Paris, ele dá início a *Conical Intersect* (1975), em um prédio destinado à demolição, nos planos da construção do Centro Pompidou, em andamento. O recorte, que se estende sobre dois prédios contíguos, toma a forma de um grande cone em espiral, cuja base, na fachada, mede 4 metros de diâmetro. O “anarquitecto” Matta-Clark nunca desafiou tão diretamente os arquitetos e a arquitetura: Richard Rogers, Renzo Piano e o Centro Pompidou. A crítica de Matta-Clark dirige-se tanto à arquitetura quanto aos arquitetos considerados executantes servis das ordens dos empresários. Abrindo os prédios para a luz, para as trocas entre interior e exterior, e para a circulação dos olhares, os recortes desconstroem as normas da arquitetura e, ao mesmo tempo, produzem efeitos visuais surpreendentes. Mas, sobretudo, sempre executadas em prédios destinados à demolição, as obras são totalmente efêmeras,

⁷ *Ibid.*, p. 86.

condenadas a futuro detrito, determinadas ao desaparecimento sob ação de uma inelutável entropia. É esse futuro, tão afastado das pretensões à perenidade de qualquer arquitetura, que vem afirmar a "anarquitectura", e que está contido nos quadros fotográficos e nos filmes de Matta-Clark.

Para além de suas diferenças, Hans Haacke, Antoni Muntadas, Krzysztof Wodiczko e Gordon Matta-Clark colocam, em graus diversos, a fotografia a serviço de uma crítica artística de situações sociais e de políticas particulares. Mas, a arte deles é menos uma arte engajada, que propõe respostas, do que uma arte crítica, que visa sobretudo a produzir saber, a suscitar a desordem, a tornar visível, até mesmo a provocar reações. Eles compartilham um modo semelhante de permanecer no campo da arte, embora se situando fisicamente na junção da fotografia (entre outros materiais) e do espaço público. Não mais na natureza como os *land-artists* (artistas-paisagistas), mas na cidade; não mais para tentar estender os territórios da arte para além dos limites restritos da galeria, mas para questionar artisticamente a realidade política e social.

FAZER ARTE POLITICAMENTE

Dennis Adams não se contenta em expor suas (quase sempre) enormes tiragens fotográficas nas fachadas das galerias ou em *outdoors*; ele as instala na cidade, nas bancas de jornal, nos abrigos de ônibus, ou em dispositivos urbanos especialmente concebidos. A cidade não é um simples lugar de apresentação de suas obras, ela é seu local e sua referência. Porque cada uma das obras de Adams *in situ* é resultado de um contato profundo e documentado com a cidade; cada uma delas se integra de maneira sempre singular na cidade, como um realizador para tornar visível um problema agudo ou latente, uma contenda profunda ou recusada: o conflito religioso na Irlanda (*Siege*, Derry, 1990), a permanência do nazismo na Alemanha (*Bus Shelter IV*, Münster, 1987), a oposição entre o centro e a periferia das metrópoles na França (*Port of View*, Marseille, 1992), as ocupações dos sem-teto na Holanda (*Squatters's View*, Dordrecht, 1993), o declínio das antigas regiões industriais na Inglaterra (*Foyers*, Gateshead, 1990), a condição penitenciária (*Terminus II*, Hoorn, 1990), etc.

Em 1990, em Derry, uma das cidades da Irlanda mais atingidas pelos antagonismos entre católicos e protestantes, Adams cria uma grande peça efêmera, *Siège* (Cerco), com 10 metros de comprimento e quase 7 metros de altura. Instalada

na entrada do território católico, compõe-se de uma trave de futebol gaélico, esporte praticado exclusivamente pelos católicos, cuja rede é substituída por grades de aço, evocando os numerosos dispositivos de defesa e de vigilância da cidade. A trave sobressai de uma montagem fotográfica representando a demolição de uma faixa de prédios que ficava justamente atrás da obra e que desempenhava um papel capital nos confrontos entre as comunidades. Finalmente, a fotografia, composta de duas imagens idênticas do imóvel, dispostas simetricamente, evoca as antigas barricadas da cidade.

No mesmo ano de 1990, o museu Hirschhorn, de Washington, faz uma encomenda a Dennis Adams, enquanto ainda havia grande agitação causada pela controvérsia a propósito dos trabalhos de Robert Mapplethorpe e Andres Serrano. Em resposta a esse clima de censura, Adams instala *L'Archive* na entrada de uma passagem subterrânea, exatamente na frente dos Arquivos Nacionais, que conservam a Constituição americana, além da Declaração dos Direitos e a Declaração da Independência. A obra compõe-se de uma fotografia invertida do frontão dos Arquivos Nacionais (visível de longe), enquanto uma caixa luminosa, embaixo, abriga um duplo clichê simétrico de Bertolt Brecht testemunhando diante da Comissão de Atividades Antiamericanas, em 1947.

O trabalho de Dennis Adams não é somente político, pois trata de alguns problemas capitais das sociedades pós-industriais e, também, atualiza litígios e torna visíveis contradições; e faz isso poeticamente, apoiando-se plenamente no potencial significante das formas; além disso, preserva a complexidade do real, deixando em aberto as questões e livres as respostas. Tal trabalho rompe radicalmente com a arte engajada e a comunicação, opondo as formas artísticas aos discursos e à representação. Não impondo nem mensagem simples nem verdade absoluta nem condições predefinidas de recepção, as obras de Dennis Adams são modestas: ao extraordinário poder das mídias, elas opõem apenas sua fragilidade, sua capacidade de suscitar experiências intensas e muitas vezes discretas, mais que sua faculdade em tumultuar. Enquanto a comunicação acredita em uma transparência ilusória do mundo, enquanto a arte engajada quer "falar imediatamente ao homem, como se, no mundo da midiaticização universal, o imediato pudesse realizar-se imediatamente";⁶ Dennis Adams cria dispositivos que incomodam e atrapalham. Ao direto e ao unívoco, ao explícito e ao racional, ele opõe uma me-

⁶ Theodor Adorno, *Notes sur la littérature*, trad. Sibylle Müller (Paris: Flammarion, 1984), p. 76.

todologia do temporário, da desordem, da hesitação, no limite da invisibilidade.⁹ Cada uma de suas obras é um signo frágil, oferecido ao cidadão apressado, que, sem dúvida, não a perceberá ou apenas lhe concederá um breve instante de atenção fugaz. Um signo contido, tirado da memória e da carne vivas de um lugar, à margem dos grandes fluxos da informação. Um signo ambíguo e estranho, desprovido de sentido definido, mas suscetível de induzir deslocamentos sutis de sentido, de perturbar num átimo, ou de provocar um rápido espanto. Por fim, um signo que pode suscitar uma experiência nova e excepcional do mundo, do aqui, da arte, do olhar, do sensível. Uma experiência política e artística, precária e derrisória, de discreta resistência.

A precariedade, o aspecto insignificante e a inserção em um local específico são igualmente alguns dos traços dos trabalhos de Thomas Hirschhorn. Sua série *Les plaintifs, les bêtes, les politiques* [Os chorosos, os brutos, os políticos] (1995) é constituída de embalagens vazias de papelão, mal recortadas ou rasgadas pela metade, parecidas com as dos cartazes dos mendigos. Mas, em vez de apelos à caridade, apresentam fotografias extraídas de revistas: o universo do luxo e do consumo, e também os dramas e as tragédias do mundo e do século. As imagens são acompanhadas de comentários rabiscados com caneta esferográfica, alternadamente indignados, críticos, incrédulos, interrogativos ou suplicantes, justificando a aproximação de dois clichês, servindo-lhes de legenda crítica, destacando as contradições, ou exprimindo um embaraço que tais contradições muitas vezes provocam: "Ajudem-me! Por favor. Este cartaz é feito pelos nazistas [sic]. Eu gosto dele. Por quê?". De um lado, clichês de reportagem, a pobreza dos suportes e mensagens deliberadamente prosaicas, com ortografia às vezes deixando a desejar e com grafia hesitante, traduzem a miséria social, a exploração econômica, a alienação política, a tragédia da guerra, a indignância cultural, o sofrimento físico. No lado oposto, as publicidades, os logotipos de grandes firmas internacionais, as vistas emblemáticas da sociedade do espetáculo apresentam a outra face do mundo: o comércio, o luxo, o consumo, a vida fácil, o prazer, a comodidade, o dinheiro.

O trabalho de Hirschhorn investe menos no conteúdo (o contraste entre a felicidade fabricada da publicidade e as tragédias humanas das reportagens) do que

na circulação das imagens: seus itinerários, suas velocidades, suas procedências, isto é, suas trajetórias e suas visibilidades. "A única coisa que me interessa", declara Hirschhorn, "é afirmar que minha obra é feita para a rua e na rua."¹⁰ O apego à rua não tem nada, no entanto, de rejeição ao espaço da galeria, ou da crítica institucional.

De fato, o valor crítico das obras é indissociável de sua trajetória e de sua forma. Os altares profanos da série *Autels* [Altars] (1997-2000), consagrados a Piet Mondrian, Otto Freundlich, Ingeborg Bachmann e Raymond Carver, são montados nas calçadas. Têm a forma de instalações, onde estão espalhados velas, buquês de flores, bichinhos de pelúcia, mensagens rabiscadas em pedaços de papel, recortes de artigos de jornal, fotocópias e fotografias de amadores ou de revistas. Parecidos com os altares espontaneamente criados em locais onde alguma celebridade se acidentou, compostos de materiais pobres, reciclados ou improvisados (aqui, a fotografia é tratada dentro desse espírito), estão condenados a desaparecer pela ação conjunta dos pedestres, dos proprietários dos imóveis, dos gáris ou dos policiais. Os altares obedecem à estratégia estética que, da precariedade, da pobreza, da espontaneidade e do provisório, procura extrair uma energia visual, uma força formal e uma capacidade crítica novas: "A fraqueza deles é como uma estratégia"¹¹. Com essa estratégia estética colaboram a estrutura horizontal, os locais contingentes e o caráter efêmero dos altares, que se transformam em espécies de antimonumentos: o avesso da verticalidade, da solenidade e da perenidade das construções monumentais. Ao contrário da "arte política", a ideia preconcebida das formas fracas, dos materiais pobres, dos locais aleatórios e das durações curtas é, para Hirschhorn, uma maneira de "fazer arte politicamente".¹² Como se, paralelamente aos modelos hierárquicos e centrados (dos monumentos e da arte política), concebidos para afirmar, impor ou opor, aqui se tratasse de seguir, para remanejar politicamente a arte, as vias anti-hierárquicas da exposição horizontal, das questões ao invés das respostas, do retraimento, da fraqueza, da pobreza. Da arte política à uma arte feita politicamente, passa-se da forma-árvore para a forma-rizoma, cara a Deleuze, isto é, um "sistema acêntrico, não hierárquico e não significativo, sem unanimidade, sem memória organizadora ou automatismo

⁹ Yves Michaud, "Transactions and Fragility", em Dennis Adams, *Transactions*, catálogo (Anvers: Museum van Hedent Daagse Kunst, 1994), pp. 22-29.

¹⁰ Thomas Hirschhorn, "Grâce à la bêtise", entrevista com Alison Gingeras, em *Art Press*, (239):19-25, out. de 1998.

¹¹ Frase de Thomas Hirschhorn. Cf. <http://thegalleriesatmoore.org/publications>.

¹² Thomas Hirschhorn, "Grâce à la bêtise", cit.

central”.¹³ Isso ao contrário das posturas antiarquiteturais de Krzysztof Wodiczko ou de Gordon Matta-Clark, que ainda continuam prisioneiros da lógica própria dos monumentos.

Enquanto uma arte com objetivo político denuncia o presente em nome de um futuro, enquanto se dirige para um ideal a ser atingido e está ligada à noção de engajamento, fazer arte politicamente consiste, ao contrário, em inventar procedimentos novos para problematizar o real existente, o da arte, o do imaginário e das mídias, o da vida, e mesmo o das lutas sociais.

De sua parte, os membros do grupo “Não curvar-se”, em particular Marc Pataut e Gérard Paris-Clavel, compreenderam que colocar “a criação plástica a serviço de uma grande exigência política” lhes impunha ser “politicamente mais presentes no terreno das lutas sociais do que no das instituições”.¹⁴ Abandonar o espaço do museu, e mesmo suplantar a prática das intervenções artísticas *in situ*, para agir sobre um outro cenário, o das lutas sociais. Romper com as regras, os valores e as categorias do mundo e do mercado da arte. Isto é, definir novas trajetórias, novas destinações, para conferir às imagens conteúdos políticos novos. Desde 1992, Marc Pataut produz “Imagens de vida”, imagens fotográficas e gráficas, carregadas em cartazes nas manifestações de ruas, bem como vídeos, utilizados nos lugares em que há reivindicações e destinados a erigir uma memória das lutas. Em vista da manifestação “Direito à vida, direito ao trabalho” organizada em 22 de março de 1994 pela Associação para o Emprego, Informação e Solidariedade, Pataut fotografou em *close-up* rostos de desempregados, de sem-teto, de desamparados: tirados em grande formato, depois colados em painéis, para serem carregados na passeata, esses retratos foram concebidos para dar fisionomia ao sofrimento e à exclusão. Ao personificar um drama social, ao oferecer uma visibilidade àqueles que a exclusão se esforça para tornar invisíveis, as fotografias de Pataut tiveram um papel eminentemente político. Pois a política não se reduz à ação de se apossar do poder, de governar, ou de gerir o Estado ou a cidade; ela não é feita de relações de poder, mas de relações de mundos. É política aquela atividade conflituosa que busca romper com a ordem estabelecida da dominação, isto é, com uma distribuição dos corpos, uma configuração do espaço, um modo do visível e do

¹³ Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie* (Paris: Minuit, 1980), p. 32.

¹⁴ Salvo indicação em contrário, as citações a seguir foram extraídas do catálogo *Ne pas plier* (Amsterdam: Stedhalien Museum, fev.-abr. de 1995).

dizível, uma organização do fazer. Há política quando essa ordem é transformada, quando é perturbada a partilha da comunidade entre aqueles que vemos e aqueles que não vemos. A atividade política reconfigura o espaço, muda a destinação dos lugares, desloca corpos, modifica as relações do visível e do invisível. Recortando o campo da experiência, desfazendo e recompondo a organização sensível da comunidade, ela é, em seu princípio, estética.¹⁵

Contra o fetichismo do original e da peça única, dominante no mundo da arte, “Não curvar-se” adota a ideia preconcebida da multiplicidade, propondo “imagens cujo original é o múltiplo”. A imagem não é mais um objeto inerte a ser contemplado, aliás, tampouco é, por si só, um instrumento político. Só quando inserida na ação ou na luta é que ela pode produzir efeitos políticos; só ao ser levada por indivíduos ou grupos é que ela toma vida e, em troca, gera sentido. A imagem estática pregada na parede, opõe-se a imagem transportada, utilizada, rasurada, etc., inserida em uma dinâmica social e humana. Contra a solidão do artista, e ao contrário do individualismo e do coletivismo, o trabalho é concebido no modo da coprodução, em um equilíbrio entre o grupo e a singularidade de cada um, entre o “Nós” e o “Eu”, em que se trata de experimentar a imbricação íntima e frágil. Contra a distância e a coisificação do outro, impostas pelas leis – da rentabilidade e da concorrência – em vigor na indústria das imagens, busca restabelecer a duração e a proximidade, para reatar o elo social, inventar novas formas, e abrir um campo de ações sociais para a arte. Finalmente, contra o reino do dinheiro e do mercado, adota uma “política de gratuidade”. Gratuidade do tempo transcorrido. Gratuidade da maioria das produções realizadas pelo grupo: cartazes, cartões-postais, livretos, tiragens fotográficas, galhardetes, etc. E recusa-se a aceitar encomendas, mesmo sendo públicas, pois “subversão e subvenção”¹⁶ são contraditórias: “Mais os meios são importantes, mais são confiscados o sentido, a liberdade de criação”. Longe de ser adotada como pura perda, tal gratuidade é, ao contrário, o motor de uma renovação das formas, de uma mudança das posturas artísticas, de uma ancoragem no tecido profundo da sociedade. “A gratuidade é a que mais me acrescenta”, afirma um membro do “Não curvar-se”. É essa gratui-

¹⁵ Essa acepção da política foi desenvolvida por Jacques Rancière, em seu livro *La métempsé. Politique et philosophie* (Paris: Galilée, 1995), assim como em seu artigo “Esthétique de la politique et poétique du savoir”, em *Espaces-Temps*, n.º 55-56, Paris, 1994.

¹⁶ Ver Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique* (Paris: Gallimard, 1994).

dade que inverte a economia das imagens, tanto documentais quanto artísticas, naturalmente a economia financeira, mas também a simbólica e a formal. Longe da arte engajada, uma vez que se trata de suscitar questões mais do que distribuir mensagens; longe das instituições; longe dos circuitos da informação; longe da indústria cultural e do mundo da arte; porém mais perto das profundas fraturas da sociedade, e à escuta atenta do rumor surdo, mas persistente, dos desamparados, talvez alguma coisa esteja se afirmando no espaço aberto de Thomas Hirschhorn e o grupo “Não curvar-se”, alguma coisa de minoritário e de precário, que bem poderia parecer-se a uma utopia: o exercício político de uma prática artística.

TORNAR VISÍVEL

A força política das obras de Adams, de Hirschhorn e do grupo “Não curvar-se” conseguem, a seu modo, não encerrar o Outro em um papel de espectador. Além de suas diferenças, tais obras têm em comum o fato de serem “feitas para a rua e na rua”, não para criticar as instituições artísticas, mas para abrir-se a significações políticas inéditas. Já as obras de Lewis Baltz ou de Sophie Ristelhueber são políticas de um outro modo: não inventando novas trajetórias, visto que se servem dos circuitos da arte – galerias, museus, catálogos, livros de artistas, até CD-ROMs –, mas produzindo novas visibilidades, modificando as relações entre visível e invisível, produzindo visíveis. “Tornar visível, e não produzir ou reproduzir o visível”, dizia Klee. Produzir novas visibilidades explorando o potencial figurativo da fotografia, mas sem se fechar na representação.

A obra de Lewis Baltz está entre aquelas que interrogam o futuro do mundo contemporâneo, que tentam seguir sua evolução e atingir novas configurações. No início dos anos 1980, por ocasião da Missão fotográfica da Datar e da publicação de seu livro *Saint-Quentin Point* (1986), Baltz evidenciou um novo tipo de paisagens, não mais as paisagens idílicas herdadas da história da arte, mas aquelas produzidos pelos desastres ecológicos e as devastações da industrialização anárquica. Não mais os campos tranquilos e verdejantes, mas os espaços áridos, situados na periferia das cidades e juncados de detritos. Não mais a figura imaginária da natureza acolhedora, mas a porção rechaçada da realidade urbana das sociedades industriais do final do século. Vazias de habitantes e de construções, as

* Frase de Thomas Hirschhorn; ver nota 11 deste capítulo. (N. E.)

zonas intermediárias fotografadas por Lewis Baltz são como uma imagem negativa, espelho das sujeiras e imundícies das cidades próximas.

Com *Piazza Sigmund Freud* (1989), um tríptico em cores e de grandes dimensões (cada elemento mede aproximadamente 1,90 metro de extensão), Baltz aborda essa realidade urbana em si, da qual anteriormente considerava somente o inverso. Mas, da periferia ao centro, do preto e branco à cor, dos espaços desabitados às zonas construídas, das vistas diurnas aos clichês noturnos, da ecologia ao urbanismo, a constatação continua a mesma: o homem está ausente, suprimido, excluído. Fotografada à noite, iluminada por enormes lampadários, envolta em uma bruma noturna que difunde um vermelho forte, a cidade torna-se um imenso estacionamento, rodeado de altas torres de moradia. Homens e vida urbana, deles aqui se observam apenas vestígios: uma grande quantidade de carros estacionados para o pernoite, uma série muda de cartazes publicitários, uma infinidade de pequenas janelas iluminadas nas fachadas dos imóveis e, sobretudo, uma atmosfera de falsa tranquilidade. Pois o silêncio, a imobilidade e a ausência de transeuntes significam menos a calma docilidade da noite do que a pesada solidão da vida ordinária das cidades-dormitórios.

Realizada em 1990, a partir de um posto de televigilância, *Ronde de nuit* (Ronda noturna) é um grande afresco fotográfico, composto de doze painéis unidos, com largura total de 12 metros. Alternadamente, tais painéis representam vistas do tecido urbano, telas de vigilâncias, nas quais às vezes aparecem silhuetas flous de indivíduos, além de feixes de fiação e gabinetes de computadores. Tudo isso aureolado por um azul catódico. Aqui, o explorado é a condição urbana contemporânea. Em apenas alguns anos, as redes eletrônicas, as câmaras, os terminais interconectados, os çabos e uma infinidade de telas invadiram as metrópoles. Ontem ainda raros, hoje, instrumentos ordinários de intercâmbio e de comunicação, assim como meios de poder e de controle. A rede rigorosa dos dispositivos eletrônicos – que, desde então, esquadrinham o espaço público de nossas cidades – constitui um imenso pan-óptico, que nos vigia inelutavelmente e que registra nossos mínimos fatos e gestos.

O título, o tamanho e o tema de *Ronda da noite* evocam, significativamente, o célebre quadro em que Rembrandt pintou, em 1624, a apresentação de armas de uma milícia burguesa. Separadas por mais de três séculos, trata-se, aqui e lá, de uma questão de poder, de ordem e de vigilância urbanas. Mas, a consistência material do mundo de Rembrandt, sua luz flamejante e a presença triunfante do

homem desapareceram. O mundo descorou-se na trama e na luz azulada das telas de vídeo. Diferente de Rembrandt e de numerosos repórteres-fotográficos, Baltz não representa nem cena nem ação, porque seu mundo não é mais um espetáculo, porque o exercício político do poder mudou.

A famosa “sociedade do espetáculo”, de Guy Debord, transformou-se em sociedade de vigilância, em que ficou impossível produzir clichês exemplares, isolar “instantes decisivos”, ou preparar um catálogo fotográfico de coisas e de pontos de vista marcantes. A própria fotografia parece ter confiado à televigilância sua função de representar a realidade contemporânea, que se transformou nessas imagens fotografadas por Baltz. Assim, fotografar imagens, em vez de fotografar a realidade material, atesta a dissolução do elo físico que unia a fotografia ao seu referente (suposto “aderente”), e que garantia seu regime de verdade. Em decorrência das redes digitais, o mundo material afasta-se, atenua-se a realidade das coisas, das pessoas, dos eventos. As imagens remetem-se cada vez menos aos objetos, mas sim, em uma espiral infinita, a outras imagens. Os homens tornam-se apenas silhuetas anônimas ou formas flutuantes em uma tela: imagens inconsistentes. O mundo das coisas é tomado pelo mundo dos sinais, e os próprios sinais tendem a tornar-se mundo – nosso mundo. Essa ronda infernal prejudica o humanismo e o homem, esta “simples dobra de nosso saber”.¹⁷

Enquanto Lewis Baltz traduz a perda de humanidade no mundo contemporâneo, Sophie Ristelhueber propõe-se, em vários de seus trabalhos, a tornar visíveis a violência e a guerra, mas sem representá-las. É o caso, em 1984, de Beyrouth (Beirute), uma série de imagens das ruínas modernas da capital libanesa; em 1992, de *Fait*, o deserto do Kuwait, sobrevoado após a Guerra do Golfo; finalmente, em 1994, de *Every One* [Cada um], estes grandes corpos suturados, alegorias das guerras civis. Tornar visível a violência sem representá-la, esta é a via difícil, que exige chegar-se o mais próximo dela, embora sabendo, na obra, guardar uma certa distância. Presente sobretudo em Vukovar, pouco antes de sua destruição em 1991, Sophie Ristelhueber ficou de tal maneira chocada com a violência e o ódio reinantes entre os beligerantes sérvios e croatas que foi incapaz de produzir sequer um clichê. Foi o choque vivido nessa ocasião que, após uma longa maturação e um lento progresso interior, provocou o surgimento da série *Every One*, uma

¹⁷ Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines* (Paris: Gallimard, 1966), p. 15.

reflexão sobre as ideias de massacre e agressão entre civis. Para essa série, Sophie Ristelhueber realiza, em 1994, em um hospital parisiense, clichês em plano muito próximo de cicatrizes ou de ferimentos suturados, e imprime-õs em forma de grandes provas (quase 3 metros de altura), de uma nitidez e de uma neutralidade absolutamente médicas. Embora tais imagens não tenham nenhuma relação com a guerra, evocam as atrocidades que devastaram Ruanda e a Bósnia.¹⁸ Sem representar a guerra, seus sofrimentos ou suas violências, e colocando-a à distância, essas imagens tornam-se alegoria da guerra. A designação literal das cicatrizes atenua-se sob um sentido figurado, latente: os horrores das guerras civis da época, de todas as guerras. Por essa razão, elas adquirem um valor político.

A imagem fotográfica, que representa explicitamente alguma coisa, é assim levada a implicitamente significar outra coisa: o horror à guerra. Essa passagem da descrição literal à significação geral intervém na conjunção de uma dupla abordagem: o respeito aos procedimentos técnicos da fotografia, de um lado; a recusa às práticas da reportagem, do outro. Sophie Ristelhueber confere um sentido alegórico – e político – às suas imagens emprestando da reportagem sua ferramenta (a fotografia) e um dos seus principais temas (a guerra), mas dirigindo-os para procedimentos da arte. O sentido político das imagens constrói-se, assim, a partir da reportagem de guerra e contra ela. Provém menos dos conteúdos e da ferramenta (a fotografia) do que das formas, das temporalidades, das velocidades, das trajetórias de imagens, do que de suas distâncias temporais e espaciais com as coisas e os eventos. De fato, a maneira de trabalhar de Sophie Ristelhueber opõe-se em todos os pontos à dos fotógrafos de guerra. A excessiva concorrência no sistema de informação obriga repórteres a agir com urgência (os aparelhos digitais e os satélites os mantêm diretamente ligados às suas agências), a envolver-se no próprio decorrer dos acontecimentos (senão seus clichês perderiam o valor comercial) e a submeter-se a uma espécie de norma estética: “Fazer imagens que deem ao mundo aquilo que ele tem vontade de ver”,¹⁹ declara Luc Delahaye, da agência Magnum. Sophie Ristelhueber, ao contrário, opõe a lentidão e o amadurecimento à urgência, a distância espacial à proximidade, o posterior ao presente do evento, a distância alegórica à evidência obrigatória dos clichês de imprensa.

¹⁸ Cinco peças de *Every One* (270 cm x 180 cm cada uma) foram expostas no Centraal Museum, de Utrecht, de março a junho de 1994, e na Galeria Arlogos, em Nantes, durante o inverno de 1994.

¹⁹ Luc Delahaye, “Le conflit israélo-palestinien vu par les photographes”, em *Libération*, Paris, 3-11-2000.

Outra diferença: a abordagem de Sophie Ristelhueber não procede do testemunho nem do engajamento, mas encontra-se mais perto da arte do que do mundo. Suas imagens têm como trajetórias as galerias, os museus e os livros de artistas; suas formas são as formas da arte mais do que as da imprensa – a monumentalidade das provas de *Every One* é concebida diretamente em referência à arquitetura e à paisagem. A obra não é construída em torno de um projeto documental de representar, mas a partir do projeto estético de questionar a noção de vestígio, sobre os corpos, sobre os lugares, sobre os territórios. A esse respeito, as cicatrizes nos corpos de *Every One* remetem, na série *Fait*, às marcas deixadas no deserto do Kuwait pela Guerra do Golfo. De um lado, corpos feridos são tratados como paisagens; de outro, as trincheiras, os impactos das bombas e as carcaças dos engenhos bélicos, quase sempre tomadas de cima (de um helicóptero), dão ao deserto o aspecto de uma pele lacerada pelos ferimentos. Essas vistas aéreas se referem deliberadamente às obras modernas, mais próximas do paradigma do vestígio: os *all over*, de Jackson Pollock, e, sobretudo, *Élevage de poussière* (1920), de Marcel Duchamp, um depósito de poeira sobre uma placa de vidro, fotografado fora de prumo por Man Ray, a fim de criar uma confusão de escala e simular a extensão de uma paisagem.

Todas essas preocupações artísticas, que constituem a carpintaria da obra e parecem afastá-la do mundo, conferem-lhe, de fato, o recuo paradoxalmente necessário para atingir o horror homicida das guerras. Tal é a precisão política da obra de Sophie Ristelhueber: encontrar as formas e os procedimentos fotográficos capazes de abordar o horror que desafia a **representação**, por exceder a visão, por chocar todos os sentidos, por ser sentido pelo corpo inteiro. Frustrando assim as mais elaboradas tentativas de representação, em particular as dos repórteres, o horror requer distância, retraimento. É exatamente o que Sophie Ristelhueber consegue, a propósito da Bósnia, em *La Campagne* (1997), uma obra composta de três grupos de cinco a seis grandes fotografias, em preto e branco ou em cores, colocadas contra a parede, e mesmo no chão – as provas, coladas em uma cartolina, vergam-se levemente, para dar uma desconfortável impressão de precariedade. À primeira vista, uma atmosfera calma e serena emana dessas vistas bucólicas. Mas, um cartaz na parede indica que o vilarejo encantador é Mostar, que o canteiro que corta a estrada serve para exumar um ossário, que os dentes-de-leão circundam um cemitério novo, que esta colina é a colina por onde fugiram os sobreviventes dos massacres de Srebrenica, etc. Em resumo, o campo verdejante foi o local de

um dos mais sombrios episódios da guerra. As coisas mais anódinas adquirem o valor de signos, sutis e fortes, das atrocidades passadas, a serenidade e a calma são apenas frágeis avessos do sofrimento. O horror, que não se vê, a obra nos faz experimentá-lo por intermédio de uma sequência de detalhes, de vestígios, esteticamente postos em ressonância.

Aqui aparece claramente a distinção entre o procedimento artístico e o procedimento documental. A reportagem a representa indo da coisa para a imagem. Seu domínio é o da referência, da vivência, das percepções e das afeições – é, grosso modo, a concepção barthesiana (“o referente adere”), platônica e indiciária da fotografia. Quanto à abordagem artística, ao contrário, ela excede a vivência. “A obra de arte é um ser de sensação”,²⁰ observam Deleuze e Guattari. Compõe-se de afetos, que suplantam as afeições, e de perceptos, que suplantam as percepções. Os longos amadurecimentos, as diferenças e as distâncias que, na obra de Sophie Ristelhueber, separam as imagens dos acontecimentos e das coisas, aparecem como outros tantos processos de transformação estética das percepções em perceptos, das afeições em afetos. É exatamente por operar tais transformações que a obra não é um simples reflexo dos estados de coisas, mas um efeito de enunciação e do trabalho sobre o material. A obra está, ao mesmo tempo, ancorada na vivência e desligada da vivência pelo trabalho sobre o material. Aliás, isso ocorre porque a obra excede tal vivência singular e pode adquirir um valor alegórico, passar da designação (particular) ao sentido (geral), do corpo de *Every One* à ideia da violência das guerras civis. Tornar durável um momento do mundo. Finalmente, é porque a obra é um composto de perceptos e de afetos, que ela está desligada do vivido e dos estados de coisas, que ela não imita, que não se assemelha. Ou melhor: sua semelhança não é deduzida da coisa (como no documento), mas produzida pelo trabalho sobre o material. Não é um decalque, mas um mapa. Cada clichê de *La campagne* é semelhante, é verdade, a um referente material preciso, mas esse é apenas um componente da obra – na mesma proporção que outros clichês, que o modo de apresentação, que a sequência de imagens, etc. Quanto à obra, ela não poderia assemelhar-se ao horror da guerra, do qual, exatamente, problematiza a inapresentabilidade.

²⁰ Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?* (Paris: Minuit, 1991), p. 155. Ver também o conjunto do capítulo 7, “Percept, affect et concept”.

Nesse mesmo caminho, mas a propósito dos massacres de Ruanda, Alfredo Jaar adota a estratégia estética radical de abolir as imagens. Embora tenha, em agosto de 1994, realizado mais de 3 mil fotos das vítimas da guerra de Ruanda, decidiu não expor nenhuma, mas conceber uma espécie de monumentos funerários, os “túmulos de imagens”, com a ajuda de 550 caixas de papelão hermeticamente fechadas, cada uma contendo uma prova fotográfica. As imagens estão lá, mas paradoxalmente subtraídas ao olhar. Cada uma delas é acessível apenas por intermédio de uma descrição anotada na tampa de sua caixa, isto é, por um texto que a substitui. Renunciando assim a mostrar os horrores do genocídio, a tirar partido da eloquência descritiva de seus clichês e a suscitar a emoção do espectador, isto é, adotando uma estratégia do retraimento,²¹ Alfredo Jaar recusa-se a juntar mais imagens à pletera de imagens da imprensa e a dissolver seu testemunho no fluxo ininterrupto das informações visuais que percorrem o mundo. Ele se opõe, desse modo, à compulsão de testemunho dos fotógrafos das agências, particularmente a que Gilles Peress adota, sistematicamente, na Bósnia, bem como em seu livro *Le silence*, sobre Ruanda. Em vez do culto da reprodução do real, toma lugar a aguda consciência de que o excesso de imagens satura o olhar, desvia a atenção e embaralha a consciência. Com o rigor de um manifesto ético e estético, a obra de Jaar estabelece-se ante o excesso e a escalada visuais, diante da pornografia do grande plano e do furo jornalístico, ante a espetaculosidade e a banalização do sofrimento que, como Adorno já sublinhava, ofendem a dignidade das vítimas, “dadas como pasto ao mundo que as assassinou”.²² Essa obra – que se escora totalmente na reportagem fotográfica, mas, ao camuflar os clichês, inverte-lhe a lógica – é paradoxal. Necessariamente paradoxal, visto tratar-se de dividir o funcionamento de certas imagens, pois se trata, igualmente, de fazer frente à questão da figuração do sofrimento físico: sem sobrexpô-lo nem recusar-se a vê-lo, o que seria “inadmissível em nome da justiça”, acrescenta Adorno.

A obra de Jaar não é política só pelo fato de tratar de uma guerra civil, de um genocídio, mas também por sua maneira de fazê-lo, por sua forma. Sua dimensão política provém de um gesto estético. Um gesto que rompe com a reportagem e com a informação, que suprime a imagem fotográfica em prol das palavras, que situa o trabalho em um outro cenário, o da arte, e que dá uma forma a tal ruptura:

²¹ Philippe Lacoue-Labarthe & Jean-Luc Nancy, “Ouverture”, em *Rejouer la politique* (Paris: Galilée, 1981), p. 18.

²² Theodor W. Adorno, *Notes sur la littérature*, cit., p. 299.

o dispositivo textual e escultural dos “túmulos de imagens”. Esse gesto estético é político porque inverte e denuncia o modelo documental das mídias, ao opor-se radicalmente às duas ordens, a do visível e a do dizível, e por propor uma “reconfiguração do campo da experiência”.²³

Para exprimir o horror das violações cometidas pelos militares sérvios na Bósnia, também Jenny Holzer substituiu a brutal descrição das imagens pela abstração das palavras, como se nenhum clichê pudesse traduzir a profundidade da dor. Sua obra, intitulada *Lustmord* (1993-1994) – termo alemão designando um assassinato cometido por, ou para, estupro –, adquire sua força de evocação por meio de seu dispositivo formal, que, o mais próximo do lugar do sofrimento, confronta as palavras dos algozes com as das vítimas: diretamente na pele. A obra se compõe de uma série de dipticos fotográficos de zonas de pele onde foram inscritos textos: propostas obscenas de estupradores confrontadas com as palavras apavoradas das vítimas. Em um diptico: “Eu a encontrei agachada e esta posição me incitou pegá-la por trás” ao lado de “Eu evacuei sangue coagulado”. A fronteira viva e retilínea das vistas de duas peles justapostas separa dois mundos irreconciliáveis: de um lado, “O passarinho vira a cabeça e espia quando ele penetra”; do outro, “Eu pego seu rosto pelos cabelos tão finos. Eu ajeito sua boca”. O entrecruzamento da fotografia, das palavras e da pele exprime, sem representá-lo, o horror dos estupros e da guerra. A força dessa expressão se apoia em uma forma, a da inversão. Como se a profundidade e o peso do sofrimento pela penetração, o dos estupros, fosse incomensuráveis, na obra esse sofrimento está inteiramente revertido na superfície e na leveza da pele, superfície de inscrição da violência e de sua expressão verbal; na superfície e na leveza das palavras; e nas da fotografia.

RESSONÂNCIAS

Seja procurando fazer arte politicamente, seja tentando tornar visível o que escapa às visibilidades dominantes, ou ensaiando abrir as imagens, muitos artistas dos anos 1990 se esforçam para encontrar maneiras de interrogar o mundo contemporâneo, para reinventar diariamente modos de entrecruzar a arte e os devires. É preciso confessar que não é uma tarefa fácil, após as ilusões que preva-

²³ Jacques Rancière, *La mésestence. Politique et philosophie* (Paris: Galilée, 1995), p. 59.

leceram ao longo de várias décadas de modernismo, de crença no progresso, e de Guerra Fria, isto é, de bipolaridade geopolítica, intelectual e artística do mundo. A tarefa tampouco foi facilitada pela fase pós-modernista, que, nisso, muitas vezes se limitou a ir na contramão das inflexibilidades passadas. Diante dessa situação, os artistas só encontraram fraco apoio, teórico e crítico. Particularmente na França, onde a questão, delicada e crucial, das relações entre a arte e a política muitas vezes suscita posições caricaturais – sem contar as calamitosas declarações de Jean Baudrillard ou de Jean Clair acerca da nulidade da arte contemporânea. As propostas que Paul Ardenne desenvolve em uma coletânea de seus artigos – *L'art dans son moment politique. Écrits de circonstance* [A arte no seu momento político. Escritos de circunstância] – igualmente não se mostram úteis.

Ardenne não perde ocasião para fustigar aquilo que ele nomeia a “arte política”, em particular a de Hans Haacke, de Krzysztof Wodiczko ou de Jochen Gerz. Que seja. Mas sua obstinação sofre pelo modo como, sistematicamente, relaciona a “arte política” à categoria geral e abstrata de um gênero definido, supercodificado, quando seria preciso pensar como obras singulares, de diferentes tipos, podem produzir efeitos políticos particulares. A esse respeito, é mais fácil denunciar o Picasso de *Massacre en Corée*, mas menos fecundo do que analisar as condições políticas que cercam, por exemplo, a criação, em 1907, de um quadro como *Les demoiselles d'Avignon* [As senhoritas de Avignon]. Ora, isso Ardenne não pode começar a fazer, nem mesmo conceber, simplesmente porque, sem dúvida, *Les demoiselles d'Avignon* ultrapassa os contornos estabelecidos do gênero “arte política”, que ele arbitrariamente reduz à “arte de conteúdo político”, até mesmo a “arte reivindicando um propósito de engajamento”.²⁴ Sem mesmo contar que os termos “reivindicar”, “propósito” e “engajamento” remetem demasiadamente ao universo discursivo para autorizar uma abordagem pertinente das relações entre arte e política. Apesar do caráter vago do termo “conteúdo”, é unicamente nele que se apoiaria, então, a “arte política”. Isso significa esquecer que a forma de uma obra pode ser produtora de efeitos políticos; que “a forma é conteúdo sedimentado” (Theodor Adorno); ou que os modos, as velocidades, os territórios, os usos, os procedimentos de produção e de circulação de uma obra são também politicamente operacionais.

²⁴ Paul Ardenne, *L'art dans son moment politique. Écrits de circonstance* (Bruxelas: La Lettre Volée, 2000), p. 224.

Lendo Ardenne, experimenta-se o estranho sentimento de que os numerosos, e muitas vezes ricos, debates a respeito da inscrição do social e da política em obras literárias ou artísticas foram em vão – imaginamos Theodor Adorno, Mikhaïl Bakhtine, Lucien Goldman, Julia Kristeva, Pierre Macherey, Victor Zima, ou, mais recentemente, Jacques Rancière. A propósito da exposição *Micropolitiques* [Micropolíticas], apresentada no Magasin de Grenoble, a referência é feita explicitamente a *Micropolitique et segmentarité* [Micropolítica e segmentaridade], de Deleuze e Guattari, que é longamente citada, mas em sentido contrário ao pensamento dos autores de *Mille plateaux* [Mil bandejas]. O próprio título do texto de Ardenne, “L'art micropolitique, généalogie d'un genre” [A arte micropolítica, genealogia de um gênero], não retoma a noção supercodificada de gênero, nem recorre à genealogia que os pensadores do rizoma rejeitam sem equívoco: “O rizoma é uma antigenealogia”²⁵. Quanto ao micropolitico, trata-se, para eles, de um fluxo que “sempre implica algo que tenta escapar aos códigos, a escapar-se dos códigos”.²⁶ Completamente o inverso de um gênero sempre supercodificado pela história da arte. O oposto de um conteúdo estereotipado. De fato, falar de uma “arte micropolítica” e conferir-lhe a qualidade de um “gênero” é abordar de modo molar algo que é molecular, isto é, substituir o código rígido pelo fluxo mutante. É submeter o micropolitico à lei macropolítica!

A análise do período suscita reservas semelhantes. Podemos, de fato, proclamar que a arte dos anos 1990 “se confronta com a emergência das micropolíticas do real”? Que a “era histórica das micropolíticas” sucede a um “universo macropolítico”?²⁷ Isso é duplamente contestável, tanto do ponto de vista filosófico como do ponto de vista histórico. Deleuze e Guattari insistem, com efeito, que “qualquer política é, ao mesmo tempo, macropolítica e micropolítica”, e que “quanto mais forte é a organização molar, mais ela própria suscita uma molecularização de seus elementos, de suas relações e aparelhos elementares”.²⁸ Ao transformar em uma sucessão temporal essa dialética entre micropolítica e macropolítica, a passagem da macropolítica (singular) para as micropolíticas (plurais), diagnosticada por Ardenne, está em total contradição com seu próprio quadro teórico e, também, com a conjuntura do final do século XX. Longe de ter flexibilizado as

²⁵ Gilles Deleuze & Félix Guattari, “Rhizome”, em *Mille plateaux*, cit., p. 18.

²⁶ Gilles Deleuze & Félix Guattari, “Micropolitique et segmentarité”, em *Mille plateaux*, cit., p. 268.

²⁷ Paul Ardenne, “L'art micropolitique, généalogie d'un genre”, em *L'art dans son moment politique*, cit., p. 277.

²⁸ Gilles Deleuze & Félix Guattari, “Micropolitique et segmentarité”, cit., pp. 260 e 263.

segmentariedades sociais, políticas e culturais, o fim da Guerra Fria e da modernidade, ao contrário, fortaleceu-as e deslocou-as. O enfraquecimento das posições bipolares entre Leste e Oeste, o socialismo e o capitalismo, não se traduziu pela generalização das multiplicidades, mas pelo triunfo de um liberalismo maciço, molar, puro e duro, pelo reforço das distâncias entre o Norte e o Sul, entre os ricos e os pobres, e, em reação, pelo recrudescimento dos nacionalismos e dos fundamentalismos. A queda do muro de Berlim foi, evidentemente um acontecimento capital para as liberdades, para os povos e para o equilíbrio geopolítico do mundo. Mas, em vez de inaugurar uma suposta “era das micropolíticas”, abriu o caminho para a hegemonia militar ocidental – a Guerra do Golfo, os bombardeios da Sérvia pela Organização do Tratado do Atlântico Norte (Otan), a intervenção no Iraque – e para o reino indiviso do liberalismo.

Se a arte dos anos 1990 pode, à primeira vista, parecer mais molecular²⁹ do que a arte das décadas precedentes, não é certamente em razão de nenhuma oscilação “histórica”, salutar, da sociedade da macropolítica-molar em direção à micropolítica-molecular. Hoje em dia, o molar não se dissolve, ele, ao contrário, se reforça e dilata. E sua nova aparência de versatilidade não tem nada de molecular. A interatividade, a virtualidade, a flexibilidade, a personificação, as redes, as comunidades, as permutas, etc., que, num primeiro estágio, puderam inscrever-se nas dinâmicas moleculares, constituem, hoje em dia, as apostas de lutas ásperas, entre grandes grupos multinacionais (molares), para o controle mundial da televisão, do cinema, do telefone, da edição e, naturalmente, da internet. No domínio das mídias, o molar se reforça, embora tomando aparências mais suaves e mais maleáveis, e se estende, embora mudando de fisionomia. Em outras palavras, o *espetáculo*, apreciado por Guy Debord é duplicado pelo incremento sem precedente do controle, tematizado por Michel Foucault. Na arte, ao contrário, assiste-se à proliferação de uma série de procedimentos, muitas vezes modestos, discretos e irrisórios, até mesmo desesperados e sem unidade, mas que têm em comum o ressoar às intensidades do mundo. Ressoar, não é nem refletir nem representar. Muito menos agir sobre o mundo ou tomar posição em relação a ele. As ressonâncias sempre são efeitos deformados e defasados – abafados ou amplificados – dos fenômenos.

²⁹ Como diz Paul Ardenne: “A era pós-moderna dá à luz um modo de ação artístico qualificável de molecular”, em *L'art dans son moment politique*, cit., p. 278.

Se as obras ressoassem de acordo com as intensidades do mundo, não seria possível remetê-las a critérios de eficácia, nem assimilá-las a “procedimentos de intervenção”,³⁰ como Ardenne faz, constantemente, em termos mais militares do que artísticos. A questão da eficácia prática das obras, de sua utilidade social direta, de sua “aptidão em mudar a ordem das coisas” está cheia de ilusões de todos aqueles que, das vanguardas às ideologias totalitárias, pensam instrumentalizar a arte, ou atribuir-lhe tarefas extra-artísticas. Ora, a arte não sabe propor soluções, muito menos “intervir”. Na melhor das hipóteses, ela pode agitar, abrir possíveis, inspirar “maneiras de fazer mundos”,³¹ segundo a feliz fórmula de Nelson Goodman. Mas, a arte não faz mundos exibindo conteúdos, submetendo-se a objetivos impostos, ou dobrando-se a uma necessidade de resultados, como acredita Ardenne. É indiretamente, no decorrer do processo artístico, nas formas e nas matérias das obras, que a arte leva a efeito os microabalos que descerram os possíveis.

É preciso notar que nada garante que uma obra produza os efeitos práticos esperados, e que seus eventuais efeitos, longe de serem diretos, são fruto do trabalho artístico e estão circunscritos ao campo da arte. Além disso, não parece muito operacional opor o engajamento (proclamado) das produções de vanguarda a uma (suposta) resignação social das obras de hoje em dia. Também não mais é pertinente anunciar um improvável “retorno ao real”³² das obras – vazia e vaga, tal expressão desconhece uma das principais características com que a arte atualmente deve contar: “A descoberta do pouco de realidade da realidade” (Jean-François Lyotard). Em contrapartida, seria preciso examinar como, ao longo das últimas décadas, a relação das obras com o mundo mudou. Poderia até parecer que essas mudanças ocorreram no Ocidente, enquanto os ideais sociais declinavam em benefício de gestões democráticas e liberais das sociedades. Desde então, por falta de grandes alternativas sociais e políticas, a arte viva, aquela que permanece à escuta do mundo, não pode, sozinha, encarnar um radicalismo que se embotou. Se, em comparação com as obras engajadas da modernidade, as obras de hoje em dia podem desconcertar por sua aparente inconsistência política, elas, sem dúvida, estão mais próximas das relações normalmente mantidas entre a arte e a sociedade. Essas relações não dependem do simples reflexo, e muito menos da “intervenção”, como acredita Ardenne. Elas são, sobretudo, da ordem da ressonância, que oscila

³⁰ *Ibid.*, p. 246.

³¹ Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes* (Nîmes: Jacqueline Chambon, 1992).

³² Paul Ardenne, *L'art dans son moment politique*, cit., p. 77.

entre microrresistências e contágios, que autoriza os afastamentos e as proximidades, as inevitáveis distâncias e diferenças de ritmos e de expressão entre dois campos heterogêneos: a arte e a política.

Recuos

No final do século XX, talvez por causa das incertezas do futuro e das dificuldades do presente, certamente em razão da imensa desconfiança que avança em grande número de setores da sociedade, muitas obras adotam posturas de recuo. Recuo no ordinário ou no derrisório; recuo na intimidade; recuo na identidade social, sexual ou étnica; recuo, também, no nada, no vazio. Tantas formas de resistência passiva, de estratégias de evitação ou de retraimento diante de alguma coisa de muito grande, bastante difusa, que ameaça envolver, encobrir, sufocar. Recuar para proteger-se de qualquer coisa excessiva, diferente, estranha. Em outros termos, reterritorializar-se à margem dos grandes fluxos que atravessam um mundo em ebulição. Ancorar no local para escapar à hegemonia do global. Uma maneira de microrresistência.

O ORDINÁRIO, O IRRELEVANTE

O cotidiano e o banal constituem uma das principais problemáticas da arte-fotografia. Nessa aliança, a fotografia, por natureza em contato direto com o mundo, terá contribuído para ancorar a arte no cotidiano, no banal, no familiar, no ordinário, na mais bruta realidade. Ainda que se mantendo afastada das práticas estritamente fotográficas – familiares, documentais ou jornalísticas –, as obras abordam zonas do real outrora completamente excluídas da arte, devido a sua trivialidade excessiva, sua banalidade inaceitável, ou sua familiaridade indigna. Aquilo que, muitas vezes, aflorava apenas à margem das imagens, como um excedente, hoje se tornou o centro. Paul Graham fotografa situações aparentemente insignificantes – cenas banais, lugares muitas vezes triviais ou objetos comuns – de onde ele sabe extrair alguns traços singulares das nações da Europa de hoje, assim como marcas dos dramas que as perseguem, ou que ainda as perturbam: as ditaduras franquista e nazista, o Holocausto, o conflito irlandês (*New Europe*, 1993). Em Tóquio, bulímico, Nobuyoshi Araki capta os mais anódinos instantes de sua vida cotidiana, aparentemente sem seleção ou temas precisos. Como

se, para ele, fotografar fosse uma atividade tão banal e necessária quanto tomar banho e comer. Nada mais mediocre, igualmente, do que estacionamentos e zonas comerciais de subúrbios (Dominique Auerbacher), aviões estacionados em aeroportos anônimos (Fischli & Weiss), interiores de supermercados (Véronique Ellena), canteiros de obras públicas (Stéphane Couturier), etc. A arte-fotografia procede, então, a uma ampla abertura temática, a uma imensa renovação das visibilidades. No território social, por exemplo, os lugares de ontem dão lugar aos “não lugares”, e as paisagens, àquilo que poderíamos chamar de “infrapaisagens”. Aos espaços identitários, relacionais, carregados de história e de humanidade, ou seja, aos lugares antropológicos,³³ sucedem as imagens de zonas de lazer, de atividades comerciais, de trânsito, de errância ou de exclusão.

Além disso, muitas vezes o ordinário é representado sem efeitos formais, do modo mais neutro e transparente possível, sem iluminações cintilantes ou refinadas, sem composições estruturadas, sem ângulos de vista insólitos. Recusar temas e formas extraordinários, representar ordinariamente o ordinário: esse programa, que não se reduz ao grau zero da escritura nem a um aquém da arte, opõe-se à ingênua sofisticação das fotografias “de arte” tanto quanto ao trivial imaginário das mídias. Define, de fato, uma maneira de resistência: diante das tecnologias que incessantemente ampliam os limites do visível, diante das mídias que sonham em projetar os espectadores aos confins do mundo, diante das imagens de síntese, que afogam o real nas miragens do virtual, diante das sofisticações gráficas da indústria cultural – a publicidade, a televisão, a imprensa, o turismo, etc. Nessa situação, um número crescente de artistas utiliza a fotografia (considerada simples, grosseira, e mesmo pobre) para descobrir o próximo, o imediato, o aqui, o banal, o ordinário. Simplesmente, sobriamente, diretamente. Ao inverso das imagens pomposas, enfáticas e vazias das mídias.

Nas últimas décadas, a explosão do consumo e das mídias – isto é, a generalização do reino da mercadoria, em imagens e em todas as atividades da vida – resultou em uma espécie de consagração do derrisório. Sob a forma de divertimento, de espetáculo, de jogo e de lazer, os espíritos e as economias foram invadidos pelo insignificante, o fútil, o superficial, ou mesmo, o trivial. Diante da superficialidade cintilante do mercado, algumas obras tomaram partido da pobreza e do irrisório, para opor-se à arrogância vazia da mercadoria, ao culto da rentabilidade e da

³³ Ver Marc Augé, *Non lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (Paris: Seuil, 1992).

eficácia. Enquanto o *kitsch* pareceu a Clement Greenberg uma degenerescência popular e comercial da cultura erudita,³⁴ o irrisório, hoje em dia, separa-se radicalmente do *kitsch* pelo seu caráter culturalmente minoritário e pelo seu potencial de resistência à invasão da cultura de massa.

Salsicha, cenoura, garrafa, sapato velho, pássaro, torre Eiffel, ralador de queijo, etc., são alguns dos elementos do vasto repertório de objetos heteróclitos que Peter Fischli & David Weiss extraem do cotidiano e erigem como arte diante do universo técnico cada vez mais sofisticado do mundo contemporâneo. A série *Bilder, Ansichten* (Imagens, vistas) é uma coleção dos estereótipos próprios à fotografia turística, um inventário-padrão de enquadramentos, temas recorrentes e da estética barata que invade os cartazes, os cartões-postais ou os calendários. Essa extensa coleta de estereótipos denuncia a banalidade da cultura visual popular. A série *Stiller Nachmittag* (Uma tarde tranquila, 1984-1985) compõe-se de pequenas montagens incongruentes, compostas de objetos triviais em equilíbrio instável, à beira do colapso – por exemplo, um sapato, um martelo, um pedaço de queijo, uma prancheta. A fotografia vem impedir o colapso iminente, petrificando-os no momento crítico em que vão desabar e devolver os objetos ao seu estado primeiro, de simples elementos do cotidiano. Também aqui o caráter banal de tais medidas, a pobreza dos materiais e a trivialidade dos objetos reunidos frustram qualquer tentativa de assimilá-los a situações reais, o que resulta em verdadeiras alegorias da precariedade de todas as coisas. Também o filme *Der Lauf der Dinge* (O correr das coisas) pode ser visto como uma alegoria, a da independência dos objetos ante os homens que os fabricam. Reações químicas e mecânicas produzidas em cadeia entre um montão de objetos e de substâncias que se esbarram, fundem-se ou entrechocam-se, seguindo um itinerário rigorosamente calculado. Por exemplo, uma garrafa tomba, seu líquido enche um balão de festa, que, pesado, se solta e vai esbarrar num pneu, que começa a rolar e bate numa tábua, que, ao cair, leva com ela uma barra de metal, e assim por diante.

Tornar banais os lugares importantes do turismo, os gêneros artísticos consagrados, ou as obras-primas da arte e da literatura, esta é a linha que Joachim Mogarra segue, ao fazer e fotografar prosaicas microinstalações: uma plantinha mirrada, num vaso, à guisa de paisagem (*Paysage*, 1986), uma casquinha de sorvete caída de boca no chão, em vez da famosa *Montagne Sainte-Victoire* (1985), um

³⁴ Clement Greenberg, "Avant-garde et kitsch", em *Art et culture, Essais critiques* (Paris: Macula, 1988), p. 628.

grupo de batatas em um piso de ladrilhos de plástico com o título *Richard Long domestique* [Richard Long doméstico] (1984), fotografias altamente reticuladas, de montanhas impressas em jornais, como equivalentes de montanhas verdadeiras (*Montagnes de magazine*, 1994), etc. Essa estética do banal parece servir de muralha imaginária contra a trivialidade dos estereótipos e a violência simbólica dos valores estabelecidos. Quanto a Saverio Lucariello, já vimos que ele se autorridiculariza em encenações onde faz pequenos gestos da sua vivência infraordinária: coçar alternadamente as nádegas, o sexo ou o olho; palitar os dentes, espremer uma espinha na bochecha, etc. Em 1991, no tríptico em preto e branco *Du volume, du relief, du plat e da la statuaire (volume)*, em vão ele tenta, com poses, gestos e olhares, evocar uma escultura ausente. Por meio desses fracassos lamentáveis e desses microeventos, arruinam-se a figura mítica do artista e, o que é mais comum, as categorias valorizadas do êxito, da eficácia e até mesmo da rentabilidade. Em vídeo, Pierrick Sorin filma o derrisório e os pequenos eventos trágicômicos da existência individual, religando assim a arte com a vida. Em *Réveils* (1988), durante um mês, ele se filma no momento preciso do despertar, com o objetivo confesso de "poder esboçar um retrato do indivíduo naquilo que ele possui de frágil, de inconsistente, de medíocre"³⁵.

A série *Waiting for Famous People* (Esperando por gente famosa, 1995), de Jonathan Monk, atinge o auge da abordagem ridícula e decepcionante. Em cada uma das fotografias, Monk aparece esperando em um saguão de aeroporto, munido de um cartaz contendo o nome de uma celebridade, muitas vezes já falecida – Elvis Presley, James Bond, Andy Warhol, Jackson Pollock, etc. –, ou o de uma pessoa imaginária. Ação derrisória, antecipadamente destinada ao fracasso, que, além disso, denuncia a indiferença (perceptível nas ampliações fotográficas) do público perante a arte contemporânea.

O ÍNTIMO, A IDENTIDADE

A ascensão da arte-fotografia confere à intimidade uma atualidade artística. Isso ocorre de maneira radical com o livro *Tulsa*, de Larry Clark, a partir de 1971, e, depois, com o vasto diaporama *The Ballad of Sexual Dependency* (A balada da dependência sexual), de Nan Goldin, entre 1971 e 1985. Perpassada pelo sexo e

³⁵ Pierrick Sorin, em *Collection 1989-1999. Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur. Édition 2000*, catálogo (Marselha: Actes Sud/Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur, 2000), p. 313.

pela droga, a obra, tanto de um quanto do outro desloca os tabus e contesta as práticas corporais e sexuais dominantes – por isso ela é política. Mas a utopia *hippie* dos jovens de Clark, mesmo resultando na prostituição e na violência, desapareceu entre os amigos heterossexuais, homossexuais, transexuais e travestis de Goldin: o prazer não tem outra finalidade que não o próprio prazer, conjurar a ausência de futuro, recusar a ordem dominante através de práticas transgressivas do corpo – cujo resultado será, muitas vezes, a aids e a morte. O drogar-se e os atos sexuais aparecem tanto em Clark quanto em Goldin, mas o universo dos amigos deste último ficou consideravelmente reduzido e sombrio: embora a cor de Goldin tenha substituído o preto e branco das provas de *Tulsa*, a noite substituiu a luz do dia, os espaços abertos e os exteriores desapareceram, em proveito da clausura de apartamentos, hotéis ou bares, quartos de dormir ou banheiros. Clark e Goldin arriscam-se a fazer da intimidade de seus modelos o material de suas obras, porque esses são seus amigos próximos, que eles fotografam, porque o olhar deles se situa entre privado e público, entre o interior e o exterior das cenas, porque, ao mesmo tempo, eles estão implicados e distantes, nunca indiscretos tampouco *voyeurs*.

O crescente movimento de retrair-se em microterritórios, de romper com a globalidade social, ultrapassa os meios americanos do sexo e da droga. Richard Billingham mostra os efeitos disso em sua própria família, na Inglaterra, na encruzilhada do desemprego e do alcoolismo. Após ter perdido o emprego, seu pai, um antigo operário mecânico, “trancava-se no quarto e bebia constantemente, ou dormia. Se por acaso saísse, ficava doente. Bebia para poder dormir”.³⁶ Billingham o mostra em seu quarto, em sua bebida, no sono e em sua cama, irremediavelmente alienado pela miséria e pelo desemprego, pelos estragos que as novas lógicas econômicas provocaram na classe operária.

As obras de Clark, Goldin e Billingham refletem os sobressaltos das sociedades industriais do final do século. Apresentam intimidades da crise e procedem a uma crítica em ato das devastações profundas que ela provoca nos corpos e nas vidas. Diante de um mundo exterior muito grande e muito desumano, os indivíduos fotografados por Clark, Goldin e Billingham retraem-se neles mesmos, refugiam-se no espaço exíguo e tranquilizante das margens. Opondo seus desvios corpo-

³⁶ Richard Billingham, em *La sphère de l'intime*, catálogo (Saint-Herblain: Le Printemps de Cahors/Actes Sud, 1998), p. 36.

rais (o sexo e a droga, o álcool e a “enclausuração”) às normas, eles acreditam ter achado o lugar onde o aqui e o próximo prevaleceriam sobre o alhures e o longínquo, onde o singular conjuraria o indiferenciado. Além daquilo que os opõe, seus corpos têm em comum a singularidade, a distinção dos corpos lisos, assexuados e desencarnados, que povoam as mídias e os não lugares contemporâneos (grandes lojas, aeroportos, hotéis internacionais, etc.) Ligados à singularidade de uma vivência muitas vezes intensa ou trágica, estão nos antípodas dos universos virtuais do mundo contemporâneo.

Robert Mapplethorpe, que morreu de aids em 1989, frequentou meios próximos aos de Nan Goldin. Sua obra se estabelece no cruzamento dos mais fortes tabus da cultura americana dominante: o gênero, a raça, a sexualidade, a homossexualidade, o sadomasoquismo, até mesmo a pedofilia. Mas sua estética está muito distanciada para autorizar a expressão de qualquer intimidade. É, ao contrário, uma identidade, isto é, um território, que ela baliza e defende: um setor proibido do território da sexualidade. O corpo sexual de Mapplethorpe distingue-se, de fato, tanto do corpo desejado (íntimo) de Goldin como do corpo-paisagem de John Coplans. A partir de 1980, Coplans decide explorar artisticamente as partes mais secretas, ou menos nobres, de seu próprio corpo (suas mãos, seus pés, suas costas, suas coxas, suas nádegas), fotografando-as em planos bem próximos, em ângulos muitas vezes insólitos.³⁷ Ele topografa seu corpo como a uma paisagem, lança à sua superfície perspectivas inéditas, redefine seus contornos e seus limites, ignorando, porém, suas funções sexuais e suas energias libidinais.

Diferentemente dos nus dessexualizados de Coplans, Mapplethorpe lança, em 1986, no *Le Black Book*, um hino provocador ao macho negro, à sua potência, sua beleza, seu charme, seu erotismo, contradizendo literalmente a América puritana e racista. Esta ficará ainda mais chocada pelos clichês de sexo e de atos homossexuais e sadomasoquistas. Mas Mapplethorpe aborda tais interdições respeitando escrupulosamente as normas da estética clássica. Como se ele quisesse temperar a audácia dos conteúdos com a sabedoria e o domínio das formas. Seu caráter paradoxal serve para que as imagens sejam, ao mesmo tempo, referendadas no

³⁷ É um neologismo, mistura de claustro e castração. (N. E.)

³⁸ John Coplans considera que a fotografia oferece a possibilidade “de construir uma identidade a partir de uma personalidade”. Cf. Entrevista com Jean-François Chevrier, em *Une autre objectivité*, catálogo (Milão: Idea Books, 1989), p. 99.

campo da arte e, ainda hoje, hostilizadas (até mesmo censuradas) pelos setores mais tradicionalistas da população, da administração e da classe política. As exposições de Mapplethorpe, aliás, não foram as únicas a sofrerem os ataques da censura. Seus livros também. Em outubro de 1997, por exemplo, o Esquadrão de Pedofilia e Pornografia da Polícia de West Midland exige – ameaçando de prisão o presidente da Universidade de Birmingham pelo apoio – que sejam destruídas as páginas julgadas obscenas do livro *Mapplethorpe*, adquirido pela biblioteca... Por suas imagens de corpos de homens e de atos sexuais, mas também por suas fotografias de flores e seus autorretratos, assim como por sua doença e pelas censuras sofridas, Mapplethorpe deu nova visibilidade à sexualidade, particularmente à homossexualidade. Nesse domínio, contribuiu para expandir os limites do visível, para fornecer imagens a tudo que era praticado, dito e pensado à margem da sociedade. Nesse caso, tornar visível consistiu em fazer existir as vítimas das normas sexuais e raciais da época, em tirá-las da sombra, em banir os limites da exclusão e do interdito. Mapplethorpe fez isso com a fotografia, mas essas novas visibilidades não são produto apenas de suas imagens ou apenas da exumação de zonas subtraídas aos olhares. Essas novas visibilidades são fruto de uma estratégia estética forte, fundamentada na disjunção entre o classicismo formal e a provocação temática; elas igualmente exigiram todo o potencial da vida endiabrada de Mapplethorpe, até à sua doença e à sua morte.

Nos anos 1980, as fotografias de Robert Mapplethorpe abalam assim as normas sexuais da América, apresentando seu avesso absoluto: a homossexualidade e o erotismo do macho negro. Durante a década seguinte, os artistas vão sobretudo diluir tais normas pondo em ação identidades centrífugas e problemáticas. Quando Mapplethorpe impõe o reconhecimento de identidades sexuais marginalizadas e rejeitadas, artistas tão diferentes como Cindy Sherman, Chuck Nanne, Matthew Barney ou Rebecca Bournigault põem-se a deslocar, dissolver ou agitar as identidades sexuais “certinhas”. Mas, aqui como lá, o que se fatura é o edifício, a partir daí frágil, da normalidade sexual ocidental.

O travestismo é um dos meios utilizados pelos artistas para minar as configurações clássicas da diferença sexual.³⁸ Já em 1921, Marcel Duchamp pede a Man

³⁸ Bernard Marcadé, “Le devenir-femme de l’art”, em *Féminin-masculin. Le sexe de l’art*, catálogo (Paris: Gallimard/Centre Georges-Pompidou, 1995), pp. 23-47.

Tudo está

Ray para fotografá-lo fantasiado de Rose Sélavy (Eros Éavida): uma mulher elegante, maquiada, com vestido, colar e chapéu de pele, cujo retrato figura no rótulo do famoso frasco de perfume em *Belle Haleine, Eau de toilette*. Quase meio século mais tarde, no final dos anos 1960, Pierre Molinier serve-se da fotografia e do travestismo para fazer a experiência da androginia. Ele descreve as sensações que experimentou quando da realização de uma foto onde está deitado de bruços numa poltrona colocada diante de um espelho, com meias femininas, sapatos altos e um vibrador no ânus: “Admiro a perspectiva do meu buraco do cu violado, empalado, de minhas pernas cingidas e de meus pés calçados com saltos altos, espetáculo que me leva à ereção”.³⁹ Em seguida, explica a volúpia que o invade e o orgasmo que o surpreendeu pelo “prazer de dar e tomar no cu, prazer extraordinário que nos faz atingir a única verdade da nossa razão de existir, resolver o problema da androginia inicial”.

No decorrer dos anos 1970, a imissão dos papéis sexuais pelo travestismo está no centro das preocupações de artistas como Urs Lüthi, Jürgen Klauke, ou Michel Journiac, do qual *Hommage à Freud. Constat critique d’une mythologie travestie* [Homenagem a Freud. Constatação crítica de uma mitologia travestida] (1972-1984), por exemplo, compõe-se de quatro retratos apresentados em duas fileiras superpostas: de um lado, em cima, o “Pai: Robert Journiac travestido de Robert Journiac”, depois o “Filho: Michel Journiac travestido de Robert Journiac”; do outro lado, embaixo, a “Mãe: Renée Journiac travestida de Renée Journiac”, depois o “Filho: Michel Journiac travestido de Renée Journiac”. A confusão dos sexos e das identidades atinge seu auge: a identidade aleatória do filho oscila entre a do pai e a da mãe, e estes estão reduzidos (pela legenda) a simples máscaras vazias, simulacros. A sagrada família, para Journiac, não passa de um baile à fantasia, em que as identidades dos pais e dos filhos se misturam e se dissolvem. Não haveria verdade nem do sexo nem da identidade nem da identidade sexual. Juntos, os travestismos, as fotografias e suas legendas denunciam, aqui, a não verdade dessa verdade da sexualidade dominante, segundo a qual a anatomia definiria a identidade sexual – de acordo com o provérbio retomado pelo próprio Freud: “A anatomia é o destino”.

Embora conteste a ordem sexual estabelecida, afirmando o direito à diferença, Mapplethorpe continua prisioneiro da oposição binária homossexuais-heterossexuais.

³⁹ Pierre Molinier, *L’explication*, texte dactylographié (c. 1966-1970), em *Féminin-masculin*, cit., p. 137.

xuais – ao contrário dos travestis e transexuais, que mesclam tal estrutura binária da sexualidade dominante. Com a fotografia, Mapplethorpe afirma e reconfigura o território da legitimidade sexual, enquanto, com a androginia, muitos artistas do final do século XX, ao contrário, surgem com a possibilidade de uma sexualidade indecisa, de contornos indefinidos e com itinerários múltiplos, onde a mulher e o homem, o feminino e o masculino, “ela” e “ele”, o homossexual e o heterossexual perdem a tradicional pertinência, onde infinitas passagens ligam todos esses polos anatômica e socialmente balizados pela antiga metafísica sexual.

Em seu livro de artista *A mulher e... (La Femme et...)*, Annette Messager – que gosta de hibridizar os gêneros, os estilos e os materiais tanto quanto colecionar e trucar – desenha e depois fotografa, na pele de uma mulher nua, testículos e um sexo masculino em ereção, emergindo de um abundante tufo de pelos pubianos. Um outro clichê mostra a mulher acariciando maliciosamente com o dedo esse sexo masculino que decora sua barriga e que a transforma em hermafrodita. Duas décadas mais tarde, Sophie Calle renova a situação com uma fotografia mostrando de frente um homem urinando, seu sexo sendo sustentado por uma mão de mulher. “Nos meus fantasmas, sou eu o homem”, ela conta. “Greg percebeu logo. Talvez seja por isso que um dia ele me propôs a ajudá-lo a fazer pipi. Isto se tornou um ritual entre a gente: eu me colava atrás dele, desabotoava sua calça, pegava seu pênis e tentava colocá-lo na posição adequada, para acertar”.⁴⁰ Quanto às moças com ar inocente, fotografadas pelo japonês Noritoshi Hirakawa na série *Virtue in Vice* [Virtude no vício] (1997), elas posam pacificamente em lugares públicos – um parque, banheiros para homens, etc. – mas, com um vibrador escondido, que as penetra sob suas saias. Em outras palavras, se essas mulheres de Messager, Calle ou Hirakawa se deixam mais ou menos voluntariamente penetrar pelo *ersatz* do falo, se elas se imaginam possuídas pelo sexo do homem, ou se dele se apossam a mãos-cheias, é sem dúvida menos o fetichismo que as guia do que um vasto movimento de suplantação das oposições binárias e das determinações anatômicas. A predileção assumida de ser homem e mulher ao mesmo tempo, de quebrar o jugo das identidades imutáveis, de frustrar a tirania da anatomia, também se exprime nos travestismos de Cindy Sherman, sob os traços de um menino *de short* e camisa vermelha (*Untitled #112, Red Shirt*, 1982), ou de Catherine Opie, que, na série *Being and Having* (1991), desaparece sob os atributos mais caricaturais da

⁴⁰ Sophie Calle, *Des histoires vraies* (Arles: Actes Sud, 1994) (série *Le mari: le divorce*, 1993).

masculinidade – bigodes ou barba proeminentes, óculos escuros, etc. Nos retratos de jovens mulheres de bigodes, de Jeanne Dunning (1988), ou no nu de Jennifer Miller, a mulher com barba (*Jennifer Miller. Pin up #1*, 1995), de Zoe Leonard, a fotografia vem atestar que a natureza é menos absoluta do que a sociedade que, de todos os lados, cristaliza e exacerba as posições e os papéis sexuais.

Com exceção de artistas como Chuk Nanney, que se fantasia de moça com saia e cabelos longos, mas conservando a barba e os pelos nas pernas (1992), a contestação artística da ordem sexual dominante provém principalmente de artistas mulheres, como Journiac, Lüthi ou Molinier, que não conheceram posteridade. É, de fato, principalmente aos travestis e transexuais, mas fora do campo da arte, que hoje em dia é atribuído, às raízes do paroxismo e da caricatura, o papel de exprimir a parte feminina do homem⁴¹ sob o aspecto de um simulacro vivo da mulher ideal.

Em suma, as obras da arte-fotografia da virada deste século que se opõem à ordem sexual e corporal fazem-no segundo três grandes estratégias. A primeira, com Clark e Billingham, depois com Goldin e Mapplethorpe, mobiliza os corpos situados à margem do espaço social dominante. É precisamente daí, de sua diferença, de sua identidade singular e minoritária, que as obras tiram sua capacidade de resistência. Em segundo lugar, algumas obras de artistas como Annette Messager, Michel Journiac ou Sophie Calle opõem, à dominação masculina, a interferência e a hibridização das divisões e das identidades sexuais. A terceira estratégia é a de Orlan, Vanessa Beecroft e Mariko Mori, que, com outros, levam a interferência e a hibridização a um paroxismo em que as identidades e as singularidades se dissolvem: virtualizam-se.

É em 1976, com o escândalo causado por *Le baiser de l'artiste* [O beijo da artista], Orlan fica famosa. Artista corporal, ela se apresenta então na Feira Internacional de Arte Contemporânea de Paris, dentro de uma máquina de beijos que concebeu a partir da moldagem de seu tronco. Jogar uma moeda numa fenda dá, automaticamente, a qualquer um, o direito de beijá-la. No final dos anos 1980,

⁴¹ Ou, como diz Andy Warhol: “Os travestis são o testemunho vivo do que as mulheres gostariam de ser, do que certas pessoas querem que elas sejam, e do que certas mulheres querem ainda ser. Os travestis são os arquivos ambulantes da feminilidade ideal de estrela de cinema. Eles preenchem uma função documental”. Cf. Andy Warhol, *Ma philosophie de A a B* (Paris: Flammarion, 1977), p. 52.

novo escândalo: Orlan prepara uma série de *performances* sob a forma de operações de cirurgia estética. Sete foram realizadas, todas encenadas e dirigidas pela artista sob anestesia local. Fotografias, vídeos, imagens de síntese,⁷ até mesmo relicários, em blocos de plexiglas, contendo sua carne e seu sangue extraídos durante as operações – a de novembro de 1993, praticada em Nova York, foi transmitida via satélite e, ao vivo, acompanhada em Paris no Centro Georges-Pompidou. Todas essas imagens apresentam o rosto de Orlan sendo aberto pelo bisturi, suas carnes abertas, sangrando e inchadas. O que, para seus adversários, é um escândalo. E não só por isso.

Orlan é escandalosa principalmente por transgredir o novo narcisismo dominante, que associa cada corpo à identidade profunda de uma pessoa. Frustrando as infinitas atenções concedidas ao corpo-pessoa, seu corpo-máquina contradiz a ascensão inusitada das práticas e dos cuidados corporais destinados a frear o envelhecimento ou atenuar os sinais da degradação física. A dietética, o esporte e, naturalmente, a cirurgia estética fazem parte da panóplia em que se conjugam esforços, privações e sofrimentos para adaptar os corpos ao imperativo narcisista da eterna juventude e da beleza-padrão. O trabalho de Orlan situa-se no oposto dessas atitudes. Para ela, a cirurgia estética é uma ferramenta artística, não um meio de se dobrar às normas sociais da beleza, ou de ceder ao desejo dos homens, algo de que as feministas já a criticaram. Seu corpo não é um objeto de cuidados minuciosos, mas um verdadeiro material artístico. Tudo nela concorre para dissolver a identidade e o gênero, e para fragilizar seus elos com o corpo: sem prenome, Orlan é um nome sem sexo; e, além disso, muitas vezes, provocou as feministas com um: “Eu sou *uma* homem e *um* mulher”; finalmente, as operações tornam suas aparências demasiadamente voláteis e transitórias, isto é, virtuais, para servir de ancoragem a uma identidade estável. Modo de figuração – de desfiguração e de refiguração – direta da carne, a cirurgia é também um operador de transfiguração.

Orlan é igualmente escandalosa por causa de seu (suposto) masoquismo, embora ela recuse a dor, recorrendo sistematicamente à anestesia local, enquanto *Les tortures volontaires* [As torturas voluntárias] (1972), de Annette Messager, tinham mostrado com detalhes o que as mulheres aceitam suportar para ficar “belas” e agradar aos homens. Também *Le baiser de l'artiste* era triplamente inaceitável:

⁷ Imagens artificiais, criadas a partir de dados digitais registrados e tratados por meios informáticos, podendo ser visualizadas em uma tela. (N. T.)

quanto à moral, fazia o elogio do prazer e de sua venalidade; quanto aos homens, denunciava a submissão da mulher ao seu desejo; e, quanto à estética, anunciava a “arte carnal”, isto é, a carne como material artístico, o que atualmente Orlan reivindica.

Mas, sem dúvida, o mais escandaloso vem do fato de as operações afetarem diretamente o rosto. Interface entre o interior e o exterior, o rosto é o lugar central da significância, por meio da qual se interpreta e se é interpretado, e da subjetivação, por meio da qual se é fixado enquanto sujeito. Por isso, o rosto exige controle e domínio. Também, desfazê-lo deliberadamente, sem necessidade médica, aparece como um ato de tal maneira subversivo que só pode suscitar a incompreensão e ser assemelhado ao masoquismo e a uma pulsão de morte. No entanto, o inverso é o que conduz às operações: uma busca do puro desejo, começando por transgredir os limites impostos ao desejo pela moral, pela psicanálise, pelo feminismo e, sobretudo, pela religião.

Apesar de sua violência, mesmo se for indolor, a cirurgia vem servir à utopia de um desejo emancipado de seus impedimentos, permitindo que Orlan produza para si um *hipercorpo*, um *corpo virtual*. Moldando seu rosto ao modelo de personagens de quadros célebres, Orlan literalmente incorpora à sua carne partes do vasto *corpus* da história da arte, enquanto vem, ela mesma, juntar seu corpo ao da arte: realizando relicários e desenhos com sua carne e sangue, e transformando-se em uma verdadeira obra viva de arte. Confundir assim seu rosto e seu corpo aos da arte, assimilar matéria artística e matéria viva, interferir nas distinções entre público e privado, interior e exterior, aqui e lá, são processos pelos quais rosto e corpo perdem sua consistência real, aqui e agora, abandonam a intimidade subjetiva, passam ao exterior e vêm fundir-se no imenso *hipercorpo* híbrido e globalizado da arte. O que só pode fazer a própria arte andar à deriva.

Desde a metade dos anos 1990, nos maiores museus do mundo, Vanessa Beecroft organiza *performances* com jovens mulheres, todas empoleiradas em saltos altos, nuas ou somente com leves roupas íntimas. Em fevereiro de 2001, na Kunsthal de Viena, a *performance VB 45* (a quadragésima quinta) provocou um recrutamento, através de classificados, de cinquenta jovens austríacas, de 18 a 35 anos, magras, entre 1,75 m e 1,85 m de altura. Elas foram obrigadas a ficar em pé durante três horas, sem falar nem cruzar olhares com os dos espectadores, que eram convidados a observar como o cansaço afetava os corpos e modificava o

quadro vivo. A perfeição corporal e indumentária serve de fio condutor. “Nas *performances*, os erros são as moças que calçam sapatos grosseiros ou usam pulôveres feios, aquelas que são muito grandes ou muito pequenas.”⁴² É a perfeição plástica que comanda a seleção das figurantes e a escolha dos mais célebres criadores para os calçados e as roupas íntimas que ela utiliza – no Guggenheim, ela “simplesmente procurou o biquíni mais caro que existia”; sua busca pela perfeição e pelo absoluto é, ainda, o que leva a artista a despir cada vez mais seus modelos: “Meu ideal indumentário é, de fato, o nu”, ela declara. Sua concepção desencarnada da perfeição a faz, enfim, “minimizar os aspectos sexuais da *performance*”. As mulheres selecionadas têm corpos “neutros”, seios pouco desenvolvidos: o mais andrógino possível, elas são capazes de ficar “nuas sem ser sexuais”, suficientemente incorporais para que sua nudez possa paradoxalmente “esfriar” o público, e fazer, de suas *performances*, *antisex-shows*. Vanessa Beecroft extrai da moda, da alta-costura e do luxo suas orientações estéticas, seu modo operacional e seu ideal de belo. Ajustadas, desnudas, dessexualizadas, imobilizadas e organizadas no espaço, suas figurantes, na realidade, são apenas ocorrências de um mesmo modelo abstrato. Não são clones, porém já são mais mulheres humanas: seres mutantes à deriva, longe dos limites do feminismo das décadas precedentes.

A artista japonesa Mariko Mori, que entra no cenário artístico internacional igualmente na metade dos anos 1990, vai ainda mais longe que Vanessa Beecroft na desencarnação e na supressão das singularidades. Seu universo desmaterializado e desenraizado condiz com a cultura dos computadores, das redes, dos jogos, da moda, da cibernética e das mixagens sem fim. Que ela se deixe fotografar sob o aspecto de uma figura de história em quadrinhos, ou de um ser sobrenatural cercado de pequenos budas voadores, que ela entre em cena em um paraíso virtual, misturando roupas futuristas e um ambiente *high-tech*, ou que, no interior de uma cápsula de plexiglas em *Beginning of the End* (O começo do fim), pareça ao mesmo tempo casulo e objeto intercósmico, disposto em treze locais simbólicos do passado (Angkor, Gizé, Ur, etc.) e do futuro do planeta (Londres, Tóquio, Hong Kong, Xangai, Nova York, etc.), suas imagens (muitas vezes de grande formato) são sempre feéricas, sedutoras, espetaculares, coloridas. E deixam escapar um otimismo que faz acreditar na harmonia reencontrada da arte, da vida, da

⁴² Vanessa Beecroft, numa entrevista com Munro Galloway, em *Art Press*, nº 265, fev. de 2001.

felicidade e do dinheiro. Mesmo que essa harmonia seja, de fato, apenas superficial e de esquecimento, ignorante ou indiferente às infelicidades bem concretas do mundo. Não tenta, assim, a artista, conciliar os aborígenes da Austrália com o “capitalismo global”,⁴³ as virtudes do sistema de troca com as do capital? Em nome do humanismo, de supostos valores universais e do espiritualismo, ela não está procurando reatar elos entre a arte, a religião, a ciência e a natureza, rompidos no decorrer do século XX? Em uma curiosa mescla de tecnologia futurista e tradições culturais, de ações globais e hino às culturas locais, de fuga antecipada e de busca do paraíso perdido. Mariko Mori quer aplinar as asperezas do mundo. Às rugosidades e aos conflitos do presente, ela prefere as evocações nostálgicas de um passado mitificado e os horizontes lisos e apaziguados de um futuro profetizado. A obra de Mariko Mori antecipa um recuo diante do mundo, fugindo dele, situando-se alhures no espaço e no tempo, no próprio reino do idêntico, onde os corpos, os sexos, as culturas, a natureza, a tecnologia, as divindades, o Oriente, o Ocidente, o capitalismo, os aborígenes se mesclam em harmonia universal. O que há de mais ingênuo do que, explicitamente, visar a “fazer partilhar a essência espiritual do mundo, desviar os homens dos confrontos políticos, religiosos ou ideológicos que castigam o planeta Terra”?

A entrada de trabalhos como os de Vanessa Beecroft e Mariko Mori no cenário artístico intervém quase um quarto de século após a publicação, em 1971, de *Tulsa*, por Larry Clark, e das estreias de Nan Goldin. As mudanças econômicas e sociais profundas que aconteceram durante esse período foram acompanhadas por consideráveis transformações nas tecnologias, nas mediações entre os homens e o mundo, nas sensibilidades e nos espíritos. Em proporções análogas, mudou o papel da fotografia na arte. Clark e Goldin, mas também Araki, Mapplethorpe, Coplans ou Billingham, fotograficamente, delimitaram as zonas de marginalidade, afrontaram as normas sociais, inventaram novas visibilidades (muitas vezes sexuais e corporais), afirmaram identidades singulares: para eles, a fotografia foi territorializante. Atualmente, numerosos artistas, como Beecroft e Mori, colocam-na, ao contrário, a serviço de projetos desterritorializantes. Uma temática do idêntico e uma certa padronização formal sucederam à afirmação de diferenças e de singulares identitárias. Enquanto fenômeno desterritorializante, a crescente globalização da cena artística – que se traduz por uma autonomização das obras

⁴³ Mariko Mori, numa entrevista com Eleanor Heartney, em *Art Press*, nº 256, abr. de 2000.

diante das conjunturas locais e pelo impulso de uma comunidade artística transnacional – contribui para desvalorizar a postura identitária: sexual e corporal, tanto quanto territorial e nacional. O “eu”, o gênero, o território, o aqui e até mesmo a nação sofrem, nas obras, concorrência dos valores do idêntico e do virtual.

Transversalidades

Na virada do milênio, a arte-fotografia participa de um movimento de secularização da arte que contribui para elevar o espectador ao papel de ator, e para a adoção do modelo comercial e empreendedor. De um lado, as relações entre as obras e os espectadores são renovadas pelos princípios da troca, e pelas formas do dialogismo. De outro, o consumo, a publicidade, a moda, a empresa, em resumo, os exteriores tradicionais da arte, tornam-se modelos estéticos.

DIALOGISMOS

Após a política dos artistas, que conheceu seu apogeu com a Action Painting (paralelamente com a política dos autores, do cinema da Nouvelle Vague), a arte atual enseja uma política dos espectadores. Nessa situação, a obra não é mais um objeto acabado, preexistente a um espectador reduzido a apenas apreciá-la ou interpretá-la; ela se inscreve em uma interação dinâmica. A obra suplanta sua condição tradicional de imagem (ou de coisa) oferecida ao olhar, fixada nas mostras das galerias e dos museus. O que é mostrado, ao contrário, não passa de um momento de uma obra-processo, em que o espectador é convidado a participar, diretamente ou não. “São os que olham os que fazem o quadro”, declarava de maneira provocadora Marcel Duchamp antes de definir, em 1957, que o espectador “acrescenta sua própria contribuição ao processo criativo”.⁴⁴ Esse dialogismo imanente às obras, assim enunciado por Duchamp, reproduz as reflexões conduzidas, nos anos 1920, por semioticistas como Mikhaïl Bakhtine, segundo o qual “o fato artístico, considerado em sua totalidade, não reside nem na coisa nem no psiquismo do criador, tomado isoladamente, nem do receptor, mas contém esses

⁴⁴ Marcel Duchamp, *Duchamp du signe, écrits*, org. Michel Sanouillet (Paris: Flammarion, 1975), pp. 247 e 189.

três aspectos. O fato artístico é uma forma particular e fixa, na obra de arte, de uma relação recíproca entre o criador e os receptores”.⁴⁵

As moças japonesas de Noritoshi Hirakawa, como já vimos, posam bem-comportadas em lugares públicos, mas com um vibrador entre as coxas, escondido sob as saias. Contrariando os esforços dos fotógrafos, a realidade sempre frustrou as tentativas de circunscrevê-la e transmiti-la por inteiro. Hirakawa denuncia precisamente as falhas da representação fotográfica e, em contrapartida ao procedimento documental, afirma francamente que a implicação ativa e os conhecimentos prévios do espectador são necessários para ter acesso à obra e aos fatos simples, dos quais a imagem é, sobretudo, um pálido eco. Elemento parcial da obra, a imagem inscreve-se em um processo (no caso, sexual) mais amplo, que desafia o registro fotográfico. O trabalho de Noritoshi Hirakawa, em alto e bom som, coloca em evidência as brechas da representação fotográfica, sua incapacidade estrutural de perceber a profundidade dos estados de coisas, sua superficialidade. Entre a realidade e as aparências, as distâncias são enormes. Em uma vista de uma aleia arborizada de um parque (intitulada *At a Bedroom in the Middle of Night: on April 2, 1993, around 13:30 at Inogashira Park, Tokyo*), uma mulher e uma criança estão sentadas em um banco, não longe de um outro banco, onde se encontra um casal, cuja mulher está sentada a cavalo no colo do homem. Aparentemente, nada de extraordinário. Salvo que Hirakawa acompanha sua foto de um certificado assinado pelos protagonistas: “Nós, sr. Tetsuya Shiraton e sra. Mayumi Shimokawa, mantínhamos relações sexuais (cópula). E, quando esta fotografia foi tirada pelo sr. Noritoshi Hirakawa [...], nós declaramos que estávamos engatados pelos nossos sexos, mesmo que isso não esteja visível na imagem”.⁴⁶ O essencial é invisível para os olhos, poderíamos dizer, parafraseando Saint-Exupéry, numa crítica artística da ideologia documental.

Embora as obras de Alfredo Jaar, na maioria, comecem por uma reportagem fotográfica, elas sempre ultrapassam a ideologia documental e preparam um lugar

⁴⁵ Mikhaïl Bakhtine, “Le discours dans la vie et le discours dans la poésie” (1926), em Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique* (Paris: Seuil, 1981), p. 187.

⁴⁶ *At a Bedroom in the Middle of Night: on April 2, 1993, around 13:30 at Inogashira Park, Tokyo*, fotografia em preto e branco, 127 cm x 190 cm, *Une (in)position: humainement votre...*, exposição no museu Frac Languedoc-Roussillon, Montpellier (França), 1993.

ativo para o espectador. Sua abordagem é radicalmente diferente da dos fotógrafos documentais, como Sebastião Salgado, como aparece, por exemplo, nos trabalhos, tanto de um quanto de outro, consagrados à mina de ouro de Serra Pelada. Nessa mina brasileira, tristemente conhecida pela extrema rudeza de suas condições de extração e pela ausência de mecanização, o minério é, em geral, extraído com as mãos nuas e transportado nas costas do homem, em condições climáticas penosas. Salgado fez aí uma reportagem de um humanismo vibrante, na qual tudo contribui – os enquadramentos sofisticados, a luz, os pretos e os brancos, as referências à iconografia religiosa – para sensibilizar o espectador, levá-lo a sentir a profunda desumanidade de uma situação de uma outra época. Como engrenagens de uma enorme máquina humana, os corpos manchados de lama, curvados sob o esforço, presos inexoravelmente à mina, dão a entender o surdo clamor de seu sofrimento, que a magia do fotógrafo transcende em canto expiatório. A mina como um purgatório. O procedimento de Alfredo Jaar é diverso. A partir de numerosos documentos fotográficos, filmicos e sonoros que ele recolheu na mina, concebe, com somente cinco fotos, uma instalação de cinco dípticos: *Gold in the morning*, apresentada em 1986 na Bienal de Veneza, onde cada foto se inseria em uma caixa luminosa, justaposta a uma caixa metálica dourada, fazendo referência ao brilho e à cor do ouro. A tensão entre as duas caixas, entre a fotografia e a superfície dourada, entre os rostos marcados pelo trabalho e a aparência desencarnada do metal, dava uma consistência humana ao símbolo, supremo e abstrato, do valor de troca e da riqueza. Alguns meses mais tarde, no metrô nova-iorquino, na estação Spring Street próxima de Wall Street, Jaar concebeu a instalação *Rushes*. Dessa vez, as fotos dos mineiros estão ao lado de painéis indicando as cotações do ouro nas diferentes bolsas de valores do mundo. Salgado e Jaar distinguem-se, desse modo, pelo clichê autossuficiente e a instalação, o preto e a cor, a imprensa e o mundo da arte, o documento e a obra. Mas, sobretudo, o espectador é solicitado de maneira distinta pelos dois: a recepção emotiva suscitada por Salgado opõe-se à participação e à reflexão estimuladas por Jaar. É uma diferença parecida à que, como vimos anteriormente a propósito de Ruanda, separa a postura de Jaar daquela do fotógrafo Gilles Peress. Enquanto para os fotógrafos a representação continua sendo o horizonte, para o artista contemporâneo ela é apenas um material inscrito em um processo de invenção de relações com o mundo. O trabalho artístico inicia-se, de certa maneira, onde acaba a representação. Como outros artistas, Alfredo Jaar fabrica imagens fotográficas somente para abri-las, fendê-las; para suplantar a re-

apresentação e a ideologia documental, o que é o inverso das concepções habituais – platônicas – acerca das relações entre as coisas e suas imagens.

Bem além do material fotográfico, numerosas obras dos anos 1990 visam a suscitar trocas entre os espectadores, a estimular sua responsabilidade ativa. Com o que Nicolas Bourriaud chama de “estética relacional”, a representação é suprimida em prol de relações com o mundo, as formas artísticas cedem lugar aos modos de relações humanas, a arte-coisa tende a atenuar-se atrás da arte-evento. É convincente o caso de Rirkrit Tiravanija, que cria espaços abertos e de convívio – zonas de repouso, cafés ou cozinhas – nos próprios lugares da arte. Convidar os espectadores para repousar, beber ou comer tem por finalidade transformá-los em atores e modificar as relações que eles mantêm com as obras, as galerias ou o museu. A obra torna-se um lugar de troca, um espaço discursivo múltiplo: o contexto é, ao mesmo tempo, seu assunto e seu projeto. A exposição torna-se a obra em si, e o espectador, ao mesmo tempo, seu ator e seu material.

Conjuntos a essas obras com as quais os espectadores estão ativamente implicados, para além da produção de objetos, da subjetividade do artista e da crítica do mundo da arte, alguns trabalhos se orientam resolutamente em direção ao Outro: o estrangeiro, o diferente. Todavia, nesses domínios a fotografia está menos presente do que outras práticas, em particular o vídeo. Por exemplo, no vídeo *Viewer* (1996), de Gary Hill, trocam-se os papéis e os olhares entre os atores (trabalhadores imigrantes) e os espectadores. Na vídeo-instalação *Are you a Masterpiece?*, Sylvie Blocher procura compartilhar com os modelos sua autoridade de artista, estabelecer uma relação dialógica, de duplo sentido, entre o artista (sujeito) e seu modelo (objeto). O que não é óbvio.

À maneira de Sylvie Blocher, mas com a fotografia, Marc Pataut utiliza procedimentos cuja finalidade é criar possíveis condições para seus modelos se tornarem sujeitos. Depois que a fotografia-documento há muito destituiu inescrupulosamente os modelos de sua imagem, trata-se de integrá-los no papel de parceiros ativos do processo fotográfico. A situação de fraqueza, de dependência e de exclusão que é a de muitos modelos de Marc Pataut, confere-lhes o poder paradoxal de conduzir o jogo, de acertar o ritmo, e de mudar os procedimentos. Particularmente na série que realizou, a partir de 1996, por conta da Companhia de Emmaüs.

Antes de fotografar os companheiros de uma comunidade de Emmaüs, todos ex-prisioneiros, Pataut fez questão de passar alguns dias com eles, para conhecê-los melhor. Esse tipo de atenção o fez descobrir que eles quase não mantinham mais nenhum vínculo entre eles. Diante desse profundo isolamento de indivíduos reunidos no interior da mesma unidade, todo clichê de grupo, mesmo a dois, logo se revela impossível. Muitas outras tentativas igualmente fracassam, ante esses indivíduos completamente desorientados, fragmentados por uma história pessoal caótica, muito afastados das regras da vida comum para os procedimentos usuais da fotografia terem efeito sobre eles. Logo, impõe-se um procedimento específico. O elaborado por Pataut é, de fato, um procedimento de aproximação, de contato. Cada companheiro será fotografado sozinho dentro de um cômodo, mas em vários clichês: primeiro tirado de mais longe e, depois, cada vez mais de perto, podendo Pataut e seu modelo interromper a sessão a qualquer momento. Na realidade, “este trabalho durou um ano e meio”, relata Pataut. “Ele foi importante em razão da intimidade que conseguimos criar. Meu olho se transformou: vejo coisas que não via antes. Compreendi que os outros tinham alguma coisa para me ensinar.”⁴⁷ Fotografar e dialogar convergem, aqui, para a pesquisa, hesitante e sempre singular, da distância conveniente com o Outro. Construir uma proximidade e uma troca, além das diferenças e a partir delas; enriquecer-se das disparidades; adaptar seus métodos e seus ritmos aos do Outro, são esses os principais elementos de uma fotografia dialógica. Marc Pataut tira daí conhecimentos, imagens singulares e, até mesmo, um modo de ação social. Na procura sistemática do diálogo, paradoxalmente ele prefere a pesada e lenta câmara fotográfica às aparências leves e rápidas. Pois, apesar de seu volume, de seu peso e de seu arcaísmo, a câmara apresenta (em relação aos aparelhos 24 mm x 36 mm levados ao olho) a grande vantagem de não separar o operador do mundo e de favorecer o diálogo com o modelo. Câmara fotográfica, modelo e artista formam, assim, uma tríade simples e anacrônica, a partir da qual se constrói uma troca que passa tanto pelo olho quanto pelo corpo – sua força, seu peso e sua maneira de se colocar em face do modelo.

Antes de adotar o vídeo, a artista inglesa Gillian Wearing serviu-se da fotografia para ir ao encontro do Outro, elaborando igualmente um procedimento específico. Na série *Signs that Say what you Want them to Say and not Signs that Say what*

⁴⁷ Marc Pataut, conferência no Fórum Cultural de Blanc-Mesnil, 1997.

someone else wants you to Say (Signos que dizem o que você quer que eles digam, e não signos que dizem aquilo que os outros querem que você diga, 1992-1993), ela se dirige a transeuntes anônimos de Londres estendendo-lhes um marcador e um cartão, para que aí coloquem seus sentimentos ou suas opiniões do momento; em seguida, ela os fotografa, pedindo que mostrem sua mensagem para o aparelho. Dentro do quadro habitual da rua, isso resulta em um derramamento de desejos, de angústias e, sobretudo, de desespero: “*Estou desesperado*”, deixa escapar um rapaz elegante, e a mensagem de uma senhora madura termina pela palavra *desesperançada*. Segundo Wearing, “o aspecto mais importante residia no fato de abordar desconhecidos na rua, e a interação entre nós”.⁴⁸ Exatamente o oposto da fotografia “tirada”, própria da reportagem, trata-se aqui de criar condições para os indivíduos aceitarem passar do anonimato à confissão pública e à exposição de si. Na série *Trauma* (2000), Gillian Wearing dá seguimento a essa abordagem, mas substituindo a fotografia pelo vídeo: ela filma homens e mulheres mascarados contando, em estúdio, seus traumatismos. Como os relatos eram muito fortes e dolorosos, publicamente inassimiláveis, todos os protagonistas do vídeo estavam mascarados. Como se, a um certo nível de sofrimento, fosse impossível, ao mesmo tempo, fazer-se ver e ser ouvido. Como se o dizível e o visível fossem incompatíveis, ou muito difíceis de assimilar simultaneamente.

Colocar a arte sob a soberania da troca e do diálogo, preparando um lugar ativo para o espectador e orientando o procedimento em direção ao Outro, é, para a arte, um modo de entrar em ressonância com o mundo, de secularizar-se e, até mesmo, de resistir modestamente à exclusão do Outro, ao isolamento, ao individualismo. Mas, ao mesmo tempo, solidamente, o mundo trabalha a arte além de sua mais extrema exterioridade: a economia de mercado com seus mecanismos, suas estruturas, seus valores e suas formas, que reinam sem restrições sobre todo Ocidente desde o final do século XX.

Entre microrresistências e contágios, uma parte da arte é trabalhada assim, e as obras são profundamente formatadas e estruturadas pelo consumo de massa, pela propriedade, pela publicidade, pela mercadoria, pela moda, pela empresa. Pelos modelos do *business*.

⁴⁸ Gillian Wearing, *Sous influence*, catálogo (Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2001), p. 12.

BUSINESS MODELS

Completamente dentro da legalidade, durante muitos anos, Matthieu Laurette alimentou-se, tomou banho, barbeou-se gratuitamente, comprando unicamente produtos em promoções do tipo “primeira compra reembolsada” ou “satisfeito ou reembolsado”, bem ao gosto do *marketing* da grande distribuição. Mas, longe de se satisfazer com uma resistência individual, ele procurou partilhar seu jeito de explorar as falhas do sistema de consumo. É desse modo que sua ação *Vivon remboursés! Venez découvrir les produits 100% remboursés* [Vivamos reembolsados! Venham descobrir os produtos 100% reembolsáveis] (outubro de 1997) consistiu em percorrer a região de Nantes com um caminhão-vitrine apresentando à população produtos reembolsados, prospectos e cartazes de suporte. Igualmente organizou visitas a supermercados e a conferências a respeito de “Como fazer suas compras reembolsadas”. Finalmente, apareceu no jornal e na televisão regionais. Logicamente, em seguida, criou *Le web des produits remboursés* [A web dos produtos reembolsáveis], um *site* na internet que apresenta as melhores ofertas do momento: “Centenas de produtos integralmente reembolsáveis, suas especificações, suas fotos, para onde escrever... Mas também o bom plano de Matthieu, os menus reembolsáveis, etc.”⁴⁹ Pelo seu tom e seu projeto, o *site* aumenta a ambiguidade (voluntária) do trabalho de Laurette, que confirma não explorar impunemente as falhas do *marketing*. Uma vez que a permanência do *site* oscila, correndo o risco de indistinção entre resistência, proselitismo e promoção.

É pelo jogo das acumulações e das confrontações que os trabalhos que Claude Closky consagra aos ícones da grande distribuição têm efeitos críticos, por evidenciarem que nosso universo visual está saturado pelos sinais e pela retórica da mercadoria. O grande afresco *Auchan* (1992) reúne dez alfabetos, ou seja 260 letras, todas fotografadas segundo os numerosos logotipos publicitários que abundam nestes templos do consumo que são os supermercados. Em *1000 choses à faire* [Mil coisas para fazer] (1993-1997), estão regрупadas mil interpelações, extraídas de publicidades (“Abasteça-se de energia”, ou “Fique melhor”, ou “Peça a lua”). Esse concentrado de retórica marqueteira ilustra exemplarmente a prevenção de Deleuze e Guattari, para quem a linguagem “não é comunicação de informação, mas, o que é muito diferente, transmissão de palavras de ordem”.⁵⁰ O imaginário

⁴⁹ Cf. <http://www.labart.univ-paris8.fr/laurette>.

⁵⁰ Gilles Deleuze & Félix Guattari, “Postulats de la linguistique”, em *Mille plateaux*, cit., p. 100.

comercial, que enche nossos olhares e orienta nossas ações, pontua igualmente nosso tempo, como assinala a colagem *Du 5 janvier au 31 décembre 1994* [De 5 de janeiro a 31 de dezembro de 1994], em que o ano está fragmentado, sem nenhuma lacuna temporal, numa sequência de campanhas promocionais: “De 19 de janeiro a 29 de janeiro. As boas ofertas com preço Leclerc”, depois, “12 dias de privilégio: de 27 de janeiro a 7 de fevereiro. 10.000 km de combustível ofertados”, etc.

O contágio, entre exacerbação e resistência, das obras pelo universo da mercadoria e do consumo é a expressão da secularização da arte, que igualmente se manifesta pela fascinação que, via fotografia, a publicidade exerce em algumas delas, mesmo as mais radicais.

A publicidade

É conhecida a fascinação da Pop Art, principalmente de Andy Warhol, pela publicidade. Mas também a crítica que faz da sociedade de consumo e do espetáculo ao rebaixar estrelas (Marylin Monroe, Elvis Presley, etc.) ao nível de coisas, opondo sua extravagância e sua factícia felicidade às variações da catástrofe: acidentes automobilísticos, cadeira elétrica, etc.

Da maneira mais inesperada, encontra-se a forma-publicidade em obras explicitamente críticas. Hans Haacke retoma, por sua conta, as mais experimentadas técnicas publicitárias para denunciar os conluíus de interesses entre grandes empresas mecenas da arte e as ditaduras. A série *A Breed Apart* (1978), consagrada à indústria automobilística britânica Leyland, compõe-se de sete fotografias de limusines luxuosas, concebidas sob forma de publicidade, inclusive com logotipo. As três fotografias de *Voici Alcan* (1983) reservam igualmente um lugar para o logotipo da grande empresa quebequense de alumínio, acusada de misturar mecenato artístico e colaboração com o poder sul-africano.

As mídias e o cartaz ocupam um lugar central com Barbara Kruger, que se apossa da retórica publicitária para eliminar os estereótipos da mulher enquanto vetor de normas sociais, de submissão, de poder. Uma tensão muitas vezes violenta entre um *slogan* e uma fotografia confere às imagens uma identidade gráfica forte, que as torna imediatamente reconhecíveis, à maneira de um logotipo. Alimentadas pelas teses de Michel Foucault, Jean Baudrillard e Roland Barthes, célebres no cenário intelectual e artístico nova-iorquino dos anos 1970, consideram-se as primeiras obras de Kruger explicitamente militantes. Se tiveram o grande mérito

de escapar à deriva formalista da arte americana dos anos 1980, elas se revelam, todavia, contraditórias tanto do ponto de vista artístico quanto do ponto de vista político. Concebidas para transmitir um sentido conceitual explícito, para afirmar alternativas, situam-se no cruzamento problemático da arte e da comunicação, com o risco de fracassar em sua tentativa de resistir “contra o curso do mundo”,⁵¹ com o risco de se tornarem intercambiáveis. Ora, é exatamente esse intercâmbio que caracteriza a evolução do trabalho de Barbara Kruger durante os anos 1990: sem mudanças notáveis, ela, por exemplo, colocou seu sistema gráfico a serviço de uma grande campanha para *The Economist*, isto é, para um jornal, cujas orientações ideológicas são exatamente opostas às denunciadas por suas obras feministas, hostis ao reino do dinheiro e do patriarcado.

Além dos impasses da arte engajada e do próprio trabalho de Kruger, a série para *The Economist* revela a heterogeneidade fundamental que separa as palavras e as estruturas formais, as mensagens e as imagens, o discurso racional (*logos*) e as relações idiossincráticas e pré-rationais com as coisas (*mimesis*): a distância entre a comunicação e a arte. Se os *slogans* de Kruger de início serviram para desafiar o dispositivo publicitário, a campanha para *The Economist* constituiu para ela uma espécie de revanche. O dispositivo inverteu as ideologias e absorveu as mensagens políticas, apossando-se da força significante das formas. Na aliança arte-publicidade concebida por Kruger, foi a publicidade que ditou sua lei: as formas e os suportes (em particular o *outdoor* e a empena de grande formato) impuseram-se às mensagens. Pois, sem submeter, sem dobrar as mensagens à sua lógica, as formas, os dispositivos e os suportes não transmitem nada.

Vimos como Dennis Adams – que frequentemente instala na cidade fotografias em grandes painéis ou nos abrigos de ônibus – trabalha a fim de destruir o dispositivo publicitário; recusando as mensagens unívocas e explícitas, inscrevendo cada uma de suas obras na densidade de um local específico, preferindo suscitar interrogações em vez de propor respostas. Sua abordagem é bem distinta da de Barbara Kruger, e mais ainda da de Richard Prince; pertencendo à geração dos apropriadores de imagens, Prince fotografa publicidades nas lojas, após ter cortado seus textos – sua série *Cowboys* (1980-1987) é consagrada às campanhas Marlboro. Seu interesse pela publicidade separa Prince de apropriadores como

⁵¹ Theodor W. Adorno, *Notes sur la littérature*, cit., p. 289.

Sherrie Levine, mas o aproxima dos artistas *pop*, dos quais se distingue por suas tentativas de inverter a lógica publicitária. Pelo duplo jogo da serigrafia e do retoque, Warhol serializava e pictorializava os sinais emblemáticos da cultura e do consumo de massa. Prince, de imagens seriais, produz provas únicas e, sobretudo, abala o universo idealizado e desencarnado da publicidade pela imprecisão voluntária de suas reproduções fotográficas.

Na França dos anos 1980, foram numerosas as alianças entre a publicidade e a arte. Muitas vezes com o emprego, exclusivo ou não, do material-fotografia. Bertrand Lavier, por exemplo, forma os títulos de suas famosas esculturas de objetos superpostos (uma geladeira sobre um cofre-forte, um abajur sobre um arquivo metálico com gavetas, etc.) usando apenas os nomes da marca desses objetos, deixando o logotipo bem em evidência: *Sital/Empire* (1986), *Brandt/Fichet Bauche* (1984), *Knapp-Monarch/Solid industries* (1986), etc. A marca, isto é, o caráter comercial do objeto, conta tanto quanto seu valor plástico. Na mesma época, os *Arrangements*, de Ange Leccia, compõem-se de rádios (com suas embalagens JVC), de um carro CDV Mercedes 300 CE empoleirado em um estrado, como os dos salões do automóvel, ou ainda de duas rutilantes motos Honda postas diante de seis pôsteres apresentando adolescentes se beijando. A publicidade, o luxo e a exuberância encontram-se no universo dos coquetéis, com taças e garrafas de champanhe, que Philippe Cazal fotografa, apossando-se das formas canônicas da publicidade, até fazer de sua assinatura um verdadeiro logotipo, isto é, de seu nome, uma marca. Enquanto responsável pela revista *Public*, Cazal, em 1989, é parte interessada no projeto “Não há arte francesa”:⁵² Com ele, Jacqueline Daüriac, Richard Baquié, Jean-Marc Bustamante, Bertrand Lavier, Gérard Collin-Thiébaud, Ange Leccia e Michel Verjux deploram que a arte deles esteja “em vacância de reconhecimento internacional: privada do mercado. Privada de porta-voz e de intermediários críticos. Privada do apoio da grande imprensa”, num momento de plena ascensão da “sociedade de comunicação”. Em resposta a essa situação paradoxal, os artistas próximos à *Public* têm a intenção de “reapropriar-se dos mecanismos de funcionamento, dos ícones do sistema de representação e do discurso da comunicação”. É assim que suas obras – objetos, arranjos, instalações, situações ou atitudes –

⁵² Nadine Descendre, “Il n’y a pas d’art français”, em *Public*, (4):7-17, 1989.

“manipulam os símbolos formais e midiáticos de nossa sociedade e os procedimentos mais clássicos, como a fotografia, a pintura, a escultura”.

A aliança que, aí, a arte tenta fazer com a publicidade, a comunicação e a moda manifesta-se nos temas e nas formas (Cazal), no lugar concedido às marcas (Leccia, Lavier), na utilização recorrente de *spots* elétricos (Leccia, Verjux) e de projetores de diapositivos (Dauriac, Collin-Thiébaud), no emprego de siglas e logotipos (IFP, Philippe Cazal), na apresentação de fotografias em caixas luminosas (IFP), nas instalações com formato de sala de conferências de empresas (Vilmouth), no caráter sistematicamente impessoal e industrial das formas, no entrecruzamento entre a arte e a moda (Ghislain Mollet-Vieville, agente de arte, organiza com Philippe Cazal um desfile de moda em um cenário de obras contemporâneas), e, naturalmente, na adoção da agência de publicidade como referência e modelo da atividade artística. Nenhuma iniciativa, a esse respeito, foi tão radical com a da IFP (Informação, Ficção, Publicidade) e, sobretudo, a de “Os *ready-made* pertencem a todo mundo”, agência criada por Philippe Thomas, onde o artista foi transformado em um verdadeiro prestador de serviços.

A agência

Após ter tomado parte no grupo IFP, Philippe Thomas abre, em dezembro de 1987, em Nova York, a agência de publicidade “Os *ready-made* pertencem a todo mundo”, que fecha em novembro de 1993 (a filial francesa, em Paris, foi criada em setembro de 1988). Colocar sua atividade artística, assim, sob a autoridade dos modelos e dos valores da empresa e da publicidade, amaldiçoados pelo mundo tradicional da arte, denuncia um estado de contágio da prática artística pelos modelos das relações públicas e da publicidade. Mas a forma-empresa da atividade artística de Philippe Thomas vem, ao mesmo tempo, alimentar uma crítica radical da arte, amplamente associada à fotografia.

A obra de Philippe Thomas organiza-se, de fato, em torno de questões inflamadas: o menoscabo da assinatura, a desindividualização da arte, a abolição do autor. Tal orientação, sem dúvida, está ligada à perda de autoridade do modelo pictórico ao longo do século XX. E, evidentemente, repercute no prejuízo sofrido pela noção de autor, ocorrido nos anos 1960, em teóricos estruturalistas tão diferentes como Louis Althusser, Roland Barthes, Jacques Lacan e Michel Foucault. Tal procura passa, naturalmente, pelo jogo sutil de pseudônimos numerosos, masculinos, femininos, ou de feição internacional, que Thomas endossa,

sucessivamente, como Michel Tournereau, Daniel Bosser, Simone de Cosi, Marc Blondeau, etc. Mas é sobretudo por suas obras que Thomas manifesta sua vontade em romper a relação transitiva entre o artista e sua obra.

Em 1985, Philippe Thomas apresenta à exposição *Les immatériaux*, organizada por Jean-François Lyotard no Centro Georges-Pompidou, um tríptico intitulado *Sujet à discrétion* [Sujeito à discricção]. Impresso em muitos exemplares, esse tríptico é composto de três fotografias (65 cm × 80 cm), em cores totalmente idênticas, de uma única e mesma vista, do horizonte sobre o mar, cada prova acompanhada por uma cartela. Na primeira está escrito: “Anônimo. O mar no Mediterrâneo (vista geral). Múltiplo”; a segunda estipula: “Philippe Thomas. Autorretrato (visto do espírito). Múltiplo” Quanto à terceira, ela é destinada a receber a assinatura do adquirente de cada exemplar do tríptico. O conteúdo do escrito desta cartela, que toda vez varia, é, por exemplo: “Lidewij Edelkoort. Autorretrato (visto do espírito). Peça única”. Enquanto os dois primeiros elementos (provas e cartelas) são múltiplos, é o terceiro que, contendo a assinatura do adquirente, confere a cada tríptico sua unicidade. Realiza-se assim uma reversão no funcionamento tradicional da arte: é a “assinatura do colecionador, promovido a artista, que autentica (identifica) a obra; o nome de Philippe Thomas só aparece como referência”.⁵³ O artista se eclipsa atrás do colecionador.

É dentro dessa lógica que, em dezembro de 1987, sob a forma de uma agência de publicidade, é criada a empresa artística “Os *ready-made* pertencem a todo mundo”, cujo nome tanto faz referência a Marcel Duchamp quanto o copia. Substituir o nome do artista pelo do colecionador vai contra o procedimento de Duchamp, para quem o nome e a assinatura (verdadeiros ou fictícios) desempenham um papel importante na conversão simbólica da coisa ordinária em obra de arte. Enquanto os *ready-made* de Duchamp são únicos, em razão do papel quase demiúrgico desempenhado pelo artista enquanto ator de uma assinatura e de um gesto (singulares e bem identificados), os *ready-made* de Thomas são múltiplos e de autores múltiplos: eles pertencem inteiramente – jurídica e artisticamente – a todo mundo, mais exatamente a qualquer um que queira adquiri-los. Não mais são atribuídos aos atores de sua fabricação (como na arte tradicional), nem ao seu gerador (como em Duchamp ou nos artistas conceituais), nem ao público (como entre os adeptos da estética relacional), mas a seus adquirentes, como na

⁵³ Claude Gintz, *Ailleurs et autrement* (Nîmes: Jacqueline Chambon, 1993), p. 185.

publicidade. A obra não mais está relacionada a um ponto de origem (seu autor), mas a seus diferentes, múltiplos, e muitas vezes provisórios pontos de chegada: seus adquirentes. A ruptura programada entre o artista e sua obra equivale à destruição da unicidade do autor; e a uma desvalorização da assinatura em prol de colecionadores-compradores – não mais em prol dos espectadores, que, ao contrário, uma década mais tarde, estarão no centro das preocupações de artistas como Rirkrit Tiravanija.

A agência de publicidade como forma de atividade artística certamente sacrifica os crescentes valores da comunicação dos anos 1980, que autorizam Georges Verney-Carron, publicitário e galerista lionês, cúmplice de Philippe Thomas, a estabelecer uma analogia entre a arte e a comunicação, a assimilar o circuito dos produtos da indústria ao circuito das obras: o ateliê do pintor a uma empresa, a galeria a uma loja, as técnicas de valorização dos produtos àquelas da exposição, etc. Segundo Verney-Carron, “todas as técnicas do *marketing* são perfeitamente aplicáveis ao mercado da arte”.⁵⁴ Mas, aqui, a publicidade vai servir mais profundamente a uma dupla contestação da arte: a das relações entre o artista e sua obra, e a da noção tradicional de representação, ou, mais exatamente, as relações entre apresentação e representação. Para Philippe Thomas, a arte sofre por ter rejeitado a apresentação em prol da representação, pois o papel da arte não consiste em representar o real, mas apresentar (ou presentificar) uma realidade que ultrapassa o visível. Ora, a apresentação, rejeitada pela arte, faz exatamente parte do próprio princípio da abordagem publicitária que, de certa maneira, privilegia a enunciação em vez do enunciado, o evento em vez da coisa. Para a publicidade, promover um objeto consiste menos em representá-lo de maneira mimética do que impor-lhe um nome próprio – o do objeto ou o da empresa que o fabrica – e associar a ele valores que excedem amplamente o campo do representável.

Esse duplo movimento de contágio, e de crítica, da arte pela publicidade apoia-se em grande parte na fotografia, da qual Philippe Thomas faz um uso eminentemente conceitual.⁵⁵ Por exemplo, em 1990, uma série de clichês de Marselha, Paris, Bordemos e Lisboa, assinada por Marc Blondeau, mantém explicitamente

⁵⁴ Georges Verney-Carron, “Sur un lieu commun”, em *Philippe Thomas. Les readymades appartiennent à tout le monde*, catálogo (Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2000), p. 69.

⁵⁵ Patricia Falguières, “Codicille”, em *Philippe Thomas. Les readymades appartiennent à tout le monde*, cit., pp. 45-52.

um “jogo duplo”;⁵⁶ de um lado, refere-se às atividades da agência “Os *ready-made* pertencem a todo mundo” e às relações entre a arte e o comércio; de outro, fazendo isso de uma maneira sobretudo reservada, por intermédio de indícios disseminados pela cidade e encontrados nas provas, visa a reintroduzir – nas obras da narração, da história, da intriga – aquilo que Thomas coloca no “passivo da modernidade” por tê-las rejeitado.⁵⁷ Na esteira da experiência conceitual e na lógica das atividades da agência, a imagem fotográfica é multiplicada em diferentes suportes, além da parede da galeria, em cartazes, nos cartões-postais, nos livros e nos cartazes. Como acontece muitas vezes entre os artistas conceituais, a exposição na galeria serve de pretexto e de matéria para uma publicação.

A fotografia é menos utilizada por Philippe Thomas para promover e reproduzir as obras do que para produzir obras e renovar a arte. E isso de múltiplas maneiras. Pura ou em versão impressa, ela é um dos principais materiais utilizados pela agência. Mais precisamente, é ela que serve de intermediária entre a arte e o comércio: seja diretamente, na série das cidades; seja pelo viés da publicidade no clichê de uma enorme mesa de reunião, cercada de cadeiras vazias, com o *slogan* “Basta dizer sim para mudar a fisionomia das coisas”, clichê repetido sob forma de cartaz, integrado em um painel luminoso JCDecaux (Georges Verney-Carron, *Agencement 88*, 1988).

Renovar a arte passa por uma crítica rigorosa e aguçada de sua história. Este é o objeto da exposição *Feux pâles*, que faz a apresentação da agência ao CAPC (Museu de Arte Contemporânea de Bordeaux) em dezembro de 1990. Composta de onze seções, essa exposição questionava as grandes características da história da arte do século XX.⁵⁸ Após as seções “Inventários do memorável” e “Gabinetes de amadores” consagradas aos séculos anteriores à modernidade, a seção intitulada “A arte de acomodar os restos” apresentava uma espécie de antologia do *ready-made* e do artista como coletor de resíduos do real. A essa seção se opunha “O museu sem objeto”, da arte do vazio, das obras desmaterializadas, desencarnadas – em particular as dos artistas conceituais e minimalistas. Na quinta parte, “Passivo da

⁵⁶ Marc Blondeau, *Lieux communs, figures singulières*, catálogo (Paris: Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 1991), p. 71.

⁵⁷ “Passif de la modernité” é o título de uma das seções da exposição *Feux pâles*, realizada no CAPC (Museu de Arte Contemporânea de Bordeaux), com a colaboração da agência “Les readymades appartiennent à tout le monde” (dez. de 1990-mar. de 1991).

⁵⁸ Daniel Soutif, “Feux pâles. Souvenirs”, em *Philippe Thomas. Les readymades appartiennent à tout le monde*, cit., pp. 109-130.

modernidade”, dois quadros monocromos – um de Gerhard Richter, o outro de Alan Charlton – ficavam ao lado de uma grande fotografia de Allan McCollum, de formas indefinidas, não remetendo a nenhum outro referente salvo ela própria, para destacar o contínuo movimento de eclipse da história, o banimento de todo e qualquer evento que, depois de Manet, a modernidade tivesse realizado em quadro. A fotografia era, ainda, convocada como material da exposição, mas sobretudo como atriz da história da arte, em “A carne é triste infelizmente! E eu li todos os livros”, onde pastichos fotográficos, feitos por Sherrie Levine de clichês de Walker Evans, denunciavam uma espécie de hesitação da história da arte, sob forma da repetição do *déjà-vu*. A oitava etapa – “O museu refletido” – articulava-se em torno de uma grande fotografia, concebida por Philippe Thomas. Entre a célebre *Boîte en valise* [Caixa na mala], de Marcel Duchamp, e os não menos célebres cartões-postais de *Musée d'art moderne. Département des Aigles* [Museu de arte moderna. Departamento de Aigles], de Marcel Broodthaers, essa fotografia representava o (falso) apartamento de um (falso) colecionador com as paredes cobertas, do chão ao teto, de quadros contendo fotos de fachadas de museus. Quanto à décima primeira e última parte, intitulada “O índice”, ela preparava, tendo como fundo debates estéticos inspirados na semiótica de Charles S. Peirce, um verdadeiro inventário dos procedimentos de indexação e das obras-índice concebidas pela agência: um computador indexando, em código de barras, todas as pinturas-índices vendidas pela agência, um quadro-agenda descrevendo suas atividades no tempo e por país, um envelope de etiquetas autoadesivas em nome de “Marc Blondeau”, e o fotolito de um anúncio, colocado sobre uma mesa luminosa. Essas produções da agência eram apresentadas ao lado do célebre *Card File* (1962), de Robert Morris, e de uma dessas grandes fotografias em que o artista alemão Thomas Löcher representa conjuntos coerentes de objetos (louça, utensílios de cozinha, peças elétricas, formas geométricas de madeira, etc.), cada um acompanhado de um número... que não remete a nada. Finalmente, a exposição dá lugar a uma produção fotográfica: *Un cabinet de amateur* [Um gabinete de amador] (1991), composta de doze grandes provas em preto e branco, representando a entrada e os onze espaços de *Feux pâles*, dispostas em doze prateleiras de um carrinho com rodinhas.

A empresa

Na Europa dos anos 1990, as relações entre a arte e a empresa, que serviram de moldura para a obra de Philippe Thomas (que, prematuramente, morreu em

1995), vão mudar muito, no sentido de que, em certas obras, a lei do mercado será aplicada diretamente: sem orientação, sem escrupulo, sem alibi.

Desafiando e negando a distância entre estética e valor de mercado, Fabrice Hybert criou a sociedade Unlimited Responsibilities, em consonância a Philippe Thomas e sua agência “Os *ready-made* pertencem a todo mundo”. Mas vai mais longe. Enquanto Thomas ficava muito ligado à problemática artística, e sua agência não passava de um meio para abordar problemáticas estritamente artísticas, Hybert situa-se verdadeiramente entre a arte e o comércio. Seus modelos e suas questões enraizam-se fora do mundo da arte. Se a arte, durante muito tempo, foi um “mundo econômico ao avesso”,⁵⁹ o programa de Fabrice Hybert tende a virá-lo economicamente para o lado direito, nesse contexto onde, de modo inusitado, a arte é confrontada com a empresa e a lógica do mercado, isto é, com aquilo que, durante muito tempo, foi considerado como seu exterior absoluto. Fabrice Hybert adota, assim, uma posição radical. Outros artistas, como Wolfgang Tillmans ou Bruno Serralongue, mantêm com o mundo empresarial elos mais estéticos do que diretamente econômicos.

No cruzamento da arte com o comércio, Fabrice Hybert cria, em 1994, uma sociedade anônima – a sociedade UR (Unlimited Responsibilities) – para produzir e difundir os Pof (Protótipos de Objetos em Funcionamento): o *Radar*, um boné com dupla viseira, a *Djellabah-soutane* [Djelaba-sotaina], que religa dois fundamentalismos; ou as *Peles*, roupas fabricadas sob medida de látex ou lycra, como segundas peles híbridas entre o que somos e o que queremos ser. Em 1995, Hybert transforma o Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris em um vasto depósito de venda constituído de objetos (rodas de bicicletas, animais empalhados, banquetas, etc.), cujo traço em comum é manter seu próprio desenho. Na Bienal de Veneza de 1997, ele transforma o pavilhão francês em um estúdio de televisão, e, em 2000, por conta da municipalidade de Cahors, incita uma ação de substituição progressiva e sistemática das árvores decorativas da cidade por árvores frutíferas. Ou seja: não sacrificar a produção pela decoração, banir a beleza improdutiva. Associar sempre o útil ao agradável, a produção à arte. Hybert quase não utiliza a fotografia, porque procura escapar à representação em prol da implicação do espectador; e porque, para ele, as coisas contam menos do que os comportamentos e as experimentações.

⁵⁹ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (Paris: Seuil, 1992), pp. 121-126.

Já Bruno Serralongue pratica unicamente a fotografia. Não criou nem agência nem sociedade, mas seu trabalho artístico escora-se inteiramente em empresas — nesse caso, nas empresas de imprensa, das quais ele adota os territórios, as práticas profissionais e os funcionamentos formais, mas com o objetivo de preparar artisticamente uma crítica. Serralongue realiza reportagens fotográficas, muitas vezes se integrando na equipe de um jornal, sempre comparecendo aos lugares dos eventos para documentar, mas colocando-se sistematicamente em ligeira defasagem em relação às maneiras de operar próprias da profissão. Em 1994, a série *News Items* reúne fotografias de lugares de onde saíam as notícias policiais do diário *Nice-Matin*. Ao contrário da corrida desenfreada pelo furo e da vontade de ficar colado ao evento, que geralmente movimentam os repórteres, Serralongue escolhe deliberadamente intervir com atraso (muitas vezes, no dia seguinte) e achar a cena vazia. Ao mito do “instante decisivo” e da imersão na ação, ele opta pelo pós-lance e a distância, isto é, um ponto de vista defasado e fora do campo: uma concepção dilatada do evento, uma contestação dos próprios fundamentos do sistema da informação e de seu regime documental.

Paralelamente, Bruno Serralongue recusa o sistema do cartão de imprensa e do credenciamento, que acaba por reservar a uma casta o tratamento da informação — sua coleta, sua formatação e sua difusão, com os inevitáveis compromissos informacionais, temáticos e formais daí decorrentes. Ele parte, assim, sem cartão de imprensa nem credenciamento, para fotografar os fãs de Johnny Hallyday em Las Vegas, o concerto dos Beastie Boys em favor do Tibet em Washington, ou o subcomandante Marcos em Chiapas. Não poder fotografar, vir para nada, é o risco que se corre para escapar ao regime de visibilidade próprio da indústria da informação. A essa escolha, junta-se uma outra, técnica, que é a de utilizar uma câmara fotográfica pesada, de estúdio: exatamente o oposto do equipamento emblemático do repórter, dos aparelhos leves de pequeno formato, munidos de uma parafernália de objetivas e, às vezes, de motores. A lentidão é substituída, assim, pela rapidez da tomada, o sistema das grandes chapas é substituído pelo filme de rolo, e a parcimônia dá lugar à profusão das fotos. Um outro ritmo do fazer por uma outra maneira de ver e de fazer ver.

Restava, enfim, um dos grandes traços da fotorreportagem tradicional para ser examinado artisticamente: a situação de ter de responder aos comandos, de adequar-se às escolhas impostas, de produzir imagens sem decidir o sujeito nem a maneira de tratá-lo, de evitar qualquer efeito estilístico ou originalidade formal

suscetível de autenticidade. Por isso, Serralongue pediu, em novembro de 1999, para ser integrado, durante um mês, na equipe dos repórteres-fotográficos do grande diário brasileiro *Jornal do Brasil*. Como todos os fotógrafos do jornal, ele “cobriu” os grandes e pequenos acontecimentos do Rio de Janeiro. Suas imagens, das quais ele perdeu totalmente a posse, ou foram rejeitadas, ou publicadas tal e qual, ou modificadas antes da publicação (reenquadradas, traduzidas em preto e branco, etc.). Serralongue fez a experiência de como a máquina jornalística elimina a função do autor. De certa maneira, é para reapropriar-se dessa experiência que ele a transformou em obra, na série *Jornal do Brasil*.

Assim, o artista se fez repórter, como se sua obra devesse passar por uma etapa totalmente utilitária, como se, da ganga, ela devesse extrair usos práticos. Por que confrontar a arte com seu exterior, com as leis da empresa? Ou melhor: por que situar as obras entre o exterior da arte, para sua produção, e o interior da arte, para a apresentação? Trata-se de testar a capacidade da arte atual em perceber o real, em resistir às grandes máquinas para produzir visibilidades? Do jornalismo à arte, a passagem se faz pelo abandono dos aparelhos leves de pequeno formato em prol de uma câmara fotográfica pesada e atravancadora, pelo aumento das dimensões das tiragens, pela transferência do espaço do jornal para o da galeria, pela descontextualização das imagens (devido ao abandono deliberado das legendas), pela limitação do número de tiragens de exposição em oposição à profusão das provas impressas, pela diminuição da velocidade de circulação das imagens, pela desconstrução de seu regime documental de verdade, etc.

Contribuindo para confundir as fronteiras da arte com a não arte, a obra de Bruno Serralongue insere-se no grande movimento de “destruição das categorias, fronteiras e hierarquias do regime representativo da arte”.⁶⁰ É dentro desse movimento que se abrem as numerosas passagens que, hoje em dia, religam a arte e a moda.

A moda

Desde o início dos anos 1990, Wolfgang Tillmans faz parte daqueles que, sem complexo e com sucesso, combinam duas carreiras há muito tempo reputadas como incompatíveis: a de um artista, cujas fotografias são apresentadas nos museus, e a de um fotógrafo de moda, cujos clichês aparecem em revistas famosas

⁶⁰ Jacques Rancière, “Le tombeau de la fin de l’histoire”, em *Art Press*, (258):16-23, jun. de 2000.

como *I-D*. O encontro entre a fotografia de moda e a arte contemporânea opera-se, ao longo da última década do século XX, em favor de dois processos conjuntos: do lado da arte, assiste-se à destruição das categorias tradicionais da “arte pura” e da “arte aplicada”, isto é, à possibilidade de cruzamentos inéditos entre a arte e a moda; do lado da fotografia de moda, a evolução caracteriza-se pelo abandono do cenário artificial em prol das cenas de rua, de esporte ou de cinema, e pela marginalização crescente da própria roupa, isto é, pela liberação da fotografia de sua sujeição às imposições utilitárias e descritivas. A fotografia de moda menos representa alguma coisa (uma roupa) do que o diálogo que ela abre com outra coisa que não é ela mesma: a arte, o *design*, a arquitetura, a música, etc.⁶¹

Essa reconfiguração das fronteiras entre a fotografia, a moda e a arte contemporânea se faz sob o impulso da publicação mensal inglesa *I-D*, fundada por Terry Jones, antes de se repetir nas numerosas publicações surgidas em sua esteira: *The RE, Pop, Purple, Crash, Self Service, Sleazenation, Tank, Pil, Soda, 032c, Richardson, List, Commons and Sense, Very, Big, Eye, Mixt(e), Dutch, Wish, Sueellen, Massiv, Composite, Nest, Style, etc.* Além de moda, essas revistas tratam dos modos de vida inventados no Ocidente, na virada do milênio, pelos jovens, e de como eles se manifestam numa geografia nova, onde a moda reúne, de maneira inédita, arte contemporânea, fotografia, música, cinema, tecnologia, *design*, mas, também, vida urbana, sexualidade e pornografia.

Nessas revistas em que a fotografia desempenha um papel de primeira importância, as mesclas entre a moda e a arte contemporânea agem de múltiplas maneiras: publicando amplos porta-fólios, servem como verdadeiros espaços de exposição; assegurando a colaboração direta dos artistas mais célebres – na primavera de 2001, Richard Prince contribui para *Purple* e Maurizio Cattelan para *I-D* –; investindo nas prateleiras das livrarias de museus; disponibilizando, a certos fotógrafos seus, passagens pelas galerias e museus. Não se trata de uma escalada da fotografia de moda à arte contemporânea, nem de uma regressão desta para o território tido como impuro da moda. Assiste-se a uma recomposição de práticas e das suas relações, em um processo de redefinição dos valores, à emergência de novas zonas e de novas modalidades de mixagens. Em abril de 2001, Terry Jones, o fundador de *I-D*, declara:

⁶¹ Frank Perrin, “Vision 2001”, em *Crash*, (16):108-109, mar.-abr. de 2001.

Nós confrontamos o espaço da galeria com o espaço do jornal. São apresentadas trinta e duas galerias, de Londres, Nova York, Los Angeles, Paris e Milão. Com o artista Maurizio Cattelan como guia. A relação entre arte e moda, com todas as espécies de conexões, é, atualmente, forte e evidente. *I-D* é um patrocinador de artistas: expomos seus trabalhos e os reencontramos nas galerias e museus.⁶²

Ou seja, a revista de moda como perspectiva profissional e trampolim para os artistas, como parceira, concorrente e extensão das galerias.

Junto com os trabalhos de Jürgen Teller, David Sims, Craig McDean, Anette Aurell, Terry Richardson, etc., os de Wolfgang Tillmans dão forma à ambição de Terry Jones e de seus émulos, que é conseguir as mais sutis pulsações acontecendo no mundo e, daí, produzir uma visibilidade. Para isso, a *I-D* apoia-se em algumas ideias fortes: o ecletismo e a mescla de culturas, a recusa de estereótipos e de sofisticções em prol da simplicidade das imagens, a prioridade dada às pessoas comuns, e, não, às celebridades e às estrelas.⁶³ Finalmente, este princípio de base, com fortes ressonâncias de Fluxus: a vida é mais importante do que a moda. Tillmans adota uma estética falsamente desenvolta e direta, próxima à dos instantâneos dos amadores ou à da reportagem. Assimilando realidade, autenticidade e amorismo,⁶⁴ e jogando com as relações entre realidade e ficção, ele exige um “novo formalismo”, oposto a qualquer artifício, e pensa poder achar, nas dobras das roupas usuais de trabalho, a memória e as marcas da vida. Fotografar as pessoas, às coisas e as cenas as mais banais como meio de acessar as “emoções reais, das histórias reais, das experiências reais, dos desgastes reais”.⁶⁵ Mas, tal realidade está mais próxima do desejo do que do visível: “Eu faço uma imagem que representa não só o que eu desejo mas também aquilo que eu vejo quando eu o desejo”, afirma Tillmans. Não representar o visível, porém torná-lo visível...

⁶² Terry Jones (fundador e diretor da revista *I-D*), em entrevista com Michel Guerrin, *Cé. Le Monde*, Paris, 12-4-2001.

⁶³ Terry Jones: “Quando você anda pela rua, você vê vários rostos, várias nacionalidades, *I-D* deveria refletir sobre esta diversidade, sem classificar as pessoas em aquelas de que se fala e aquelas de que não se fala. Assim, as pessoas deveriam existir não como estereótipos mas enquanto indivíduos, com seus nomes, seus gostos, seus projetos. Os estudantes e os desempregados tiveram entre nós tanto lugar quanto a Madonna [...] Eu queria imagens muito simples e fotógrafos interessados não pela moda, mas pelas pessoas [...]. Atualmente, ainda, a simplicidade é primordial nas imagens [...] Sempre privilegiamos a vida e o ecletismo. Detesto a monocultura” (*Le Monde*, Paris, 12-4-2001).

⁶⁴ Wolfgang Tillmans, “Talking Pictures”, entrevista com Carlo McCortnick, em *Paper Magazine*, 25-11-1998.

⁶⁵ *Ibidem*.

O entrecruzamento entre a arte contemporânea e a fotografia de moda que acontece com Wolfgang Tillmans traduz-se na própria forma de suas instalações em museus. Ele espeta, diretamente, na parede, imagens de diferentes tamanhos, de diferentes matérias – imagens fotográficas ou impressas –, de diferentes períodos e de diferentes assuntos – retratos, naturezas-mortas, cenas da vida cotidiana, etc. Além disso, a disposição das imagens na parede é diretamente inspirada nos layouts de revistas, e desse modo leva o universo formal da imprensa a inserir-se no próprio espaço do museu. As imagens desenham, assim, entre elas, percursos narrativos, sugerindo o que o ordinário pode conter de extraordinário. Tillmans libera uma impressão confusa de complexidade e de ambiguidade não só da vida, da sexualidade, dos valores, mas também das imagens que oscilam entre fotografia e arte contemporânea, entre revista e moldura, entre encenação e reportagem, entre realidade e ficção. Talvez assim nasçam novas visibilidades, um novo regime de verdade, uma reconfiguração dos territórios do real e da ficção.

Conclusão

Tendo a fotografia durante muito tempo sido reduzida ao singular de seu dispositivo, esforçamo-nos para que fosse pensada no plural, entrecruzando as imagens, as práticas, os usos, as formas, os territórios, e suas variações contínuas. E questionando, primeiramente, o problemático documento, reputado como a fotografia em essência.

Em vez de remetê-la a uma essência, e de fixá-la em um único ponto (o documento), mostramos como ela oscila entre várias posições (o documento, a expressão, a arte), que permitiram sua evolução enquanto tal (desse modo, no final do século XX, surgiu “uma outra arte dentro da arte”, a arte-fotografia). Diante das visões essencialistas e estáticas habituais, tentamos mostrar as progressões.

Pois, na realidade, a fotografia diverge constantemente dos modelos abstratos, aos quais, graças às simplificações, ficou reduzida. Foi preciso, então, restituir-lhe a porção de complexidade que lhe foi amplamente recusada e examinar como ela sempre se liberou das cláusulas discursivas, que constituem ter-

mos como o documento, o dispositivo, a impressão, o referente (a própria coisa), a transparência, a semelhança, a objetividade, o isso-foi, etc. Revirar “a fotografia para o lado direito” consistiu em abrir esse espaço discursivo para outras propostas: a expressão, a imagem, a escrita, a opacidade, a arte dos fotógrafos, a fotografia dos artistas, as alianças (especialmente a arte-fotografia), a construção, o dialogismo, etc. Mas igualmente a ficção, o virtual, o alhures.

No entanto, tal procedimento só foi possível na situação atual de declínio da utilidade prática da fotografia. Por um lado, porque essa situação permitiu lançar sobre ela um olhar mais livre e mais panorâmico, por estar mais aliviada do peso dos usos. Por outro lado, porque, já há um quarto de século, a crescente deriva da fotografia para fora dos territórios do uso revelou, cada vez mais nitidamente, que, pelo menos alhures, ela sempre fez divergir o tanto que ela fez convergir aqui. Ela tanto afastou quanto aproximou, tanto fabulou quanto testemunhou. Ela, que ancorou as imagens na matéria das coisas, que serviu de base para um certo regime de verdade, sempre teve a ver com o que está além, em outro lugar.

O alhures é esse lugar sempre inassinalável, onde eu estou ficando, aqui e agora, no meu lugar atual. Nós estamos sempre, e cada vez mais, ao mesmo tempo lá, aqui e alhures, em uma ubiquidade permanente, misturando de múltiplas e complexas maneiras os espíritos e os corpos. Em razão de suas capacidades documentais extraordinárias, a fotografia contribuiu, na metade do século XIX, para renovar a produção do outro lugar. E isso no momento em que a sociedade industrial coloca em circulação, em todo o globo, um imenso fluxo de homens, de mercadorias e de capitais, que faria submergir o território tradicional: abrir o local para o global. Simultaneamente, apareciam a ferrovia, a navegação a vapor, o telégrafo e a fotografia, assim como a imprensa ilustrada, o romance e a pintura (em particular, o gênero orientalista), que tomariam parte ativa na emergência de um outro lugar novo, muito confundido com o longínquo. Aos olhos dos espectadores de então — é a época das grandes expedições coloniais —, o documento fotográfico convertia um *topos* inassinalável, ignorado, invisível e inacessível (isto é, virtual) em um aqui dominado e neutralizado (isto é, atual).

Algumas décadas mais tarde, com a reportagem, a fotografia ia servir amplamente para registrar os acontecimentos: o culto do “instante decisivo” (versão Cartier-Bresson) — ou o do isso-foi (versão Barthes) — ia prevalecer sobre a busca do ponto de vista notável, e o alhures, transpor suas estritas dimensões espaciais.

Atualmente, o mundo e, com ele, o alhures conhecem transformações de uma amplitude imensa. A globalização das atividades e a explosão dos meios de transporte e de informação projetaram os olhares e os indivíduos para os confins do planeta. Nessa situação, que é agora a nossa, o deslocamento torna-se uma quimera, e o longínquo, uma réplica infinita do aqui. O alhures fotográfico também evolui segundo três direções.

Em primeiro lugar, uma espécie de exacerbação da função documental leva, no próprio interior do comum e do sempre *déjà-vu*, a procurar compulsivamente o insólito, o excepcional (o furo jornalístico), ou o extremo (o sexo, a morte, a doença, etc.), muitas vezes até o insustentável. O documento muda sua antiga função de aproximação em prol de uma função de exumação, o que se traduz formalmente por uma maior aproximação aos sujeitos, uma supressão da distância, uma verdadeira pornografia do plano muito próximo.

Tal orientação, amplamente perceptível na imprensa, opõe-se a uma segunda versão do alhures: a dos fotógrafos-artistas que, concedendo um lugar preponderante à matéria, à sombra, à ficção, ou ainda ao *flo*, se situam no oposto da ética documental e da transparência, criando assim um novo tipo de alhures. Não mais fundamentado nas capacidades do documento de se reaproximar, exumar ou descrever, mas nos poderes de uma escrita fotográfica de afastar e de confundir. Transformar o próximo em estranho, em mistério, em longínquo, suprimir a nitidez dos contornos, aliviar das provas o peso de infinitas matérias pictóricas ou gráficas, mobilizar procedimentos antigos, frustrar, graças à mão, a fria objetividade dos aparelhos, etc.; todos esses efeitos neopictorialistas de escrita contribuem para traçar um horizonte imaginário, o mais afastado possível do banal realismo e da trivial realidade das coisas e do mundo.

Mesmo que muitos fotógrafos-artistas se fechem em uma concepção passada e arcaica da arte, eles levam a fotografia para fora do território da pura utilidade documental e da estrita duplicação do real. De fato, eles anunciam um terceiro tipo fotográfico, caracterizado por uma nova relação entre a fotografia e o visível: acima do ético documentário, “o material visual deve capturar forças não visíveis. Tornar visível, e não tornar ou reproduzir o visível”.¹ Nesse outro lugar, a fotografia liberou-se da representação e da imitação. Não sendo mais o visível um elemento

¹ Gilles Deleuze & Félix Guattari, “De la ritournelle”, em *Mille plateaux. Capitalisme et Schizophrénie* (Paris: Minuit, 1980), p. 423.

ao qual se adequar estritamente, mas um material maleável à vontade, perderam a importância as questões de semelhança, de referente, de original e de cópia, de modelo e de simulacro, etc. Fotografar não consiste mais em produzir segundo a distinção platônica as “boas ou más cópias” do real; agora, consiste em atualizar, tornando visíveis, aqui e agora, os problemas, os fluxos, os afetos, as sensações, as densidades, as intensidades, etc. Pelo fato de a fotografia nela carregar indefectivelmente as marcas materiais do mundo físico, ela está, pois, intimamente ligada à Terra, capturando “as forças de um Cosmos energético, informal e imaterial”,² e orienta-se para este alhures que constitui o mundo virtual.

Tal processo, que sempre esteve presente nos trabalhos fotográficos, mas que durante muito tempo ficou enterrado ou encoberto, até mesmo totalmente inibido ou recusado, atinge hoje lugar de primeira importância. Está em curso uma nova etapa, pela qual a fotografia passa da Terra para o Cosmos, do universo das substâncias para o dos fluxos: do polo possível-real para o polo virtual-atual.

Esse movimento é acompanhado por uma mudança de *status* do visível: enquanto, no ideal documental, o visível era uma invariante, um dado a ser representado o mais fielmente possível (mesmo que fosse segundo a semelhança completamente externa do simulacro), agora, ele é o que acontece ao final do processo fotográfico. Essa situação de crise avançada do documento abre caminho para novas visibilidades; o que resulta, sobretudo, na passagem decisiva da fotografia propriamente dita (com sais de prata) para a mal denominada “fotografia digital”.

Do universo analógico ao universo digital, a passagem não é simplesmente técnica; ela atinge a própria natureza da fotografia. A ponto de não ser certo que a “fotografia digital” continue sendo fotografia. Em todo caso, não é uma aliança. Embora uma fotografia impressa em um jornal ou revista não seja evidentemente uma fotografia, ela é o produto, como vimos, de uma aliança entre a fotografia, a tipografia e a imprensa. Ora, no caso da imagem tirada com a ajuda de um aparelho digital, a etapa dos sais de prata desapareceu totalmente e, com ela, os aspectos técnicos e estéticos da fotografia, assim como seus modos de circulação, suas relações com o mundo e as coisas, e seu regime de verdade. A rapidez com que essa passagem do analógico para o digital se produz neste começo de milênio, atesta, como se ainda fosse preciso, que a fotografia, imagem emblemática da sociedade

² *Ibid.*, pp. 422-423.

industrial, pode responder apenas imperfeitamente aos critérios, às necessidades e aos valores da sociedade pós-industrial.

A passagem da química dos sais de prata para a eletrônica traduz-se primeiramente pela mudança de protocolos e de lugares de produção das imagens. O desenvolvimento, a impressão, os filmes, os produtos de revelação e fixadores, o laboratório escuro com seus líquidos, seus aparelhos e seus odores tão característicos foram substituídos pelo computador, equipado de um programa de tratamento de imagens, de uma impressora e de uma conexão internet. Enquanto a pintura e o desenho procediam por depósito de matéria, enquanto o dispositivo fotográfico funciona como um conversor de energia luminosa em energia química, segundo os princípios da termodinâmica, a fotografia digital apoia-se em um sistema de captação que transforma as informações luminosas em sinais elétricos, depois em arquivos informáticos. É eliminado o sistema químico negativo-positivo, que é a base da fotografia e de sua reprodutibilidade, em prol de um sistema digital onde o arquivo-imagem, produto de algoritmos e de cálculos, acessível por meio de um computador e de um programa específico, não tem mais ligações com a realidade material. De um sistema ao outro, o mundo das imagens capotou.

Enquanto, na fotografia, a luz e os sais de prata asseguram uma continuidade de matéria entre as coisas e as imagens, na fotografia digital, ao contrário, a ligação está rompida. A imagem digital que é registrada e exibida na tela do computador compõe-se inteiramente de símbolos lógico-matemáticos gerados pela linguagem de programação. Bem no momento da captação, ocorre um contato físico entre as coisas e o dispositivo, mas ele não mais é acompanhado, como acontecia com a fotografia analógica, de uma troca energética entre as coisas e as imagens. O dispositivo tecnológico da fotografia digital produz uma passagem do mundo químico e energético das coisas e da luz para o mundo lógico-matemático das imagens. É por essa ruptura do elo físico e energético que a fotografia digital se distingue fundamentalmente da fotografia analógica; e o regime de verdade que esta sustentava desaparece.

O referente não adere mais. As imagens são amputadas de sua origem material. O mundo digital não conhece nem traço nem marca, porque toda matéria desapareceu, e as imagens, enquanto séries de números e algoritmos, são calculáveis infinitamente, em variação contínua. Das fotografias analógicas para as fotografias digitais, passa-se do regime do molde para o regime da modulação. A fotografia analógica produz imagens por moldagem, segundo um sistema coisa-negativo-

-positivo, em que cada elemento está ligado aos elementos conexos com uma fixidez selada por uma contiguidade física e uma ligação material. Na fotografia digital, sendo interrompido este sistema, a fixidez cede lugar à contínua variação. Ao molde sucede a modulação: “Moldar é modular de maneira definitiva, modular é moldar de maneira contínua e perpetuamente variável”,³ esclarece Gilbert Simondon.

No caráter “definitivo” da imagem-molde é que se apoiava o regime de verdade da fotografia analógica. Por causa de seu caráter “perpetuamente variável”, infinitamente flexível, é que a imagem digital está exposta à suspeita. A primeira era extremamente rígida, as trucagens e retoques sempre demorados, difíceis e necessariamente limitados; a segunda é sempre-já retocada, sendo os aparelhos digitais, aliás, vendidos com os programas de tratamento de imagens, isto é, de retoque. Em fotografia, da analógica à digital, a era da suspeita veio suceder um longo período de crença na verdade das imagens.

A fotografia analógica funciona como uma máquina para fixar, para produzir a permanência, para atualizar. O instantâneo fixo paralisa, para um gesto, um instante; o negativo-impressão sela, em sua matéria, as formas das coisas do mundo; o “fixador” designa o produto químico que bloqueia qualquer transformação da imagem.

Com a fotografia digital, desaparecem as ancoragens e pontos fixos. Se as imagens ainda emanam de um contato com as coisas do mundo, a digitalização as desconecta de sua origem material ao torná-la inassinalável. O que compromete ainda mais seu valor documental. À essa ruptura com sua origem soma-se, para as imagens, uma extensão dos limites de seu território, até à dissolução. Embora possamos acaso (não necessariamente) imprimi-las em papel, sua superfície de aparecimento são as telas do computador, e, como área de circulação, as redes. Da pintura à fotografia e, depois, desta para as imagens digitais, as imagens diminuíram de matéria, ampliaram-se os lugares de apresentação, e aumentaram consideravelmente as velocidades de circulação. A fotografia analógica tem como territórios os álbuns, os arquivos das galerias ou suas paredes (mas não os livros ou a imprensa, que dependem de uma aliança entre a fotografia e a tipografia). Ao contrário, a fotografia digital é desterritorializada: instantaneamente acessível em todos os pontos do globo via redes da internet ou correio eletrônico.

Abandonamos o mundo das imagens-coisas para aquele das imagens-eventos, isto é, para um outro regime de verdade, outros usos das imagens, outros conhecimentos técnicos, outras práticas estéticas, novas velocidades e novas configurações territoriais e materiais. Relações diferentes com o tempo.

³ Gilbert Simondon, *L'individu et sa genèse physico-biologique* (Paris: PUF, 1964), pp. 41-42.