

COLEÇÃO MOSAICO

ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES

FOTOGRAFIA E PINTURA COMO
IMAGENS EM CONFLUÊNCIA
MAURICIUS MARTINS FARINA

editora
ppgca-uff

C.

COLEÇÃO MOSAICO

ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES

FOTOGRAFIA E PINTURA COMO
IMAGENS EM CONFLUÊNCIA

MAURICIUS MARTINS FARINA

editora
ppgca-uff

CIRCUITO

Copyright © 2020 by Mauricius Martins Farina
Direitos desta edição reservados à Editora do PPGCA-UFF e à Editora Circuito

Universidade Federal Fluminense

Campus do Gragoatá - Bloco A - Sala 202
Rua Alexandre Moura 8, São Domingos - Cep 24210-200
Niterói, Rio de Janeiro, Brasil
Telefones: (21) 2629-9672 - (21) 2629-9680
E-mail: secretariappgca@gmail.com

É proibida a reprodução total ou parcial desta obra sem autorização expressa das Editoras.

Normalização e revisão ortográfica **Aline Chagas dos Santos, Augusto Melo Brandão e Julia Lindenberg Braga de Thuin**
Projeto gráfico **Liana Nigri Moszkowicz e Ana Tranchesi**
Arte, editoração eletrônica e capa **Liana Nigri Moszkowicz e Ana Tranchesi**
Coordenação Editorial **Luiz Sérgio de Oliveira**

COLEÇÃO MOSAICO

Direção **Leandro Mendonça e Luiz Sérgio de Oliveira**

Comissão Editorial **Andrea Copeliovitch, Beatriz Cerbino, Giuliano Obici, Jessica Gogan, Jorge Vasconcellos, Leandro Mendonça, Lígia Dabul, Luciano Vinhosa Simão, Luiz Guilherme Vergara, Luiz Sérgio de Oliveira, Mariana Pimentel, Martha Ribeiro, Pedro Hussak, Ricardo Basbaum, Tania Rivera, Tato Taborda, Viviane Matesco e Walmeri Ribeiro.**

Esta publicação foi parcialmente financiada com recursos do Programa de Apoio à Pós-Graduação (PROAP), destinados às atividades e ações do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense.

COLEÇÃO MOSAICO

ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES

**FOTOGRAFIA E PINTURA COMO
IMAGENS EM CONFLUÊNCIA
MAURICIUS MARTINS FARINA**

FOTOGRAFIA E PINTURA COMO IMAGENS EM CONFLUÊNCIA

Dando seguimento às publicações da Coleção MOSAICO: Estudos Contemporâneos das Artes, temos a satisfação de trazer aos/às leitores/as as reflexões e as elaborações de Mauricius Martins Farina em torno das questões da imagem na arte na contemporaneidade. Artista e professor do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Mauricius Farina enfrenta em Fotografia e pintura como imagens em confluência alguns dos grandes dilemas da arte contemporânea: os paradoxos do estatuto da imagem, oscilante entre a pintura e a fotografia, ao debater as formas e os sentidos da transposição do real na imagem fotográfica e na imagem pictórica.

Fotografia e pintura como imagens em confluência, quinto livro da Coleção Mosaico, por seus cruzamentos e atravessamentos entre diferentes campos teóricos e artísticos, está perfeitamente alinhado aos compromissos e aos objetivos da Coleção.

A Coleção MOSAICO é uma realização do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA) da Universidade Federal Fluminense, financiada parcialmente com recursos do Programa de Apoio à Pós-Graduação (PROAP) da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Diretores da Coleção

SUMÁRIO

Na fratura do significante	9
Aproximações entre imagens	21
Transposição do real	26
A superfície, o quadro, a imagem	39
Da observação à redução fenomenológica	49
Confluências possíveis?	72
Notas sobre uma aproximação	85
Tramas entre imagens	119
O livro do silêncio no rapto da imagem	120
A pintura habitada	133
O registro transbordado	138
Fotografia encenada	146
Imagens de arquivo em processos instalativos	155
Fotografia como fabulação	165
Pictografismos	191
Tipologias do distanciamento	201
Paradoxos da fotografia na dimensão do outro	223
Imagens sobre imagens	235
Referências bibliográficas	257
Índice das imagens	265

NA FRATURA DO SIGNIFICANTE

Malraux observa que a pintura e a linguagem são comparáveis apenas quando as afastamos daquilo que “representam” para reuni-las na categoria da expressão criadora. É então que se reconhecem mutuamente como duas figuras da mesma tentativa. Durante séculos os pintores e os escritores trabalharam sem suspeitar de seu parentesco. Mas é um fato que conheceram a mesma aventura.
- Merleau-Ponty, *O olho e o espírito*

[...] Na história da pintura, os movimentos têm vida e função genuínas: os pintores, não raro, são muito mais bem compreendidos em termos de escola ou do movimento ao qual pertenceram. Mas os movimentos da história da fotografia são efêmeros, adventícios, por vezes meramente perfunctórios, e nenhum fotógrafo de primeira classe é mais bem compreendido como membro de um grupo [...]. Agrupar fotógrafos em escolas ou movimentos parece um tipo de mal-entendido, que (mais uma vez) tem por base a irreprimível, mas invariável, analogia enganosa entre fotografia e pintura.
- Susan Sontag, *Sobre fotografia*

A antiga noção de imagem verista relacionada com circunstâncias pré-fotográficas trata não apenas de um processo que se desenvolveu a partir dos aparelhos de visualização de imagem – particularmente a câmera escura e os espelhos –, mas de uma necessidade de compreensão da realidade. Os aparelhos ópticos ajudaram a perceber a imagem como um

fenômeno, e o processo de composição e transposição dos volumes para os planos se relaciona com os problemas da formatividade. Historicamente, a diversidade de experiências constitui a matéria de um relacionamento que precisa ser destacado, considerando de um lado a problemática ancestral do mimetismo e, de outro, a potência inventiva do ato criativo. A fotografia surgiu como consequência de práticas inauguradas pelo ato descritivo e pela necessidade de conhecer as superfícies moldadas pela luz e oferecidas para aquilo que chamamos de olhar uma imagem formada nos objetos que compõem esse olhar. Antes dela, muito antes, a pintura, que nasceu cercada de mitos, se fazia como modo de compreensão e expressão do mundo no reconhecimento de sua própria materialidade.

A diferença entre fotografia e pintura é evidente: uma se reconhece como um signo de verossimilhança e a outra como um signo de semelhança – mas isso em relação aos objetos que representam. Tal consideração seria suficiente apenas para uma classificação em termos de uma teoria dos signos, nomeadamente, na teoria que se originou a partir de Charles Sanders Peirce. Entretanto, esta condição é precária quando nosso objeto se relaciona com a expressão, com a arte e, nesse caso, o signo não é mensageiro, mas possui um corpo próprio. O ser semiótico diz respeito à relação entre o dispositivo e aquilo que representa, o que tem sido uma das abordagens mais recorrentes sobre o fotográfico desde os anos 1980.

Roland Barthes, um autor fundamental para os estudos da imagem e do texto, de um outro lugar, o de visionador de imagens, publicou em 1980 seu último livro, *A Câmara Clara*,

curiosamente sobre a fotografia. Neste texto, não levou em conta o ato fotográfico como um processo em si, mas, ao trabalhar com imagens escolhidas, estabeleceu um certo percurso se lançando na procura de um noema da fotografia, ao que nomeou de “isto foi”. Tal conceito declara ao mesmo tempo um valor de testemunho sendo a fotografia uma espécie de espelho, uma imagem permanente e memorial de um acontecimento: fotografia como uma expressão aprisionada de um tempo vivido. Assim, em seus processos de visionamento, a fotografia constituía para Barthes aquilo que lhe interessava em seus termos e nostalgias mnemônicas: um espelho onde não ocorre uma expressão da arte, porque, se assim fosse, o “isto foi” deveria ser substituído pelo “isto é”. Não se trata de um acontecimento, mas de um acontecido. A ideia de presença que na arte se faz como coisa em si e não como sistema semiótico está longe da atribuição enunciativa que Barthes sempre estendeu à fotografia.

A condição fotográfica, referida aos processos de indexalidade, foi avaliada por autores que pretenderam chamar a atenção para um aspecto dessa condição signo/objeto na fotografia, mas que não trazem de maneira mais próxima o problema de imagem que pode aproximar a fotografia e a pintura. Ao contrário, esses autores tocam apenas no aspecto de comunicação estrutural deste dispositivo. Philippe Dubois, ao enfatizar o ato fotográfico e a questão dos índices na arte contemporânea, do nosso ponto de referência, quis apenas enfatizar um fotográfico na arte e não a arte no fotográfico.

Pensamos que a noção de fotografia como máscara mortuária ou como suspensão de memória é apenas utilitária e, portanto,

distante das tentativas processuais relacionadas às práticas dos fotógrafos como construtores de imagens expressivas – ainda que essa condição seja inerente em seus atributos indiciais. A condição do “isto foi” é essencialmente mórbida e, assim, tanto o dever quanto o acontecimento ficam estabelecidos como fechamento, o que é em si uma oposição à ideia de arte.

O aparecimento das imagens-máquina, que buscavam a expressão como um fim e não com uma usabilidade intermediária – como era o caso da câmara escura nos séculos XVI, XVII e XVIII –, permitiu antever, entre outras coisas, a mudança de paradigmas que possibilitaram uma experiência conceitual e as tantas mestiçagens visuais presentes no *hic et nunc* dos séculos XX e XXI. Diversas confluências ocorrem no campo de percurso dessas imagens entre modos e meios de produção, no entanto, são as experiências visuais em seu desvio para a expressão que nos interessam, e, em particular, conexões entre a fotografia e a pintura e, a partir dessa relação, o cinema como influência recíproca. Neste território expressivo, fotografia e pintura apresentam imagens que parecem deambular pela temporalidade das culturas como uma espécie de desígnio da permanência.

Tais imagens não decorrem apenas por uma necessidade mimética, científica ou decorativa, como poderia supor uma topografia histórica simplista, mas, ao contrário, impulsionam-se a partir de sentidos de tempo que se estabelecem no avesso de uma derivação onde não seriam outra coisa que apenas signos dessa sua imitação pretensiosa de um dado contexto. Hoje, não representa um problema supor que uma fotografia possa ser vista como criação artística, já não temos essa questão na relação com

a pintura – como há poucos anos se poderia supor. Então, o que está superado pelos modos de ver ao ser subjetivado por conceitos externos e homologado pelo uso cultural poderá demonstrar sua evidência por diversas outras ações que lhes são correlatas.

Relações de aproximação entre a fotografia e a pintura, que se identificam a partir de pontos de maior abrangência, são estabelecidas em um campo de generalidades formais, tais como o espaço do quadro, que é bidimensional, algo que, em sua tradição perspectiva, serviu de herança para a fotografia. A aproximação entre um modo e outro, entretanto, não nos interessa apenas para definir elos de conexão ou pontos de singularidade. Nesse caso, a espacialidade do quadro nos servirá, também, para considerar os problemas estruturais de um sentido de expressão visível, o que, em um âmbito de suspensão temporal, sugere diversos relacionamentos entre quadros e figuras.

Ao tratarmos de relações etiológicas da fotografia em relação à pintura no que tange aos entroncamentos do visual, penso poder investigar determinados marcos dessa intersecção, que atuam nas dobras visuais, em suas superfícies, ou mesmo em eixos conceituais que sirvam para ajudar a perceber processos atuantes desses modos de produção seja em sua aproximação hermenêutica no ambiente cultural, seja a partir dos dispositivos formais que permitem essa ocorrência e que, por circunstâncias históricas, serão determinados pela experiência do artista.

Como um princípio em curva de aproximação, o relacionamento entre a fotografia e a pintura pode se oferecer à investigação em uma extensão complexa de origens, de usos e de funções. Trabalhamos com uma história cuja origem

luminosa se faz modelar pelas sombras e se constitui desdobrando-se em uma espécie de ciência da observação, algo que se determina como origem na projeção e no conhecimento da essência física que é formadora das imagens: a luz. Partimos do princípio ontológico da imagem, como aquilo que se conecta ao pensamento por um sentimento de mundo, algo que de dentro de si, a partir dessa subjetividade intrínseca, se materializa em coisa e se coloca no mundo como um objeto: imagem como coisa percebida a partir de um lugar que se põe para fora e que age na imanência de seus processos criativos.

Tratando também de algo que do lugar de fora se põe para dentro e depois se dobra na imagem, temos a imagem como uma articulação formalmente atribuída em uma espécie topológica assemelhada à fita de Moebius: uma superfície na qual o lado de dentro e o lado de fora se confundem. Pensamos naquilo que está radicado em uma tradição das imagens materiais, algo que se faz ao compor para o outro, através das experiências vivenciadas em registros de passagem que, por sua vez, se fizeram marcados na expressão das imagens por um princípio que se manifesta na ordem dos acontecimentos; um lugar onde a visagem, o diálogo com o visível, pressupõe um encontro no mundo em seus dimensionamentos de tempo e espaço. Não foi, inicialmente, pela pintura que nos indagamos sobre isso, mas pela fotografia: esse dispositivo de imagem tão disponível em sua organização mimética e condição de reprodutibilidade, com usos e destinos os mais diversos, configurado como produto destinado à modernidade e às suas mecanizações, que, pelo avesso, nos ofereceu uma outra possibilidade de arte.

Quando vislumbro a probabilidade de investigar as rotas de aproximação da fotografia com a pintura, penso em confluências, em dessemelhanças que são específicas e em semelhanças que se manifestam paradoxalmente por esse princípio ontológico de origem no corpo das imagens e de sua necessidade cultural. Não trato de transposições, de supostas evoluções, de hierarquias, mas de um repertório percebido como construto cultural das imagens, coisa que se manifesta historicamente nesses dispositivos. Assim, ao pensarmos sobre um noema comunal para essa relação, percebemos modos específicos de pertencimento, e estes se potencializam nas dobras¹, nesses ocultamentos e desvelamentos que estão na origem do próprio sentido de imagem.

Então, ao considerarmos a separação entre um modo de imagem e outro, estamos diante de algo que não pode ser evidenciado apenas pela técnica de um determinado dispositivo, mas pelo atributo de um singular que se condensa em uma teia de complexidades.

Investigar princípios de intersecção entre a fotografia e a pintura, da fotografia contemporânea com uma certa ideia de cinema, implica em reconhecer que os horizontes da imagem são caracteristicamente individuais. Por isso, além da diferença entre uma e outra, existem as linhas que se curvam e as que se

¹ “A lei de extremo da matéria é um máximo de matéria para um mínimo de extenso. Assim, a matéria tem a tendência para sair do quadro, como é frequente na ilusão de óptica, e para estirar-se horizontalmente: é certo que os elementos como o ar e o fogo tendem para o alto, mas a matéria em geral não para de desdobrar suas redobras em comprimento e largura, em extensão”. In: DELEUZE, Gilles. *Leibniz e o barroco*. Campinas: Papirus, 1991, p. 210.

misturam, seja no ato de se descrever um visível, seja naquilo que expressa um encontro entre a objetividade deste visível e sua representação, seja a subjetividade que se faz neste mesmo lugar, como uma metamorfose implicada em diversidades e anacronismos.

Pintura e fotografia, como dispositivos de imagem, se articulam na própria corporeidade que passam a manifestar. Por essa razão, podem carregar uma constituição autorreferente e, assim, cada unidade pode se articular em uma coleção muito ampla, que compõe o próprio imaginário. Constituindo-se nesse contingente que as absorve, estas imagens passam a manifestar-se na amplitude das experiências, às quais se implicam como agenciamentos fabuladores. Assim, ainda que muitas delas estejam fadadas ao desaparecimento ou que se situem nas sombras do desconhecimento, as imagens materiais são origens marcadas pela experiência vivenciada, e, como tal, se oferecem ao mundo; são pulsões expressivas de um processo íntimo que, por sua vez, não será necessariamente partilhado com o outro.

De forma mais ampla, quando se percebe a conexão dessas imagens construídas por meios diversos como experiências narrativas expressivas, precisamos reconhecer as especificidades de um tipo de imagem que considera no espaço que ocupa algo além da repetição de ideias reproduzidas nesses ambientes absorvidos pelas culturas do visual, onde os meios de produção se tornam fetiches em si mesmos. Mesmo nesse território, onde as imagens se proliferam indiscriminadamente, mesmo assim, vislumbramos determinadas origens que se expressam nessas condições. Deste modo, necessitamos discernir dentre espécies e funções, considerando que temos um interesse no sentido

desviante das experiências que se manifestam a partir desse lugar fragmentado, ou expandido pelo excesso de derivações, um universo considerado por separar o que é tangível naquilo que não é visível. Pensamos em como e não porque as imagens operam expressivamente, e fazendo diligências para reconhecer este ser intangível que lhes determina, observamos um prodígio próprio em cada uma delas, na condição de uma visibilidade que se expõe ao mundo a partir de um sentimento íntimo.

A historicidade dos dispositivos no universo das imagens sugere reconhecer abrangências muito diversas entre usos e funções nas relações entre a fotografia e a pintura. A partir de territórios que foram conquistados pela experiência criativa da arte moderna, estes dispositivos passaram a recompor uma narrativa própria da qual destacamos aspectos sensíveis de um tipo de visualidade que se configura nesta aproximação entre a fotografia e a pintura, demonstrando, deste modo, uma contaminação inevitável destes dispositivos no campo poético da imagem. O que parecia um despropósito nos inícios da fotografia se tornará uma questão de interesse, considerando os caminhos percorridos na história configurada nesse diálogo das imagens.

É fato conhecido que o poeta Charles Baudelaire, motivado pela justa desconfiança nas máquinas, decretou a incapacidade da fotografia como instrumento fabulador dedicado ao imaginário, considerando que sua influência seria uma ameaça à própria pintura. O que Baudelaire não poderia saber, pelas circunstâncias de sua época, é que tudo isso partia de um paradoxo da imagem nos termos de sua expansão, e que a fotografia, assim como a pintura, se relacionaria

posteriormente com aquele pensamento inaugural da própria pintura – uma ideia articulada em modos próprios como “coisa mental” desde uma perspectiva muito conhecida.

Nestes dias deploráveis, produziu-se uma nova indústria que muito contribuiu para confirmar a idiotice na fé que nela se tem, e para arruinar o que poderia restar de divino no espírito francês [...]. Um Deus vingador acolheu as súplicas desta multidão. Daguerre foi o seu Messias [...]. De dia para dia, a arte perde o respeito por si mesma, prosterna-se diante da realidade exterior, e o pintor torna-se cada vez mais inclinado a pintar, não o que sonha, mas o que vê. No entanto, é uma felicidade sonhar, e era uma glória exprimir o que se sonhava, mas, que digo eu? O pintor ainda conhece essa felicidade? Afirmará o observador de boa-fé que a invasão da fotografia e a grande loucura industrial são totalmente estranhas a esse resultado deplorável? Será possível supor que um povo, cujos olhos se habituaram a considerar os resultados de uma ciência material como produtos do belo, não verá, ao fim de certo tempo, particularmente diminuída a sua faculdade de julgar e de sentir o que há de mais etéreo e de mais imaterial?²

Em um dimensionamento entre aquilo que se quer fazer e aquilo que se pôe a expressar, como um construto dessa própria condição que se faz pela imagem, percebemos

² BAUDELAIRE, Charles. O público moderno e a fotografia. In: TRACHTENBERG, Alan (Org.). *Ensaio sobre fotografia: de Niépce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013, p. 103-104.

a presença de determinadas marcas nesses processos históricos que se articulam, como pontos de convergência, entre a visibilidade percebida pela fotografia e a potência de um tornar visível através da pintura – fato que passa a ocorrer em várias dimensões, pronunciadas entre dispositivos e sistemas de materialização e em um sistema no outro.

A dimensão artística da imagem, articulada em termos próprios, é notoriamente um território de interesse para a disciplina poética que assim se configura em uma especialidade posicionada para investigar especificidades de procedimentos, de faturas utilizadas tanto na arquitetura construtiva das obras quanto nas arqueologias adquiridas, ou nos possíveis relacionamentos que se manifestam como dobras nos processos de subjetivação inerentes a essas relações e que determinam as alterações no destino das imagens.

Considerando ainda que a objetividade referencial dos enunciados atua linearmente nos dispositivos da arte, e que estes incluem tecnologias diversas que não se apresentam como sistemas de mera ocasião, a objetividade colocada no real percebido, ao se posicionar para oferecer mensagens ao mundo, apresenta topologias que se oportunizam entre si, estabelecendo uma associação de diferenças que colocam em estranhamento os códigos convencionais das próprias linguagens. No universo da arte, a menção à realidade visível do acontecimento, algo que se poderia supor como mimese, é revelada como fato deste acontecimento. Então, aquilo que se imaginava linear, mesmo em termos espaço-temporais, não é simplesmente o que representa, mas parte daquilo que instituiu como

presença, como consequência de outros atos sobre os quais não é possível determinar as causas.

O tempo da história, supostamente um dado linear e concreto, pode ser também uma camada associada a outras camadas, e se conduz pelos processos de sua própria desapareição – pelo uso tudo se gasta, mas algo dessa presença sempre permanece. Atos de memória são também circunstâncias de sobrevivência; as camadas que se recobrem na passagem do tempo, como dobras em si, e verificam na própria existência a passagem das coisas.

Assim, tomados pela incompletude de sentidos que não nos permitem traduzir o tempo da vida em uma simples compreensão, abolimos de forma definitiva o que nos faz cogitar sobre o que somos, para onde vamos e, mais ainda, porque estamos nessa condição existencial. Existem fissuras na ideia de uma mera sobrevivência dos indivíduos, uma suposição que está formulada pela dúvida a respeito da razão existencial que, em si mesma, nos permite uma racionalidade enfraquecida de propósitos, dando vazio aos desdobramentos dessas memórias que se apresentam sobre rastros antigos e que se configuram nos arquétipos coletivos, que se metamorfoseiam nos mitos ou nas explicações da origem. A ação artística, na desvalia dessa condição, provoca um deslocamento de sentido nas estruturas que se nutrem da mera sobrevivência material. A experiência da arte parece fabricar fissuras no espaço e no tempo da mera cotidianidade, fendas que se abrem na pele dessas memórias complexas, que se posicionam entre a ideia e o corpo, e assim se mesclam em uma massa de potências que se renovam e se permutam em plasticidades mutantes que anseiam por encontrar novamente o espaço e o suporte de seus novos corpos.

Tratando de um sentido eminentemente pictórico, que se abre como imagem, o dispositivo visual que se articula na arte incorpora o imaginário cultural e se põe a prover mais do que uma simples materialidade, causando uma fratura no próprio significante desses argumentos de um juízo meramente estético, em seus corpos imagens, abrindo-se integralmente aos outros corpos internos que se sustentam no contingente das memórias.

APROXIMAÇÕES ENTRE IMAGENS

Nos termos de experiências da imagem que se configuraram através da experiência pictórica, divisamos um território de fundamentos metodológicos que estabeleceu seus parâmetros conceituais através de ações de reconhecida complexidade e ancestralidade. Um processo de invenções agregadas foi essencial para a inscrição desta prática nos modos de visualidade e na constituição de um imaginário reconhecido como história da arte, com todas as implicações ideológicas que são recorrentes.

A proliferação reprodutiva das imagens ocorreu principalmente através da fotografia que, a partir de sua invenção, não inibiu a sua possibilidade como instrumento reprodutor de desviar-se para a prática da arte. Pensando nessa história de corpos, mas também de sombras, pretendemos convocar uma diversidade de processos cujas experiências serão contornadas por corporeidades específicas, em uma perspectiva

relacionada à própria antropologia das imagens³. Inventários iconográficos demonstram que relacionamentos da fotografia com a pintura são anteriores à própria invenção da fotografia⁴, ou mesmo à invenção do quadro⁵. Nos ambientes sensíveis da visualidade que se manifesta no quadro, encontramos circunstâncias nas quais ocorre ainda um paradoxo, não apenas como ideia ou como sentido de expressão, mas como uma tangibilidade que indaga o invisível para promover aquilo que se quer ter como coisa.

As imagens da arte, com suas referências e memórias, detêm uma sustentabilidade mediadora que se direciona a esse lugar, pondo-se a dialogar com a alteridade, para demonstrar não apenas uma relação de anacronismo histórico, mas algo que se mantém sobre o tempo das coisas. Em uma conferência realizada na cidade de Colónia, na Alemanha, o artista e professor da Bauhaus Lászlo Moholy-Nagy, em dezembro de 1931, ao pensar em aproximações entre a fotografia e a pintura, afirmou que essa questão não estava resolvida⁶. Era de se esperar, entretanto, que passados tantos anos, esse assunto já estivesse resolvido.

Não se trata de saber se a fotografia é uma arte ou não, mas de pensar sobre circunstâncias de fisicalidades específicas, onde as diferenças entre si sejam carregadas de interesse para

3 BELTING, Hans. *Antropologia da imagem. Para uma ciência da imagem*. Lisboa: KKYM, 2014.

4 ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever*. São Paulo: Edusp, 1999.

5 STOICHITA, Victor. *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Madri: Cátedra, 2011a, p. 13.

6 MOHÓLY-NAGY, Lazlo. *Pintura, fotografia, cine y otros escritos sobre fotografía*. Barcelona: Gustave Gili, 2005.

se refletir sobre um ponto de acesso, cuja ação, no espírito do tempo, participa também da circunstância das tecnologias. Neste ponto da atualidade, quando a imagem numérica sucede o analógico, a articulação entre a fotografia e a pintura parece aproximar, cada vez mais, campos da imagem pictórica que supostamente seriam tão separados.

Vejam as aproximações entre a fotografia e a pintura, que se constituem historicamente em uma rede de entroncamentos anteriores à própria sistematização da tecnologia fotográfica nos primórdios do século XIX. Experiências da imagem que se reconhecem anteriormente a isso tiveram seu ponto alto no ato de descrever as aparências, uma marcada referência ao objeto físico nas conquistas do século XVII holandês – fato que hoje se reconhece na tradição. Tarefa que antes da fotografia cabia apenas aos artífices das imagens, que as sabiam realizar com precisão ao fazer uso de tecnologias e dispositivos possíveis àquela época – nomeadamente, a câmera escura⁷ ou equipamentos similares –, conferindo como resultado uma imagem muito semelhante ao real.

Portanto, instalando-se inicialmente nesta confluência de contextos e de motivos, por uma questão processual, no

7 Uma espécie de câmera escura teria sido descrita por Aristóteles. No século IX, o iraquiano Alhzen fez um estudo pormenorizado dos raios luminosos construindo uma teoria da visão no tratado *Opticae thesaurus*, onde a câmera escura é amplamente citada. O uso deste dispositivo foi bastante difundido no século XV, nos Países-Baixos, mais ou menos na mesma época que a própria pintura de cavalete. Em 1515, Leonardo da Vinci, no Códice Atlântico, descreve-a como um procedimento para desenhar uma paisagem realista.

campo da fatura de imagens, o que temos a considerar ainda são os processos de intersecção entre essas duas modalidades, em uma trama entre elas, materializando-se assim uma fenomenologia descritiva do que foi percebido visualmente. Ou seja, uma capacidade de transportar ou de traduzir a partir de uma espacialidade tridimensional, percebida sensivelmente e tecnologicamente, uma imagem quase verossímil daquilo que se interpretava como descrição de um visível natural para a superfície bidimensional do suporte com um alto grau de aproximação especular e análogo de um suposto real.

Desse lugar aproximado do ambiente naturalizado ou daquilo que se reconhece nos objetos materiais no espaço bidimensional da pintura, que é ocupado pelo quadro como um espaço determinado, partimos à procura de indícios que nos permitam encontrar pontos de cruzamento com uma ideia de fotografia que acompanha a pintura em sua tradição descritiva, seja no âmbito de suas metodologias formativas ou de suas narrativas conceituais.

Assim, partimos de uma hipótese ligada à existência de relações primordiais no campo da expressão bidimensional, sendo que estas relações estão implicadas nos vínculos da fotografia como ideia de pintura, da percepção das imagens reflexas de um real, ou a partir dele, do sentido mais amplo de uma experiência do visível, que trata da necessidade expressiva dessa visualidade que é característica da arte ou dessa ideia que se origina no quadro.

A fotografia, como dispositivo de materialidade visual, demorou muito tempo para ser percebida como possibilidade expressiva, desde as suas sucessivas invenções e adaptações tecnológicas, por sua natureza técnica. Seus sistemas de significação nasceram

acoplados às próprias necessidades moventes da modernidade industrial, na direção de uma sociedade de consumo em que processos de mecanização propiciam a seriação e, por consequência, um abalo nos princípios subjetivistas da arte que se praticava no início e no final do século XIX. A invenção da fotografia demonstrará na sequência sua serventia para a comunicação de massa, para a história das imagens e para uma cultura visual compartilhada em grande profusão. Como uma nova paisagem para a visualidade, a fotografia, no sentido de documentação da realidade que se impõe ao olho, seria um fundamento primordial para o seu devir de uma cultura visual e de uma nova estratificação cultural.

A consideração do estatuto representacional em relação ao corpo físico daquilo que está representado, essa marca extensiva em relação ao que apresenta, carrega um sentido de prótese, o que pode tornar a imagem fotográfica uma quase-coisa daquilo que deixa ver. Essa condição indicial do fotográfico, que poderia ser algo que o afastaria do sentido expressivo e potencialmente sensível da fatura pictórica, pôde ser, paradoxalmente, aquilo que o aproximou de um sentido de experiência, estabelecendo o fazer da fotografia como uma possibilidade de arte que se conduziu pelo tempo – algo nem sempre compreendido pelos críticos.

A condição paradoxal do fotográfico, que não se apresenta como uma fórmula estabelecida positivamente, é um fato a ser considerado em um processo de sua própria possibilidade nas histórias da arte. As questões da representação do real aparente, com seus dispositivos de mediação fenomenológica, como já se disse, são muito antigas e não remontam apenas ao século XV, a partir de quando de fato há uma relação de novas tecnologias

que começaram a ser apresentadas: a câmera escura, a tinta a óleo, o quadro de cavalete e, sobretudo, a sistematização da perspectiva artificial, ideia fundamental para se pensar a espacialidade da imagem como uma tradição renovada.

Propondo-se a avaliar, sobretudo, aspectos do campo poético das imagens, de acordo com experiências relacionadas entre a fotografia e a pintura, vislumbramos reciprocidades que não se configuram como artifícios formais, mas, sobretudo, como atuações entranhadas em processos de pertencimento ao lugar de invenção que a experiência da arte proporciona. Para isso, partiremos de um repertório de imagens que serão utilizadas para demonstrar uma possível interação entre a pintura e a fotografia, tendo como princípio ideias apresentadas por imagens em confluência, trabalhando nesse ambiente complexo da cultura, onde as imagens se manifestam nos arquivos mais variados das experiências relacionadas entre si em uma expressão reconhecida no ambiente e nos dispositivos da arte.

TRANSPOSIÇÃO DO REAL

Relacionando-se com conceitos que requerem certa abstração por serem imprecisos estruturalmente, tais como a descrição ou transposição do real – campo da mimese – ou a expressão fabulada de uma realidade construída ou imaginada – campo da metáfora – que, no entanto, pode falar mais de um contexto que uma pretensa objetividade figurada em um documento, partimos de uma consideração já evidenciada em relação à fotografia: não se pode separar o campo da criação e

o campo da documentação quando o assunto em questão envolve a necessidade de expressão implicada em um dispositivo impregnado pela homologia automática, suposta como visibilidade de um real que se manifesta.

Esses problemas entre o real e a sua imagem, o real e a sua cópia, ao que se sabe, surgiram como uma questão já a se pensar desde a antiguidade clássica, quando Platão e Aristóteles trataram do assunto com uma compreensão diversa. Desde então, a questão sobrevive com várias influências e aplicações contextuais, tendo em conta esse relacionamento estabelecido no campo da imagem como um lugar das aparências que podem se traduzir como simples imitação – um falso ornamental – ou em experiência – uma investigação manifesta como corpo. Sabemos também que as imagens fotográficas, ao serem representadas no espaço plano de seu suporte, são da mesma forma estruturadas pela perspectiva que vai em anexo, pela câmera escura, algo que se liga à tradição como construção simbólica impregnada por diversas anterioridades.

As imagens pintadas, ao representarem fenomenologicamente um visível, dependendo da capacidade do pintor, podem ser muito semelhantes, mas nunca serão verossimilhantes. Essas imagens assim trabalhadas estarão implicadas na transformação de uma tridimensionalidade percebida daquilo que se observa, mas em uma complexidade imanente, sendo como simulacro visual algo que se estabelece nos termos de um jogo entre luzes e sombras –, mas não de fato essa condição material que lhes impregna de um sentido poético. A fotografia, ao lidar com questões relacionadas automaticamente com a luz refletida

de maneira direta pelos objetos em um corpo sensível, seja um filme analógico ou um sensor digital, produz por transferência uma espécie de homologia realista, uma cópia daquilo que lhe originou. Com o advento dos processadores de imagem na era digital, vai ocorrer uma espécie de trompe-l'oeil naturalizado pelo dispositivo, cujo resultante não nos permite perceber as tramas complexas de sua construção, aproximando ainda mais a ideia da fotografia construída às concepções pictóricas formadas pela descrição das imagens.

A fotografia possibilitou ao surgir um novo tipo de imagem, com um forte caráter especular, dada a sua conexão com a luz refletida. Os objetos que representava eram impressos em uma superfície plana com uma verossimilhança nunca vista. Por esse seu caráter impregnado de algo, que foi visto como automático e impessoal, a fotografia foi relegada pela crítica a ter uma função eminentemente documental. A função documentária, registro de aparência das coisas, era um posto ocupado antes da fotografia, principalmente, por certo tipo de pintores que se dedicavam a copiar os objetos com as mais variadas finalidades, entretanto nesses casos cumpria uma finalidade meramente descritiva. Muitos destes pintores, cujo ofício era apenas “documental”, se tornariam posteriormente fotógrafos profissionais, considerando a facilidade e a vocação da fotografia para este tipo de finalidade⁸.

No entanto, a referencialidade da fotografia documental não separa e não impede um sentido que possibilite à arte uma

impregnação, supostamente direta, de uma dada realidade. Uma gravura, um desenho e uma pintura também podem ser apenas uma cópia, uma imitação de objetos, transformando-se em meros fetiches daquilo que pretendem aparentar, com todas as implicações, inclusive a de ser um kitsch, que se faz presente na cultura visual. A separação entre arte e documento, entre “função estética” e “função referencial”, segundo Max Bense, poderia ajudar a compreender e classificar territórios distintos, tais como a expressão e a comunicação. Entretanto, a fotografia, além de suas próprias condições de instauração no sistema da arte, ajudará a promover uma reflexão mais ampla sobre a natureza das poéticas em uma relação com as realidades que apresentam.

A condição mimética da fotografia não tem relação direta com o problema da arte figurativa, que chegou à sua exaustão em finais do século XIX, quando a imitação do real como uma prática narrativa conduzida por uma temática alheia à fatura em si não era mais uma questão central, e também em uma reação às práticas canônicas envelhecidas pela pintura tradicionalista que, a partir de uma degeneração do neoclassicismo, ousou se afirmar como arte ajudada pelo gosto pequeno burguês, que obviamente nunca reconheceu a profundidade do romantismo e ao que se propunha.

Foi contra isso que a arte moderna se revoltou, aprofundando-se em uma experiência metalinguística em busca de uma autonomia formal e conceitual em relação à velha tradição, na qual o quadro era visto como janela. Em lugar disso, as relações entre figura e fundo foram se alterando completamente até não fazer mais sentido este tipo de relação espacial.

8 FREUND, Gisèle. *Fotografia e sociedade*. Lisboa: Vega, 2010.

As narrativas que se instituíram no lugar da pintura a partir dos finais do século XIX se encaminharam para inúmeras possibilidades, entre elas a abstração da própria referência externa em favor de uma concretude intrínseca a sua própria materialidade, atuando como um exercício de desconstrução objetiva da realidade. A experiência da imagem nas artes visuais implicou-se em uma tautologia específica e se desenhcou nos motes de um conceito paradigmático de ruptura que o modernismo, em uma visão mais ampla, a partir de sua relação com o tempo, viria a construir em camadas cada vez mais complexas de subjetividade.

Do nosso ponto de vista, essa dinamização processual da pintura moderna a partir da invenção da fotografia não se relaciona com a ideia de que a possibilidade da fotografia libertou a pintura de uma função verista – como se poderia pensar genericamente a partir da ideia de que a cópia do real feita pela fotografia seria mais verdadeira etc. Essa liberdade da pintura foi conquistada com muito esforço e teve como questão a própria necessidade da pintura em seus processos de experiência e, mais, de sobrevivência diante de uma tradição asfixiada pela própria institucionalização da cultura burguesa europeia. Uma história envolvida em muita complexidade de ocorrências factuais e sentidos de vanguarda necessários à própria condição da arte como um lugar de desvio poético.

A fotografia naquela circunstância moderna de sua aparição e implantação tecnológica era apenas uma novata nesse campo onde as imagens estavam estabelecidas, ou, mais ainda, figuravam como um exotismo que estava ao alcance

de poucos – ainda que potencialmente tivesse vocação para o que de fato ocorreu. Foi exatamente nas mãos dos artistas de vanguarda e daqueles que a perceberam como um instrumento de investigação fenomenológica que a fotografia, muitas décadas após a sua efetiva aplicação, encontrou possibilidade para se desenvolver como uma experiência artística, fundamentalmente como uma poética de interesse para a história da arte, e não apenas como um meio de difusão das outras imagens que podia reproduzir.

Eugène Atget, que fotografou Paris nas primeiras décadas do século XX, nos ofereceu uma experiência de construção visual impregnada por questões simbólicas onde povoava o silêncio e o isolamento das multidões. Para Walter Benjamin, “as fotos parisienses de Atget são as precursoras da fotografia surrealista”. Segundo ele, Atget “buscava as coisas perdidas e traviadas” e conseguia “libertar o objeto de sua aura”⁹. Ao pensar nessa condição ilusória do fotográfico e da imagem como algo ao contrário daquilo que parece tão real, pelas atmosferas que pode convocar, percebemos por exemplo porque os surrealistas enxergaram nessa prática visual um meio cuja potência poética serviria à sua causa.

Os fotógrafos surrealistas reconheceram na fotografia uma conexão subjetiva com a realidade e não uma visão direta de um suposto real. Assim, algo se mostrava para eles nessas imagens, algo que pelo avesso da aparência imediata

⁹ BENJAMIN, Walter. *A pequena história da fotografia*. In: TRACHTENBERG, Alan (Org.). *Ensaio sobre fotografia: de Niépce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013, p. 227.

se construía a partir de um real transformado, e não seria apenas um análogo dessa realidade, mas o resultante de uma pulsão de inconscientes relacionados à fruição de contextualidades próprias, subterrâneas, impregnadas no inconsciente e no imaginário cultural. Estes artistas praticaram uma diversidade de técnicas, incluindo colagens, e repercutiram materialidades simbólicas construídas como narrativas não apenas a partir de fotografias, mas também de objetos, desenhos, pinturas e elementos fraturados diante de uma cultura visual materialmente em expansão.

Diversos surrealistas utilizaram a fotografia. Posso citar Man Ray, Raoul Ubac, Maurice Tabard, Jacques André Boiffard, Dora Maar, Hans Belmer, Florence Henri que, entre outros, apresentaram questões fundantes para uma nova possibilidade de imagens que, ao serem relacionadas ao movimento lugar da ficção surrealista, manifestaram-se em um território carregado de potências de uma “inquietante estranheza” alimentadora dessas práticas. Um outro aspecto mais geral a se ter em conta na fotografia artística se relaciona com a capacidade de colocar em xeque a distinção entre original e cópia. Nesse sentido, os artistas de vanguarda consideraram a multiplicidade prevista pela fotografia como um elemento potencial para uma desconstrução diante de uma tradição da obra em sua condição aurática – um prenúncio do que viria a acontecer, muito tempo depois, com a virada pós-moderna, particularmente com o neodadaísmo e o novo realismo europeu, a partir dos anos 1955.



Fig. 1 - Eugène Atget, Coin de la rue Valette et Panthéon, 1925, albumen silver print, 18 x 24 cm. (Fonte: www.moma.org)

O fato de a fotografia ser múltipla em razão de sua própria técnica reforça então a ideia de que, teoricamente, é possível que todas as imagens do mesmo sujeito, sejam, no fundo, a mesma imagem, e, assim, participam da repetição pura e simples [...]. Ao desvendar no cerne de todo gesto estético a multiplicidade, o fictício, a repetição e o estereótipo, a fotografia desmonta a possibilidade de diferenciar o original da cópia, a ideia prima de suas servis imitações. A prática do múltiplo – quer se trate de centenas de cópias reproduzidas a partir do mesmo negativo, ou de centenas de fotos fundamentalmente não diferenciáveis, como as que os japoneses poderiam tirar na imagem de Marc Riboud –, é interpretada por determinados artistas como uma forma degradada ou ruim do original estético, mas como o abalo da própria distinção entre o original e a cópia¹⁰.

A aparição do problema da reprodutibilidade é também um elemento fundamental para a consideração de uma transformação nos paradigmas da visualidade desde finais da etapa romântica, onde a potência aurática da pintura sobressaía como experiência estética de uma expressão íntima, onde o sublime natural teria seu equivalente superado pela expressão da genialidade do pintor. A mecanização e a reprodutibilidade, entrando em curso a partir das condições oferecidas pela transformação de originais em imagens, continham em si um paradoxo revolucionário.

10 KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 224.

A questão do original e da cópia foi muito discutida já nos anos 30 do século XX. Walter Benjamin foi otimista com relação à socialização do contato com a obra de arte a partir das possibilidades reprográficas. Seu texto sobre a perda da aura da obra de arte, em favor de sua reprodutibilidade, vislumbra novas possibilidades, a partir de um sistema que irá privilegiar a informação e ampliar os repertórios de uma forma completamente diversa da experiência calcada no valor de culto da obra de arte única¹¹.

A fotografia, apesar de seus processos de reprodutibilidade, também pode ter uma presença aurática em seu suporte que, ao se materializar em um específico, dependendo de uma questão poética relacionada à sua fatura, implica-se em um próprio acontecimento – tal como acontece com a fotografia de Ansel Adams e Edward Weston, onde a materialidade da forma importa sobremaneira por seus processos cromáticos. A relação entre o positivo e o negativo no caso das fotografias analógicas está incorporada à materialidade do dispositivo e tem uma dimensão muito diversa da reprodução desta mesma imagem em outros sistemas reprográficos, como em uma impressão offset, por exemplo. Ou ainda, como no caso da imagem de Atget (Fig. 1) que trazemos aqui a partir de uma reprodução retirada da página web do museu: uma espécie de fantasma da fotografia acervada no MoMA, apenas uma imagem de sua aparência.

11 FARINA, Maurício M. *A imagem imprevista*. Curitiba: Ed. CRV, 2014, p. 98.

Ao pensar na fotografia como arte, André Rouillé considera a existência de dois tipos de fotografia: uma feita pelos fotógrafos e outra pelos artistas. Laura González Flores, por sua vez, considerou a ideia de uma fotografia criativa em oposição a uma fotografia documental, opondo uma fotografia direta a uma fotografia construída ou ficcional, algo que nos parece muito simplista em sua evidência. A fotografia pelo seu possível imediatismo funcional tem como questão uma vocação para a especularidade e pode ser dessa maneira apenas o registro puro e simples de uma imagem morta. Mas isso não é razão para supor uma separação entre o ficcional e o documental, fosse assim August Sander ou Diane Arbus, por exemplo, não seriam o que são, e a obra de ambos não ocuparia o lugar que ocupa nos mais importantes acervos da arte produzida no século XX.

Portanto, o que consideramos é um necessário cuidado com os textos e com a potência de definição que carregam na determinação sobre o universo do fotográfico em sua relação com a arte, ou mais, com uma ideia de arte. Como a arte não é apenas o que se representa, mas enfatiza o como se apresenta, não se pode excluir a fotografia documental de uma consideração artística dependendo de seu projeto expressivo, ainda que seja preciso diferenciar, nesse lugar amplo, a fotografia meramente utilitária (meio) de uma fotografia documental que se articula como uma experiência em si (fim). Assim, parece importante destacar a importância da noção de experiência na arte e suas consequências como fatores interligados aos processos específicos e, neste caso, a simples separação da fotografia entre arte e documento não é operacional.

A fotografia documental, direta, supostamente neutra, entendida como um procedimento de registro da aparência a partir de um ponto de vista fundamentado na referência e no dispositivo, carrega em si uma ideia diversa sobre essas práticas contaminadas pelo hibridismo pensado como montagem ou ficção. Entretanto, nunca é neutra, é apenas um recorte; não é o real que pretende apresentar como totalidade uma imagem plana, trabalhada em termos espaciais e cromáticos, partindo sempre de um objeto concreto e de uma origem concreta. Este tipo de imagem se supõe real diante de um real que representa, por isso, carregada de valor testemunhal, e se relaciona fundamentalmente aos paradigmas da instantaneidade, do acontecimento de um *hic et nunc*. Isso nos ajuda a pensar em processos que no auge do exercício autonomista do modernismo ou da ficção surrealista poderiam não ser relevantes, mas eram como vemos no caso de Atget, em que a questão em si se refere à abordagem, ao como se propõe no mundo.

A oposição entre as ideias de fotografia como homologia do real, operada por fotógrafos, e a fotografia como arte, operada por artistas, pode demonstrar que as coisas, nestes termos, não estão bem situadas. Ao contrário, serve para demonstrar que existe um campo para comunicação e outro para a expressão. Chegar a isso parece simples, mas para resolver esse problema não se pode medir um campo de maneira tão estruturada, tendo como parâmetro a história da arte antes ou depois da fotografia, ou, ainda mais, relacionar a isso um problemático sentido de expressão

marcadamente romântico, que pode dissolver essas questões da fotografia como experiência na arte ou como uma espécie de depuração de um problema estético, que não se resolverá apenas com a potencialização do sentido expressivo presente na ideia de autoria como coisa do sujeito. Essa condição do sujeito como autor está superada quando se percebe que os sujeitos não se configuram como gênios, mas como singularidades compartilhadas em uma alteridade que os contém. Nessas circunstâncias, ainda que o conceito de expressão artística tenha sido redesenhado e esteja sempre aberto, permaneceram, desses processos, históricos coeficientes de contaminação recíprocos, seja entre a fotografia e a pintura, seja na relação destes meios com outras modalidades de expressão, incluindo o cinema, cuja influência nesses dispositivos vai ocorrer em uma consequência plural do princípio de arte visual. Estes fatores acabaram por impactar na constituição dessas relações, naquilo que se observa na ocorrência de um novo sentido para conceito de um sistema pictórico, algo que antes estava apenas relacionado à pintura ou mesmo ao pictorialismo como um estágio da imitação da pintura pela fotografia em seus primórdios.

Assim, consideramos destacar a importância de alguns passos que foram tramados pela fotografia contemporânea na direção de uma outra experiência relacionada com a pintura, em uma esfera pictográfica que, nesse caso, não pôde deixar ao largo imagens em multiplicidade, atuando em um jogo de simulacros ou como um dispositivo de espelhos em abismo que se conectam por processos históricos às matri-

zes da imagem em sua complexidade poética. Neste campo híbrido e transposto com paradigmas moveidivos, a utilização da fotografia na arte convoca outros relacionamentos com as imagens, nesse lugar onde a fotografia já se apresenta com uma certa tradição e tem como vocação a de se conectar com as experiências das imagens que se expressam na planaridade do quadro. Não se trata, portanto, de opor uma imagem registro a uma imagem estética, uma com arte e outra não, mas de destacar procedimentos relacionados a campos e espaços próprios e fundamentais, afirmando, desde sempre, que os processos de enunciação e os dispositivos formais não são suficientes para definir o campo de significação das imagens ou de quaisquer outros sistemas semióticos.

A SUPERFÍCIE, O QUADRO, A IMAGEM

O universo do quadro é entendido pela conformação de um lugar interno separado de um espaço de fora pelos contornos que determinam o que chamamos enquadramento da imagem. A superfície espacial é o lugar onde se organizam os elementos da composição no quadro, um aspecto que é comum a todas as mídias planares. O espaço do quadro é um lugar historicamente reconhecido, um lugar cultural, onde a utilização de meios externos para a transposição do espaço tridimensional para o bidimensional alinhou-se às lógicas matemáticas da perspectiva e da ilusão de profundidade, a partir da ideia de uma janela onde um mundo se abre; conceitos que foram aferidos e trabalhados

por Leon B. Alberti, Leonardo Da Vinci, entre outros, ainda no século XV¹².

A pintura, com seus processos aditivos tradicionais, teve na construção do quadro visual que materializava a ocorrência de experiências miméticas que se processaram por diversas possibilidades expressivas e que sempre estiveram presentes, desde a antiguidade clássica, nos termos de uma relação figura x fundo. Essa prática, que foi amplamente contestada durante o modernismo, substituiu a relação figura x fundo em favor da própria espacialidade do quadro que já não seria visto como janela, mas como coisa em si. As relações miméticas e a espacialidade figurada em termos anteriores foram reativadas pelo pós-modernismo, porém em seus próprios termos. A prática mimética na pós-modernidade construiu para si uma complexa relação de semelhança com seus objetos de referência, contaminando-se por hibridações espaciais multifacetadas.

Nos interessa pensar sobre a existência de uma instância pré-fotográfica que ocorreu na história da pintura, nas origens da representação em perspectiva, quando a câmera escura era utilizada para aprimorar o sistema compositivo, permitindo um desenho planar nos estudos originais de um quadro. É inegável que o sistema perspectivo a partir da câmera escura tenha permitido a construção espacial da imagem de forma perceptiva – o que inclui a cromaticidade –, e não apenas projetiva, em termos de ponto de fuga. E, mais ainda, a descoberta fotográfica se declarou antes

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

como uma necessidade por estes dispositivos ópticos; antes mesmo de ter sido possível concretamente, com a descoberta das emulsões fotossensíveis. Assim, se a descoberta dessas emulsões tornou a invenção da fotografia possível, o aparelho de captação, que já tinha sido inventado, construiu essa possibilidade.

A aproximação da fotografia em relação à pintura demonstra que existem antecedentes históricos de uma certa ideia de fotografia antes de sua criação. Através da investigação das imagens e de sua materialidade, é notório que muitas pinturas foram feitas servindo-se de processos onde lentes, espelhos, câmeras, escuras ou lúcidas, serviram para tornar possível a transposição da imagem visionada para o espaço plano da tela de modo quase verossímil. Tais recursos serviram como prótese para o conhecimento de uma realidade visível, onde a descrição do percebido nas formas funcionava como uma narrativa das evidências de modo muito preciso. Na arte, essa atmosfera de realidade visível ousou ir além de uma mera imitação virtuosa do real, manifestando uma relação expressiva, articulada com a disponibilidade óptica, diante desse lugar objetivo das aparências consuetudinárias, e que a partir do mesmo, seriam construídas, fabuladas.

Na fotografia, a lógica do traço se dá por origem, entretanto, essa diferença básica entre ambas está também implicada em outras tantas mestiçagens, cujos elos são de pertencimento recíproco. Entre a fotografia e a pintura, no campo da experiência artística, essas diferenças nunca representaram um limite. Esses meios, há muitas décadas se permitiram às colagens e às misturas, podendo se constituir de forma autônoma, sem que isso reduzisse a potência dessas experiências no campo da arte.

Aproximar a fotografia da pintura na cena contemporânea, tendo em conta a dimensão das ampliações fotográficas que agora nos sugerem observar ocorrências historicamente complexas, pode ser um desafio. A monumentalidade da pintura em tela, desde a tradição dos grandes mestres do século XVI, somente pôde ocorrer na fotografia nas últimas décadas do século XX, mais definitivamente a partir dos anos 2000¹³, o que vai alterar substancialmente a própria noção de fotografia como arte. Considerando que a escala das ampliações da fotografia nas paredes de um museu ou de uma galeria de arte era muito menor antes do advento da sua virada tecnológica – o que permitia uma relação de maior intimidade, mas, também, um menor domínio da espacialidade expositiva em relação à arquitetura dos ambientes –, a aproximação entre a pintura e a fotografia, nesse caso, se daria por outras relações.

As definições sobre o universo do fotográfico, formuladas em termos gerais, tratavam da separação do espaço de criação voltado para aquilo que pode ser construído a partir do aparelho, admitindo sua relação com a arte e aquilo que, por ser característico ao dispositivo maquínico, trataria apenas de um acontecimento com um valor de testemunho, assim sua relação seria aberta a outros lugares que preferencialmente não seriam os da arte.

13 Ainda que a fotografia publicitária ou a fotografia industrial do século XX pudessem trabalhar com imagens fotográficas de grande formato, foi a partir dos anos 1980, com o advento do Cibachrome, que a fotografia começou a ter dimensões bem mais amplas nas exposições de arte.

Pelo automatismo de sua homologia, por conta de uma dada realidade, o universo fotográfico estaria relacionado à obtenção de um análogo visual a partir de um contexto determinado, cuja referencialidade suposta deixaria pouco espaço para o agente, percebido como sujeito da expressão – o autor –; algo mais profundo que a mera constatação denotativa. Nesses termos, a fotografia poderia ser uma criação se fosse fabulada por um artista, e, ao contrário, teria uma vinculação com o sentido de realidade ao ser operada por um fotógrafo.

Uma barreira infeliz entre a arte e a realidade começa a ser suplantada quando se percebe que a natureza da fotografia não é a mesma que aquela construída pelas artes plásticas tradicionais sob o domínio da mão e do olho, e que, a partir disso, as relações da fotografia com a cultura são outras, as originadas igualmente nessa própria condição contingente do poético que faz uma coisa ser uma coisa a partir do como e não do quê. Foi assim, algo decorreu com a própria invenção de uma possibilidade na relação da fotografia com outras oportunidades da visualidade. Nesse trânsito, cada qual sempre poderá demonstrar novas potências.

A fotografia não pode ser dimensionada com as mesmas isotopias da pintura, do desenho, ou da gravura, ou de qualquer outro meio, sendo um específico, mas pode tocar em pontos de confluência. Outra condição, igualmente perigosa, nessa evocação expressiva da fotografia, em relação aos velhos modelos da imagem, tem relação com o problema da reprodutibilidade e com o modo de produção da fotografia em suas diversas possibilidades. Existem muitas

dúvidas sobre a efetiva configuração da reprodutibilidade no processo de relacionamento entre as obras de arte e os seus fantasmas, que estão produzidos nas imagens feitas a partir da sua reprodução. Note: ainda que uma reprodução sempre nos informe da coisa sobre a qual representa, o conhecimento que isto promove não é o mesmo que a experiência de estar diante do corpo da obra pode oferecer. Ambas experiências podem ser transformadoras, mas estar em presença de uma obra traduz um outro tipo de emoção.

Conhecer uma obra de arte apenas pela reprodução ou por um livro de arte pode ser também uma maneira de a tornar um objeto de culto, algo que não teria sido previsto por Walter Benjamin. As distâncias e as dificuldades de se estar em presença de uma obra de arte, conhecê-la apenas pelos livros de história da arte, não ajuda, pela distância e pelos filtros do próprio sistema da arte, a promovê-las como um mito? Quantos já não se emocionaram ao estarem, pela primeira vez, diante de uma pintura que antes só conheciam por imagem? As circunstâncias culturais que envolvem este assunto incluem uma dimensão geográfica e econômica, nos termos da possibilidade ou da impossibilidade de deslocamentos até essas obras. São muitos elementos a se ter em conta nesse jogo. Interessar-se por Michelangelo ou por Pablo Picasso a partir dos livros e das revistas pode ser um caminho para se chegar às suas obras, poder vê-las. Estar muito distante pode não ser tão simples. Ao menos com a reprodução das imagens e com a internet é possível tê-las por perto e, para considerá-las, antes de tudo é preciso observar um interesse de compartilhamento.

Será que o mesmo se passa com uma fotografia? Se ocorrer será sempre em uma medida muito menor, já que existem outras circunstâncias de aproximação. A fotografia não tem o mesmo corpo que uma pintura, então, podemos considerar que, por isso, as imagens fotográficas sobrevivem com melhores condições aos processos reprodutivos. Exatamente porque essa é a sua natureza. Nesse campo, incluímos as gravuras e os diversos processos reprográficos, imagens que têm a pele lisa de uma superfície gráfica, o que as aproxima ainda mais de seus fantasmas reprodutivos. De qualquer maneira, com a presença diante daquilo que se apresenta como coisa, da obra feita como o artista resolve apresentar, podemos declarar certa precariedade da reprodução em relação ao seu objeto de origem, ainda que o conhecimento de imagens através da sua reprodução possa ser aquilo que se tenha.

No caso da fotografia, ainda que possamos tê-la em muitos lugares ao mesmo tempo, observar sua materialidade, sua expressão cuidadosamente processada em sua impressão, é fato que oferece muitas particularidades. Uma imagem de Cartier-Bresson, em um livro, ainda que possa carregar muitos sentidos, está ainda muito longe de uma impressão feita a partir do negativo, sua matriz original. Ainda que nos possa informar muitas coisas, a imagem de uma obra de arte, deitada em um livro, como já se disse, é também uma forma de a tornar um objeto de desejo, cuja comunhão dependerá da capacidade que se tenha para poder encontrá-la presencialmente.

Ao relacionar aqui o ato pictórico e o ato fotográfico no universo do quadro, da imagem, consideramos igualmente a

construção espacial como um advento percebido como transposição de uma realidade visível, como um espaço de construção que permitiu, a partir de uma fundação mimética, um encontro com a semelhança dessa origem/assunto. Semelhanças pictóricas já se fizeram com uma propriedade quase verossímil, no entanto, essa ilusória demarcação, por sua razão livre e mediada pela mão e pelo olho do pintor, implicava-se de uma série de relacionamentos representativos onde uma ordem própria, constituinte de narrativas e pertenças simbólicas, se manifestava a partir disso e não para manifestar essa virtude. Ficava mais fácil perceber a potência do pintor e da sua pintura que ocorria em uma trama composta por uma tradição que, ainda assim, se construía em suas próprias rupturas.

A fotografia não se fez sozinha, mas acompanhada de uma brutal transformação dos modos de ver e de operar em uma sociedade que se reinventou no pós-romantismo, uma sociedade que se expandiu no rumo da globalização, a partir da industrialização, em um processo alucinado de acontecimentos que determinaram a cultura de massa e um tipo de solo muito diferente daquele sonhado pelos românticos. Por essa razão, percebemos a ocorrência de outra necessidade, a de considerar o problema do mimetismo na representação a partir da noção complexa do realismo em um sentido amplo e não de um período, como uma necessidade de reconhecimento da própria história singular que se manifesta como um conhecimento diante daquilo que se vê.

Sendo assim, estabelecer pontos de análise sobre os quais se poderá considerar, para além da noção generalista de imagem, uma confluência, um lugar em comum entre uma coisa

e outra, permite pensar na constituição de certos processos que contribuíram na formação de entroncamentos e diversidades específicas. Assim, como matrizes de pensamentos manifestamente visuais, essas ocorrências são singulares e só serão percebidas no local de sua casa, de seu corpo, onde ainda que um universal espreite, é só por essa razão que poderá compartilhar esse seu particular no coletivo.

Existiram dúvidas que foram formuladas por sujeitos aparelhados por uma ideia tradicional sobre os sistemas da pintura, dúvidas estas baseadas em um cânone supostamente romântico, e que ponderavam sobre se a fotografia poderia, efetivamente, realizar uma composição, no sentido estrito do termo. Essa dúvida nasceu de uma ideia preconcebida baseada no seguinte: já que a fotografia seria apenas um ato de registrar imagens do mundo, o que, por uma ação de sua tecnologia, acontece automaticamente, a composição, no sentido criativo do termo, não poderia acontecer, uma vez que tudo já está pronto e resolvido pelo próprio maquinismo do sistema. Assim, compor um quadro seria um todo complexo, cuja etiologia se manifestaria de modo muito mais profundo do que tratar de um quadro pronto, onde os objetos estariam ajustados pelo aparelho.

Nesse sentido, ainda que não se precise mais efetuar respostas para questões tão ultrapassadas, parece possível, pelo oposto, considerar que de fato isso não acontece dessa maneira, mas vale para pensar que a forma como efetivamente uma composição se realiza em uma fotografia é muito mais mental que processual, e que o ato criativo como tal está muito mais ajustado ao pensamento como ato conceitual

do que se poderia supor, utilizando equipamentos intelectuais ajustados apenas ao modo tradicional de um pensamento, como este que originou essa dúvida. Mais uma vez, se acentua a necessidade de estabelecer pontos de consideração sobre os quais se poderá diante das diferenças pensar em aproximações, partindo-se da ideia de quadro e de composição, como marcos relacionais cuja evidência vai além do óbvio.

Questões relacionadas à natureza material do suporte, da fatura, em cada modalidade específica da arte, seja pintura, fotografia, gravura, escultura, instalação, ou outros meios, configuram-se por sua condição física como uma condição ontológica e um processo histórico que se determina a partir de suas possibilidades técnicas e, a partir disso, por sua invenção. A ampliação cultural, vivenciada a partir dos anos 1960, ajudou a perceber e a renovar o interesse sobre essa dimensão da fotografia e o que a cultura das imagens estava propondo: uma experiência estética articulada em outros termos que não mais aqueles da experiência da fatura e da fenomenologia pictórica do expressionismo abstrato. As contaminações entre dispositivos e gêneros são evidências transdisciplinares na arte contemporânea, atuam como presenças inauguradas em certas experiências das vanguardas históricas.

A partir dos anos 1990, a fotografia vai se transformar completamente, acrescentando no processo de materialização das imagens as influências oferecidas pelas novas tecnologias digitais, inaugurando uma nova oportunidade, uma etapa da “fotografia depois da fotografia” onde as questões do acontecimento e do inconsciente óptico serão pensadas

em outros termos. No âmbito das exposições, a possibilidade de obtenção de imagens espacialmente grandes, com qualidade de resolução e definição cromática, permitiu que a fotografia contemporânea obtivesse uma equivalência à pintura em termos de escala, povoando as paredes de museus e galerias ao acrescentar uma novidade perceptiva aos visionadores dessas imagens. Antes disso, as fotografias que se penduravam nas paredes, nos espaços de exibição, poderiam se equivaler, em termos espaciais, somente às obras em pequeno e médio formato.

DA OBSERVAÇÃO À REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA

Muito além de uma simples descrição narrativa ou de um conteúdo baseado em uma alegoria do pensamento, a experiência de apreensão do real na fotografia é parte de um problema crítico muito mais amplo e antigo. Uma questão que tem na divergência entre a descrição como causa de uma necessidade de compreensão (Aristóteles) e na imitação como cópia de uma outra cópia (Platão) uma sucessão de acontecimentos. Ainda que durante muitos séculos, por influência dos escolásticos, se percebesse a realidade como uma projeção do espírito, e que esta projeção se exercia pela graça divina, essas questões entremeadas, do ver e do perceber, estão historicamente relacionadas com a própria ideia do real como construção de um percebido, através da introdução de perspectivas admitidas pela tecnologia e pela

ciência, como necessidade de compreensão do fenômeno, da própria causa daquilo que se percebe naquilo que existe.

O século XIII é o grande século da óptica medieval. Assiste-se ao triunfo da teoria da visão por extromissão. A ideia de que a visão se realiza per radios receptor e não per radios emissor é elaborada por Alhazen por volta do ano 1000. No seu tratado, intitulado De Aspectibus, introduz a ideia de que a visão se produz pelo único raio perpendicular (rectus) que penetra o olho (qui pertransit corpus graciale). Durante os séculos XIII e XIV, a influência deste modelo foi considerável e os escritos da época sobre a visão, tiveram, todos eles, de tê-lo em conta.¹⁴

Essas questões, tão antigas, têm implicações científicas e filosóficas que se envolvem com os problemas históricos e culturais definidos na possibilidade de conhecimento através daquilo que se vê. Quando Johannes Kepler, no século XVII, conseguiu demonstrar que as imagens se formam no olho através da retina e não do cristalino, estavam dadas as condições para uma analogia entre o olho e a câmara escura. Essa compreensão da fisiologia da visão irá se constituir, também, como uma condição para pensar conquistas do realismo em pintura, que já se anunciavam nos países nórdicos, através de suas investigações e preocupações relativas aos problemas da visão perceptiva.

¹⁴ STOICHITA, Victor. *O efeito pigmalião. Para uma antropologia histórica dos simulacros*. Lisboa: KKYM, 2011b, p. 40.

As descrições do ilusionismo na pintura¹⁵, com a ideia de construir uma imagem que pareça tão real como se fosse a coisa que representa, com intenção de enganar o olho do observador, incluem passagens reconhecidas e muito anteriores ao Renascimento ou ao Barroco. A história que descreveu o célebre historiador romano Caio Plínio Segundo – chamado Plínio, o Velho, em sua História Natural¹⁶ –, narra um fato ocorrido com os pintores Zêuxis e Parrásio na antiguidade clássica. O relato descreve de forma detalhada como Zêuxis ficou famoso por enganar alguns pássaros que vieram bicar uvas pintadas em um quadro imaginando que fossem reais, e como Parrásio se notabilizou exatamente por enganar o próprio Zêuxis que, ao tentar desembrulhar um quadro de Parrásio, percebeu que na verdade o que tinha em mãos era um quadro que figurava um embrulho. O próprio Zêuxis reconheceu a superioridade de Parrásio nesse jogo, uma vez que havia enganado pássaros, mas Parrásio havia enganado um pintor. Temos nesses relatos mais que uma questão mítica da pintura, temos uma ideia de pintura como imitação mais que perfeita de uma realidade, um princípio que coloca em questão algo além disso, que seria esse estágio de desenvolvimento da pintura grega, uma vez que nada dela sobreviveu, restando deste período apenas testemunhos literários ou relatos de acontecimentos pela via da oralidade, sendo o trabalho de Plínio o mais reconhecido e pioneiro nos termos de um relato histórico. O próprio Plínio figura

¹⁵ *Trompe-l'oeil*: armadilha para o olho.

¹⁶ LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura*. Vol. 5: da imitação à expressão. São Paulo: Ed. 34, 2004.

entre os desaparecidos na erupção do Vesúvio em Pompéia no dia 24 de agosto de 79 d.C. Curiosamente, o encapsulamento de Pompéia, das suas ruínas, nos permite perceber alguma coisa do que poderia ter sido a pintura grega, uma vez que os romanos tinham muito apreço pela arte dessa origem e por sua tradição. Muitas obras originais da antiguidade grega só sobreviveram graças às cópias romanas, tais como por exemplo o Discóbolo de Míron.

Mas foi no século XV, nos Países Baixos, que a ocorrência material de pinturas realizadas com uma tecnologia ainda pouco conhecida no ocidente – a tinta a óleo sobre tela – irá permitir pinturas muito assemelhadas às aparências daquilo que representavam. Imagens carregadas por uma forte influência cultural foram emblemáticas para uma profunda transformação da própria ideia de pintura. Os quadros de Jan Van Eyck e Rogier van der Weyden resultaram dessa maneira em obras nas quais um novo tipo de realismo se faria perceber. Eram imagens que se aprofundavam, ao mesmo tempo, em um conteúdo simbólico que se constituía iconograficamente como uma narrativa de época e de lugar, trabalhando com uma cromaticidade impregnada por uma luz imanente, uma percepção da vida com uma relação menos inspirada em alegorias estrangeiras que o necessário. Assim aconteceu também na Alemanha no século XVI com Albrecht Dürer, um mestre em várias disciplinas e um exímio pintor realista.

No século XVII, a pintura holandesa viveu um período extraordinário; sua produção voltou-se para todos os gêneros, mas foi nas pinturas de paisagem, nas cenas de interiores, nos

retratos e naturezas-mortas que demonstrou, particularmente, uma renovação. A relação da arte holandesa deste período, com aspectos mais profundos de uma imanência naturalista, é uma questão ainda a ser investigada em muitos aspectos, e as paisagens holandesas desse período tomam parte nisso. A cultura visual da Holanda nesse período relaciona-se à liberalidade prevista para os indivíduos, tramando novas condições para sua própria manifestação. Tudo isso está na base de um novo tipo de sujeito que emergirá no mundo moderno a partir das possibilidades econômicas e da invenção de um outro tipo de cotidiano. Uma relação potencializada com o meio ambiente, a potencialização perceptiva da natureza circundante, da luz e da atmosfera dos ambientes dessa cultura, se manifesta em presença de imagens, com questões relacionadas à necessidade de imanência destes sujeitos diante daquilo que estão aprendendo a observar.

Não seria uma mera coincidência que a concepção filosófica revolucionária de Baruch de Spinoza ocorresse exatamente neste lugar, mas um zeitgeist. Spinoza está presente nesta cultura, é nativo desse lugar, onde uma nova visão se anunciou. As imagens do século XVII holandês podem ser consideradas entre as mais delicadas e profundas expressões, partindo de uma sensibilidade partilhada e relacionada cromaticamente com o ambiente, através de pinturas envolvidas com um contato perceptivo dos fenômenos da luz e da natureza. A arte holandesa nesse período surgirá como um ponto de maturação diante daquele sentido descritivo que, em sua atualização, seguiu em busca de uma inscrição do

visível a partir da realidade, como uma maneira de expressão nessa fatura e através dela.

Se a dióptrica kepleriana já tornara frágil a distinção entre o natural e o artificial, agora, os novos instrumentos levam os holandeses a abandonar a distinção entre o “mecânico” e o “liberal”, e, portanto, a recusar a separação entre artesanato e arte. Aumenta também o papel conferido ao desenho na história natural, na geografia e na cartografia, reforçando a convicção de que ver, pintar e desenhar são maneiras de conhecer a realidade, descrevendo-a.¹⁷

A experiência do conhecimento pictórico, implicada na observação e descrição visual das matérias através da utilização de lentes e espelhos, será a confirmação de uma mediação óptica apresentada através dessas pinturas dos Países Baixos que, desde o século XV, sempre apresentaram seu fascínio a respeito daquela luminosidade que se punha a refletir sobre as superfícies, sobre aquilo que se via, culminando então, no século XVII, em um domínio sensível dessa visualidade de uma maneira ainda mais imanente.

As naturezas-mortas holandesas eram muito precisas em apresentar a superfície de materiais como os tecidos, as madeiras, os vidros, os metais e as formas orgânicas, de origem animal ou vegetal. Resultavam assim em pinturas através das quais se experimentava um relacionamento inédito com as superfícies que, por sua vez, apresentavam novas formas de ver

17 CHAUÍ, Marilena. *A nervura do real. Imanência e liberdade em Espinosa*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999, p. 51.

esse tempo em suspensão¹⁸ ao disponibilizar materialmente, através do quadro, a partir das coisas vistas, uma forma nova de expressar um sentimento. A alteração do paradigma do desenho clássico, baseado na figura humana e no cânone de suas proporções ideais, tem profunda relação com a tradição do ato de descrever a realidade e a natureza. As complexidades da arte dos países nórdicos não enfatizam suas relações cromáticas (cor e luz) a partir de uma ideia pré-concebida de forma, mas a partir daquilo que foi visto. Desse modo, apresentaram uma construção imagética singular, francamente situada na imanência do olhar e não em sua transcendência.

O Barroco na Holanda apresenta-se em oposição ao transcendental, que acompanhava boa parte da produção pictórica latina ainda circunscrita em uma posição influenciada por princípios que consideravam a visão como uma projeção interna do espírito. Desse modo, podemos pensar que a pintura holandesa, representativa do século de ouro dessa cultura, naquela circunstância especial, produziu um desvio nessa tradição marcadamente neoplatônica, pondo-se a observar através do específico aquilo que ocorre na percepção das formas e na maneira de as tornar presentes. Provocou assim uma revolução no sistema da pintura, proporcionando ao mundo uma nova forma de ver e de expressar esse sentido de realidade que se fazia acompanhar pelo desenvolvimento das ciências e de uma nova maneira de se relacionar com a vida.

18 O termo *Stilleven* em holandês, ou *still life* em inglês, guarda um sentido de tempo em suspensão, o que é mais preciso para identificar algo mais que uma simples representação de objetos inanimados.



Fig. 2 - Carol Frabitus, Vista da cidade de Delft, com uma banca de vendedor de instrumentos musicais, 1652, óleo sobre tela, 15,4 x 31,6 cm.
(Fonte: <http://www.nationalgallery.org.uk>)

Por isso, a influência dos dispositivos ópticos na produção das imagens implica-se também em uma relação mais ampla. Nesse mesmo período aparecem instrumentos que permitirão observar o fenômeno de modo muito mais amplo e transformador, instrumentos como o microscópio e o telescópio que, nas mais diversas escalas, demonstrarão ao mundo novos espaços e conceitos de uma realidade desconhecida. Com isso, a percepção fenomenológica baseada apenas no aparelho corpóreo foi transformada. Essas questões estão na base de uma investigação iconológica sobre a relação entre as imagens, demonstrando que a fotografia e a pintura, como um ato de descrever imagens, têm uma forte conexão com este tipo de relacionamento fenomenológico.

As aproximações internas entre a pintura e uma ideia de fotografia antecedente puderam se dar a conhecer a partir da utilização de lentes e espelhos como mediadores para a produção de imagens, ou mesmo, para o desenvolvimento da câmera escura, nas próprias imagens que se produziram inicialmente pela pintura ou pelo desenho. Como exemplo, temos a pintura Vista de Delft, de Carol Fabritius, onde se nota objetivamente a utilização de uma câmera escura equipada com uma lente que lhe permitia um ângulo de visão maior do aquele que o olho humano percebe quando visualiza uma imagem (uma composição equivalente à utilização de uma lente grande angular).

[...] Uma pequena obra topográfica do artista, a Vista de Delft, com uma banca de vendedor de instrumentos musicais (1652, Londres,

*National Gallery), pintada como parte de alguma vista estereográfica, é mostra de seu interesse pelos efeitos perspectivos, interesse que Vermeer também demonstrou durante boa parte de sua carreira.*¹⁹

Nesse cenário, podemos pensar que possa ter ocorrido uma circunstância pré-fotográfica, entre outras determinações, também como consequência das práticas inauguradas pela necessidade de conhecimento da representação dos objetos e de suas superfícies moldadas pela luz. Como resultado, temos uma imagem a ser construída a partir desse esboço, constituindo-se na delicadeza desta percepção um conhecimento ampliado pela observação.

*Se quisermos um precedente histórico para a imagem fotográfica, ele se encontra na rica mistura de ver, conhecer e pintar que se manifestou nas imagens do século XVII. A imagem fotográfica pode, como a pintura holandesa, imitar o modo albertiano. Mas as condições de seu fazer colocam-na naquilo que eu denomino o modo kepleriano – ou para usar um termo moderno, entre os signos classificados por Peirce como “índices”.*²⁰

Svetlana Alpers nos serve de base para considerar que a fotografia tem mais a ver com um modo de construção originado na descrição, como na pintura holandesa, do que na lógica daquela tradição que, a partir de Alberti, organizava a espacialidade da

19 SLIVE, Seymour. *Pintura holandesa 1600-1800*. São Paulo: Cosac Naify, 1998, p. 139.

20 ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 114-115.

pintura. Entretanto, essa vinculação tem a ver com a tradição descritiva e com um procedimento indicial que opera como vocação documental, pela gravação da luz refletida em um dado suporte, o que foi potencializado pela fotografia a partir de suas emulsões. A multiplicidade de operações no campo do fotográfico, para além da fotografia, implica em problemas que precisam ser territorializados, o que parece ainda ser algo a se pensar, mesmo com os seus anunciados anacronismos.

As várias possibilidades de representação de ambientes, seja em planos enigmáticos ou com aparente naturalismo, eram uma questão importante para os pintores barrocos, e tinham relação direta com a utilização de maquinarias ópticas e, em particular, com a utilização dos espelhos como meios para refletir a tridimensionalidade no plano. A influência da pintura dos Países Baixos é visível em outras culturas e tradições, particularmente em Portugal no século XVI com o pintor Vasco Fernandes (conhecido como Grão Vasco), que foi discípulo do pintor flamengo Francisco Henriques, e na Espanha a partir do século XVII, sob a influência principal do pintor flamengo Rubens, que passou muitas informações sobre a sua técnica ao pintor sevilhano Diego Rodriguez de Silva y Velásquez, cuja obra se destaca no contingente da história da pintura ocidental.

No quadro intitulado *Las meninas*, pintado entre 1656 e 1657, Velásquez apresentou ao espectador uma construção narrativa complexa, cercada de espelhos, em que, contudo, apenas um deles se deixa ver na pintura. Diego Velásquez ao se representar no ato de realização estaria, segundo a nossa percepção, a observar um enorme espelho que não nos é visível. Esse espelho,

construído em uma escala ampliada, ao refletir as imagens construídas pela composição, permitiu a Velásquez observar o campo, o estúdio a ser representado na pintura, sendo, de um ponto de vista mais natural, aquilo que ele de fato observa. Para o espectador, o quadro se abre como o espaço de representação, mas o quadro percebido pelo pintor não se apresenta – configura-se então como um contracampo invisível para o espectador do quadro e visível para o pintor. No entanto, será a partir dele que poderemos perceber a pintura.

Não foi assim que Michel Foucault interpretou a partir do texto *Las meninas*, que inaugura o livro *As palavras e as coisas*²¹. Para Foucault, o único espelho da pintura é aquele que está visível, no fundo, onde se refletem os reis. Enquanto os observadores do quadro, que está no Museu do Prado, podem supor que observam uma cena direta, e que os reis da Espanha (como disse Foucault) aparecem refletidos no espelho, eles mesmos, os observadores, seriam de fato os protagonistas de um outro quadro que o pintor estaria a pintar, e não esse que vemos. Mas talvez ocorra, em outra direção, um espelhamento em abismo: se estivéssemos como espectadores do quadro nesta posição que ocupamos para ver a pintura, no momento em que se pintava, veríamos por hipótese do nosso visionamento apenas o fundo de um grande espelho. Então, para ver o quadro, teríamos que observar aquele que Velásquez estava a pintar. Sendo assim, Velásquez pinta o que vemos ou pintava outra coisa naquilo que vemos? Uma condição que parece visível na

observação do ato criativo da pintura, rompendo uma possível metafísica narrativa do espectador submetido à fabulação do pintor, agindo em favor da cena que foi observada por ele, é afirmar que de fato o que ele pintava é exatamente aquilo que vemos através de um espelho que refletia a composição. E, antes que se duvide disso considerando a inversão especular, podemos então situar a possibilidade de que aquele espelho que reflete os reis poderia situar esse plano de inversão necessário ao pintor. Assim como a cruz da ordem de cavaleiro foi pintada posteriormente por Velásquez, outras coisas também poderiam ser ajustadas.

É possível supor, por uma condição do anacronismo, um diálogo entre a pintura Las meninas de Velásquez e a pintura Os esposos Arnolfini, realizada em 1434 por Jan Van Eyck, tendo em conta o aspecto especular, o contracampo, a autorrepresentação – uma lição a ser ensinada pela própria tradição ou pelas confluências da imagem e da pintura, em particular. A distância histórica e geográfica entre essas pinturas considera também, através da influência de suas relações iconológicas, as relações entre a Espanha e os Países Baixos, particularmente nos séculos XVI e XVII. Em Os Esposos Arnolfini reconhece-se um grande rigor na identificação do espaço e na criação de uma atmosfera de verdade, apesar de inúmeros pormenores de incoerência, ou estranheza, na distribuição dos objectos que compõem o cenário onde se desenrola uma acção evidente, com intuito de montar um discurso singular de matriz singular ou filosófica. Sensibilidade na captação de sinais que é mais do que testemunho dos costumes da

21 FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

*época. Nesse aspecto será apenas um quadro próprio do tempo, mostrando as coisas e sua distribuição como se pode ver em inúmeras outras pinturas dos artistas flamengos da mesma geração. Não é, portanto, absolutamente relevante procurar a coerência do traçado para se aceitar um momento preciso de descoberta dos métodos de representação da realidade. Na pintura de Van Eyck são numerosas as linhas de montagem da perspectiva com desprezo pela regra científica quando ela já começava a ser praticada pelos admirados mestres italianos. Observe-se, por exemplo, que as peças teoricamente paralelas que desenhavam o tecto não estão definidas por direcções que se encontrem num único ponto de fuga, embora a parte esquerda da pintura pareça poder legitimar a escolha do centro do círculo com o espelho para as fazer confluir [...] apesar de todos estes desvios, nem por isso se perde a verossimilhança com uma realidade entendível, de onde se pode concluir que o domínio da representação objectiva do espaço não fique escravo da ciência e pode absorver inúmeros factores do campo da interpretação subjectiva.*²²

A lógica perspectiva, aliada à especularidade, está embutida no aparelho construído como ideologia pela câmara escura ou pelas relações mediadas por espelhos. As confluências narrativas entre o ato pictórico e a fotografia serão evidenciadas posteriormente por uma estrutura espacial que, então, já se tinha colocado como questão. A

22 TAVARES, Domingos. *Jan Van Eyck representação do espaço real*. Porto: Dafni, 2011, p. 128-129.

ideia da pintura, entendida como experiência de percepção e não apenas como representação narrativa vai inaugurar e possibilitar outras tantas possibilidades compositivas, colocando questões que, muito além da determinação de um ponto de fuga, implicam em uma plêiade de camadas relacionais entre imagens e contextos.

Não se pode comparar um processo ao outro tendo como questão a fotografia e a pintura como modos em confluência, entretanto, desse ponto relacionado aos processos construtivos que estão embutidos na câmara escura, percebemos o desenho de uma tradição que, por consequência de uma necessidade iminente, admite uma relação de interesse entre uma coisa e outra.

*A invenção da fotografia representou, portanto, o cruzamento de duas descobertas distintas no tempo e no espaço. De um lado, a fotografia se baseia no fenómeno da camera obscura, tal como foi entendido no Renascimento, e num código de representação aperfeiçoado na mesma época: a perspectiva artificialis sistematizada por Leo Batista Alberti em seu *De pictura* (1443). Como toda perspectiva, a artificialis consistia num sistema de projeções geométricas destinadas a representar relações tridimensionais no plano bidimensional, só que ela o fazia organizando todas as linhas perpendiculares ao plano de representação em torno de um único ponto, chamado ponto de fuga.*²³

23 MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: uma teoria da fotografia*. São Paulo: Gustavo Gili, 2015, p. 37-38.

A relação da fotografia com a perspectiva artificial, a partir do instrumento de aprisionamento da imagem, a câmera escura, por uma questão de arquitetura do sistema, parece estar inexoravelmente determinada. Entretanto, no caso da fotografia, a intervenção do aparelho estará aliada inexoravelmente à mediação dos mecanismos de fixação da imagem pelos processos fotoquímicos ou digitais. E o que isso representa? Em termos mais concretos, a fotografia não pode ser reduzida a ser apenas uma transposição daquilo que se vê nos seus termos de suposta homologia automática de uma dada realidade. Aliando-se às experiências mais extensivas da possibilidade de um pathos, em relação visível que se quer indagar, a fotografia oferece suas próprias condições para aceitar esse campo que é determinado pelo ponto de fuga em uma circunstância de maior absorvência, considerada a sua possibilidade expressiva. Isso ocorre exatamente por uma condição inerente ao fotográfico, na potência de seu inconsciente óptico.

A fotografia analógica se transformou de muitas formas ao longo do século XX, e foi a partir dessa capacidade de materialização, fundada em sua própria técnica, que se produziu, de imediato, como condição, uma espécie de inconsciente óptico – definido por Walter Benjamin como um acontecimento visual diferenciado, impregnado pelo aparelho físico. Este conceito precisamos verificar como uma potência particular do fotográfico em sua origem especular. O pensamento de Walter Benjamin, de modo consistente, foi atravessado pelo eixo destas transformações e embates entre a tradição e a novidade que agitavam o debate moderno. Seu texto Pequena história

da fotografia, escrito em 1931, guarda sentidos fundamentais que se articulam ao princípio da experiência da arte, quando a fotografia, ao seu modo específico, permitirá investigar as potências daquilo que ele chamou inconsciente óptico, abrindo uma fissura na visão superficial do horizonte maquínico, demonizado pela alta cultura, possibilitando uma abertura ao sensível através de um processo em específico, que envolve o universo das imagens em sua diversidade de experiências.

Vivenciando a rápida construção e desconstrução dessa emancipação na base da modernidade e de suas contradições, que ainda estão em curso, o paradigma da técnica x manufatura, da escala industrial e do saber sensível do artista, explica porque haveria certo horror ao maquínico desde sua origem. A ideia da “pintura como coisa mental”, proclamada por Leonardo da Vinci, ajudará na configuração do lugar da pintura como a representante mais singular da própria noção de arte como expressão sensível, e também como espaço de conhecimento. Um lugar que, ao longo do tempo, não poderia ter sido disputado sem muita confusão. É bastante notória a aversão de Charles Baudelaire à potência poética da fotografia e à desgraça para a pintura que ela representava naquela altura.

Baudelaire não poderia perceber que a busca de uma invisibilidade que, entretanto, se faz como coisa, e assim, torna-se visível, pode permitir reconhecer uma outra relação em meios como a fotografia, que não uma mera descrição documental ou apenas o que registro de um acontecimento. Pensar em uma dinâmica na qual os princípios fundamentais do meio fotográfico sirvam como um suporte para a expressão, para uma experiência

poética, seria uma consideração fundamental para enfrentar o problema da sua encarnação, de sua busca pelo corpo que a apresente como coisa que se quer ao apego do imaginário. Mas tal como uma pintura, isso não seria possível para a fotografia naquela instância. Nesse sentido, para considerar a problemática da encarnação das imagens em um diálogo entre fotografia e pintura no campo da arte, é necessário considerar também suas muitas diferenças, como por exemplo a instantaneidade do gesto em pintura e o congelamento pela acomodação do material – a tinta que seca e revela sua permanência como mancha –, o movimento e a acomodação na suspensão oferecida pelo material. Em contrapartida, a fotografia permite a instantaneidade, propicia a suspensão física de um determinado acontecimento, a partir disso, os conceitos de inconsciente óptico e de redução fenomenológica se aplicarão à fotografia de modo muito específico. Mas seriam precisos ainda muitos anos para que isso se tornasse visível e Baudelaire não tinha sequer os meios para perceber tal possibilidade.

Toda imagen es físicamente una huella, el resultado de un trasvase o de un intercambio (un depósito de tinta, un efecto de carga eléctrica o magnética, una reacción química). En síntesis, una diferente modulación de información almacenada, de “memoria”. Sólo la consciencia histórica nos permitirá calibrar entre huellas directas y diferidas, matizar los infinitos grados intermedios.²⁴

24 FONTCUBERTA, Juan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustave Gili, 1997, p. 79.

Lazlo Moholy-Nagy, artista húngaro dedicado à fotografia, ao desenho e à pintura, professor da Bauhaus, teórico da imagem, em um texto escrito em 1936 colocou em dúvida a discussão estética sobre a potencialidade artística da fotografia, condicionada e submetida aos modelos da pintura, considerando também que as transformações vivenciadas pelos “ismos” modernistas não teriam significado “nenhuma vantagem” para ela, e que seria preciso pensar a fotografia a partir de outros modelos.

Os novos descobrimentos não podem ser confinados impunemente à mentalidade e à prática de tempos passados. Quando isto acontece, qualquer atividade produtiva deixa de progredir. Por exemplo, tem sido evidente que a fotografia não produziu resultados de valor, exceto naqueles campos onde foi empregada sem ambição artística, tal como os trabalhos científicos. Somente nestes casos ficou evidenciado o pioneirismo de um desenvolvimento original ou próprio de si mesma. Ao contrário, não se pode afirmar abertamente que não importa que a fotografia produza “arte” ou não. Suas próprias leis fundamentais, e não as opiniões dos críticos de arte, proverão a única medida válida para o futuro. Apenas têm precedentes o fato de que uma coisa “mecânica” como é a fotografia, o que se considera tão pejorativamente no campo artístico e criativo, teria adquirido seu poder atual e se convertido numa das principais formas de visão objetiva num século de escassa evolução. No passado o pintor imprimia sua própria perspectiva visual segundo sua época, temos somente que recordar como olhávamos para as paisagens, e comparar como as

*vemos agora. Tem que se pensar também no detalhe contundente destes retratos fotográficos de nossos contemporâneos, gravados com poros e sulcados por linhas. Ou uma vista aérea de um barco em alto mar deslizando por sobre as ondas que parecem congeladas pela luz. Ou a ampliação de uma tela tecida ou a esculpida delicadeza de um pedaço de madeira cortado.*²⁵

O princípio do inconsciente óptico se reveste de múltiplos interesses para uma abordagem potencial sobre a fotografia, não apenas pelas questões relacionadas à luz, mas também sobre certas qualidades específicas, inscritas nos objetos, que ao serem apreendidos no espaço plano da imagem fotográfica, apresentam elementos de fotogenia, ou seja, uma experiência que vai de encontro à pergunta formulada por Edgar Morin em seu livro *O cinema ou o homem imaginário*, sobre como definir algo que não está na vida, mas na imagem da vida.

A fotogenia é “este aspecto poético extremo dos seres e das coisas” (Louis Delluc), “esta qualidade poética dos seres e das coisas” (León Moussinac), “susceptíveis de nos ser revelada exclusivamente pelo cinematógrafo” (um e outro) [...] Esta qualidade sobrevalorizadora (não é absurdo unir dialeticamente os dois termos) não pode confundir-se com o pitoresco, este convite à pintura que nos dirigem as coisas bonitas. “Pitoresco e fotogenia só coincidem por causalidade” (J. Epstein). O pitoresco está

25 MOHÓLY-NAGY, Lazlo. Del pigmento a la luz. In: FONTCUBERTA, Joan. *Estética fotográfica*. Selección de textos. Barcelona: Editorial Blume, 1984, p. 167-168.

*nas coisas da vida. É próprio da fotogenia despertar o pitoresco nas coisas que não são pitorescas.*²⁶

Roland Barthes, considerando analisar aspectos da fotogenia como elementos particulares às imagens fotográficas, disse o seguinte:

*Bastará definir a fotogenia em termos de estrutura informativa: na fotogenia, a mensagem conotada está na própria imagem, “embelezada” (isto é, em geral, sublimada) por técnicas de iluminação, impressão e tiragem. Essas técnicas deveriam ser re-enseadas, pois a cada uma delas corresponde um significado de conotação suficientemente constante para ser incorporado a um léxico cultural dos “efeitos” técnicos [...] Esse reenseamento seria, aliás, uma excelente ocasião para distinguir os efeitos estéticos dos efeitos significantes – com a condição de reconhecer, talvez, que, em fotografia contrariamente às pretensões dos fotógrafos de exposição, nunca há arte, mas, sempre, um sentido – o que oporia, finalmente, segundo um critério preciso, a boa pintura (ainda que fortemente figurativa) à fotografia.*²⁷

Aqui se apresentou um Barthes estruturalista, pensando ainda a fotografia como um semiólogo interessado por categorias fixas, impregnado pelo eixo comparativo construído por oposição ao verbal e preocupado em determinar

26 MORIN, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós, 2001, p. 23.

27 BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1990, p. 18.

generalidades a partir de soluções binárias rígidas. Princípios que são desconexos de uma teia de relações e convergências amplas que, no campo da estética, não podem abolir o singular opondo o estético ao sentido, como se não houvesse uma estética no sentido e um sentido na estética. No texto *A mensagem fotográfica*, ele estava ainda muito distante da *Câmara clara*, quando se apresentou de forma mais aberta ao subjetivo. Mas mesmo nesse livro, Barthes não percebia a potência do princípio do inconsciente óptico, previsto por Walter Benjamin, ou não lhe deu importância. A relação entre a percepção do fotogênico e as afinidades específicas do aparato tecnológico, da máquina, se aproximam muito desta questão, sem que Barthes tivesse percebido. Dessa maneira, não teria ele se comportado como um nostálgico da “espiritualidade romântica”, buscando em poucas palavras atestar a impossibilidade poética da fotografia em relação à pintura?

Sem querer abrir um apontamento equivocado, sobre as relações entre a fotografia e a arte, me parece claro que a experiência artística, desde finais do XIX, e, com muita consequência, desde as vanguardas do século XX, deixam ver que não se pode pensar a arte exclusivamente a partir de seus meios, sejam eles tradicionais ou não. A experiência da arte se estabelece partindo de um conjunto de relações que vão muito além dos suportes. Entretanto, é possível considerar as especificidades do meio e a partir disso enfrentar a questão. Os elementos constitutivos da fotografia não são apenas meros efeitos ou defeitos de um sistema, mas marcas de uma transposição dimensional, cuja fisicalidade pode ser explorada conceitualmente como um

princípio de expressão que reconhece a fotogenia como um elemento estético, mas procura organizar também essa experiência em termos de sentido em um circuito de interação.

A arte do século XX sonhou em instituir a obra de arte à condição de perfeita unidade, independente, autorreferente, autônoma e total. A contingência, as circunstâncias do mundo real, deviam ceder espaço a uma perfeita lógica existindo para e por ela mesma: as grades planas de Mondrian, por exemplo, ou as ovas impecavelmente polidas, de Brancusi. A colagem é inimiga natural deste ideal, pois infiltra o verme da realidade no fruto – realidade percebida sem limites e arbitrária, que necessariamente obriga toda representação a não ser mais que uma coleção de fragmentos. Acontece que a fotografia é quem fala melhor a linguagem da colagem (no sentido mais conceitual do que técnico). Sendo forçosamente fotografia do mundo, ela sempre chega até nós como fragmento: as diversas texturas reunidas no campo da imagem captam nosso olhar pela sua densidade e tendem a se separar umas das outras, de forma que, no mais das vezes, lemos as fotografias pedaço por pedaço, elemento por elemento. Além do mais, na medida em que cada fotografia traduz uma cena ou um objeto que existiu realmente em dado lugar e em dado momento – o que Roland Barthes chama de “o que foi” do sujeito fotográfico –, a “presença” da imagem fotográfica sempre é modificada pelo seu estatuto de testemunha, traço, vestígio. No próprio centro do seu poder de representação reside esta mensagem da ausência (do real), que é a primeira de toda condição de qualquer representação. Esta destilação da ausência é inseparável do prazer

oferecido pela fotografia. Quando afirmo que o princípio da colagem e o princípio da fotografia estão intimamente vinculados, devo dizer também que se tantos fotógrafos utilizaram este fato, muito poucos o fizeram de forma explícita. Irving Penn conseguiu fazê-lo em seus estudos de nus, que se revestem por essa razão de grande importância em relação à fotografia enquanto tal. Até mesmo as referências ao mundo do museu de arte moderna encontradas no seu trabalho atual são absorvidas por este princípio da fotografia como colagem. Elas não fazem se não provocar e reforçar o sentimento de um movimento centrífugo, esta fuga para o exterior e além que é sempre a outra face da “imediatez” fotográfica.²⁸

CONFLUÊNCIAS POSSÍVEIS?

José Luis Brea, no texto *El inconsciente óptico y el segundo obturador: la fotografía en la era de su computerización*²⁹, considerando a atualidade dos sistemas digitais em seus princípios de montagem e de tratamento da imagem a partir de programas de computador específicos para isso, reconhece na fotografia contemporânea, ou, em outros termos, na experiência artística contemporânea da fotografia, uma forte aproximação com diversos aspectos do cinema e do cubismo, considerando seus aspectos de montagem e ficção,

28 KRAUSS, 2002, p. 167-168.

29 BREA, José Luis. *El inconsciente óptico y el segundo obturador: la fotografía en la era de su computerización*. Disponível em <http://aleph-arts.org/pens/ics.html>. Acesso em 30/10/2015.

e, com isso, procura apartar da fotografia a sombra pesada da tradição em pintura como um elemento de influência desde as origens da fotografia.

Entretanto, não consideramos que a pintura seja uma sombra pesada, mas um ponto de interlocução tanto para a fotografia quanto para o cinema. Considerando a possibilidade apresentada pela tecnologia digital aplicada à fotografia, principalmente desde os últimos anos do século XX, estaríamos vivendo agora uma etapa pós-fotográfica, onde as relações clássicas do “instante decisivo” e da imagem direta estariam suplantadas, ficando restritas ao documento ou ao fotojornalismo, dadas as condições de simulacro da imagem fotográfica contemporânea, a partir de suas extensões e heranças históricas. O que evidentemente não é assim tão simples.

De hecho la fotografía nació como la culminación de un “instinto”: la imitación, la obsesión por re-presentar la naturaleza (como estrategia de comprensión) que encontramos una y otra vez, desde las pinturas en las cuevas prehistóricas a los sofisticados procedimientos tecnológicos actuales. Podemos referir-nos al realismo en tanto que ideología de representación o como un movimiento en las artes e humanidades, pero desde la perspectiva de la sociología e y de la antropología, convengamos que la vocación realista obedece a una especie de pulsión refleja, o que el realismo es un registro impreso en la memoria hereditaria de la humanidad.³⁰

30 FONTCUBERTA, 1997, p. 149.

Se considerarmos o sistema digital, a potência da noção de inconsciente óptico na fotografia está suprimida? Ou teria sido recodificada a partir de outros aspectos processuais que aparecem nas imagens geradas por processamento numérico? Em resposta a essas questões implicadas na condição atual, onde as tecnologias do digital estão tão disponíveis, consideramos que, implicadas em um regime de simulacro, as imagens assim produzidas já não seriam indiciais, mas articuladas por uma hibridação entre as três categorias previstas por Charles S. Peirce quando tratou da relação formativa do signo em relação a seu objeto de origem.

Do ponto de vista semiótico, é válido considerar que a câmera digital no momento da captação de uma imagem não difere muito de uma câmera analógica. A imagem, diretamente refletida de seus objetos de origem, é formada por pontos luminosos e, portanto, é indicial até que essa informação seja recodificada pelo sensor da câmera digital, etapa na qual já não é mais um índice. O sensor de imagem na câmera digital substituiu o filme, é ele que transforma a informação indicial em códigos numéricos. Em sequência, através de um processador, essa informação que não é mais um índice da luz, será transformada em pixels (pequenos mosaicos digitais que as informações cromáticas que foram processadas pelo sensor da câmera). Esse conjunto de pixels, por sua vez, resultará em uma imagem que já não ocorrerá por conexão física direta, mas por semelhança daquilo que a originou. A essa informação/imagem serão atribuídos valores cromáticos que estarão presentes em cada um desses pixels que formarão a imagem, de acordo com o que foi captado no sensor. Então, uma espécie de

ícone – resultante de índices transformados em símbolos – será visualizado e gravado em um dispositivo de memória.

A partir dessa descrição do processo digital podemos avaliar que ocorreu uma alteração de paradigma em relação ao analógico e, de um ponto de vista estritamente semiótico (Peirce), temos uma alteração complexa quando, de fato, a fotografia digital e a pintura descritiva se apresentam como ícones, ou seja, imagens produzidas por semelhança aos seus objetos de origem. Se por outro lado a fotografia e a pintura apresentam diferenças indissolúveis, que são particulares e evidentemente históricas, as aproximações culturais podem se estender ao imaginário a partir dessa nova aproximação e merecem ser consideradas do ponto de vista desses entroncamentos possíveis.

A fotografia digital, assim como outros sistemas digitais, é um simulacro do analógico, uma mimese. A câmera escura, agora na era digital, apresenta-se como um instrumento multimídia que pode captar imagens fixas e em movimento (com gravação de áudio). Com a invenção da fotografia, através de múltiplas invenções, a possibilidade de produção de uma imagem direta da luz foi de “causar espanto. Já na era digital, em relação às imagens, ao contrário, foi muito mais naturalizada, consequência da alargada experiência da cultura visual moderna e de seus processos de reprodutibilidade expandidos por várias possibilidades de mediação na contemporaneidade.

Um problema entre gênero e espécie na relação das imagens se aplica, de maneira distinta, ao relacionar possíveis diálogos entre a fotografia e a pintura em uma condição formativa e também poética. Isso porque se insinua,

nessa relação, uma condição historicamente complexa que está enredada nos modos de transposição dos regimes culturais que, por sua vez, estão envolvidos nos processos de emancipação do sentido expressivo e da noção de arte.

Em Fotografia e pintura: dois meios diferentes? Laura González Flores coloca em questão a “crença comum” que considera a fotografia e a pintura como dois meios diferentes. Na sequência dessa ideia, pondera que essa contradição é uma experiência que se vive tanto no âmbito especializado quanto no cotidiano. Para ela, essa diferença entre os meios não é importante, e resume tudo isso ao dizer:

O problema que uma imagem nos apresenta não é o de classificá-la como pintura ou fotografia, e sim o de entender como essa diferença técnica influencia o funcionamento da imagem dentro de categorias culturais como a Arte, a Ciência e a Tecnologia. É justamente na associação a tais paradigmas que podemos compreender se a diferença técnica dos meios efetivamente importa e, em caso positivo, no que ela reside [...]. Segundo o modo de pensar convencional, a Fotografia e a Pintura não são apenas meios diferentes, mas opostos. Funcionam como disjunção: ou são uma coisa, ou outra. A Fotografia se identifica com o mecânico e o documental, enquanto a Pintura corresponde ao humano e expressivo. Essa dualidade não deixa de ser reducionista, porque às vezes as coisas são um pouco ou muito iguais e também um pouco ou muito diferentes.³¹

31 FLORES, Laura González. *Fotografia e pintura: dois meios diferentes?* São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 11-12.

A materialidade de um dispositivo, seja fotografia ou pintura, serve de vetor para esse corpo que o artista procura construir. Um corpo que não permite a separação entre qualquer uma de suas partes e processos. Esse corpo é histórico, é político e é estético, articula-se em um território estabelecido pelas particularidades de sua configuração, tratando-se de algo que não pode ser determinado apenas pelo médium, mas pela poética, ainda que ambos sejam indissociáveis.

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.³²

André Rouillé em *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*, considerou que “embora utilizem cada vez mais o mesmo material, fotógrafos e artistas continuam como sempre separados uns dos outros”³³. A configuração dessa separação tem a ver com a ideia de fotógrafos que fazem fotografias para informar e artistas que usam a fotografia para se expressar. Essa separação pode derivar para um oceano de desencontros. Essas questões têm conexão com o problema da emancipação dos sujeitos em relação às estruturas de poder na arte, e atingiram seu ápice no romantismo,

32 ROUILLÉ, André. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora do Senac, 2009, p. 234.

33 ROUILLÉ, 2009, p. 234.

tendo percorrido um longo caminho antes disso, embora tenham continuado a ser influentes, cercadas por uma nostalgia conservadora em relação às tradições.

A diversidade, no campo da arte, ao menos do ponto de vista dos artistas, sempre estabeleceu a possibilidade de um relacionamento materializado na constituição de suas experiências a partir de uma necessidade de sobrevivência implicada em um reconhecido compartilhar de novas ideias. As diferenças estabelecem as potências de cada coisa, isso é, em princípio, uma afirmação do singular. Entretanto, a diferença não se constitui como afirmação de poder de um sobre outro. O campo da arte, que se faz em um relacionamento com o mundo, não é um amorfo universal. Mesmo em suas mais abertas amplitudes, este campo se constitui como coisa que se denomina porque se configura como um lugar que chamamos arte. Mas tal ocorrência não é aleatória e se faz a partir de uma série de características e homologias que se fizeram no tempo.

A influência de Marcel Duchamp (1887-1968), criador do dadatismo, sobre a arte moderna e contemporânea continua disseminada no século XXI. Suas obras feitas em colaboração com os fotógrafos Alfred Stieglitz (1864-1946) e Man Ray (1890-1976) têm intensa ressonância no campo da fotografia de arte contemporânea. Em essência, Duchamp e seus colaboradores usavam a fotografia como meio para gerar uma carga visual e atribuí automaticamente um sentido artístico aos seus temas [...]. Embora a expansão e a reavaliação da história da fotografia continuem influenciando a fotografia artística contemporânea, a segunda década do século XXI inaugurou uma era

de extrema confiança e experimentação dentro desse campo da prática artística. Trata-se de um processo nitidamente diferente daquele que ocorreu na segunda metade do século XX, quando a fotografia foi validada como forma de arte reconhecida e independente por meio de suas analogias estilísticas e críticas com as formas de arte tradicionais, especialmente a pintura. Agora que a identidade da fotografia como arte contemporânea já foi aceita como fato, o cenário está pronto para novos e interessantíssimos caminhos de desenvolvimento.³⁴

O estudo das narrativas artístico-visuais, das imagens com tendência mestiça, ao estabelecer um ponto de interlocução sobre os possíveis atos de experiência no campo da arte, vai considerar também uma complexa relação de aspectos dialeticamente relacionados com a contemporaneidade e os modos do ver que se construíram a partir dela. Isso ocorre porque este estudo abre espaço para o diálogo quanto ao estatuto poético da experiência da arte como um campo de possibilidades e aberturas, cuja natureza, ao estabelecer um caminho singular manifesto em uma obra ou em um conjunto mais amplo, caminha em uma direção à qual aquilo que se diz é indissociável do modo como foi dito, sabendo que em arte o como se produziu e de que maneira se fez é muito importante, o que relega o tema a uma função intermediária, seja ele qual for. Neste sentido, parece possível tratar de qualquer assunto ou de qualquer gênero, entretanto, o modo não é canônico, mas, ao contrário, produto de uma singularidade.

34 COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p. 17-19.

A genética das imagens primordiais, que fundamenta os territórios da experiência na arte, pôde estabelecer sua condição específica a partir da quebra de um estereótipo de funcionalidade, quando o ser da coisa é a coisa em si mesma. Pensada em termos mais amplos, esta origem permitiu perceber uma potência característica, relacionada não ao que se espera, mas ao imponderável que ocorre nas articulações entre a fatura e sua determinação à mensagem. Sob certas condições, permite ainda manifestar um ‘ser coisa’ que é indissociável tanto de sua materialidade quanto de suas relações com a vida em si.

Para além de uma discussão demarcada pelo dispositivo em seus processos de alteração tecnológica, é possível relacionar ainda uma série de possibilidades para a fotografia, em uma diversidade que vai da utilização massiva de usuários e de plataformas até a abertura de espaços para a singularidade das experiências que são propostas pelo campo artístico. Nessa pluralidade que se bifurca, é preciso pensar que o dispositivo tecnológico é apenas a prótese de uma questão maior.

Mas a tecnologia é solícita e atenciosa. Desde o início que se utilizou a fotografia contra o seu significado, suposto ou real. Com ela pode reproduzir-se o que, de facto, não pode ser reproduzido, mas só imaginado. De nada serve dirigir a câmara para o mundo, já que não há imagens lá fora. Fazemo-las (ou temo-las) sempre e apenas dentro de nós [...]. Quando a fotografia se acomodou à pintura, não se tratou apenas da mimese de outro meio. Por ter

reconhecido na pintura a preeminência histórica como produtora de imagens, a fotografia não imitou a pintura, mas as suas imagens já comprovadas.³⁵

Hans Belting, tratando do tema “a imagem do mundo”, prossegue sua reflexão apontando sobre a necessidade de se “deslindar o significado efetivo que a imagem fotográfica possui para seus produtores e espectadores”. Assim, esse significado poderia extrair do mundo “uma imagem aprazível” ou “analisar o mundo através das imagens” e, então, “no primeiro caso, o mundo facultava o motivo, no outro, a imagem era a chave para o mundo”. Ele continua:

A percepção da imagem fotográfica é programaticamente diferente nos dois casos. Se a imagem tem o seu significado em si mesma, é uma composição. Mas se mostra o que é opticamente inconsciente, captando o mundo com maior acuidade visual do que os nossos olhos possuem, então ela representa um meio que interpomos entre nós e o mundo. A fotografia constitui um episódio breve na história da figuração e reprodução do mundo. Mas o mundo alterou-se para os nossos olhos a partir do momento que passou a ser fotografado. O mundo após a fotografia – the world after photography, segundo a fórmula do artista conceptual americano Robert Smithson – torna-se uma espécie de museu de si mesmo.³⁶

35 BELTING, Hans. *Antropologia da imagem*. Para uma ciência da imagem. Lisboa: KKYM, 2014. p. 271.

36 BELTING. 2014, p. 272.

A condição de uma mera espacialidade compositiva, com heranças vincadas ou de prospecção do mundo que estariam presentes na fotografia, não encontra eco na fala de Belting. Assim, a exposição de um lugar subjetivo que interpõe ao lugar de fora, da mera composição, às possibilidades que a imagem fotográfica historicamente inaugurou, com o sentido de uma ampliação da própria ideia de imagem, ao serem incorporadas pela singularidade das invenções artísticas, problematizam-se de uma vasta gama de procedimentos que, por sua vez, irão transformar o próprio sentido das imagens em suas incorporações tecnológicas relacionais.

Os códigos possíveis às imagens, que se atravessam por pensamentos próprios, servem para ampliar as noções e categorias da experiência com elas. A condição de recorte fenomenológico, ao ser substituída pela noção de inconsciente óptico no campo do fotográfico, permitiu supor uma inscrição que é própria à sua tecnologia visual, mas, por várias decorrências, não se separa de um outro aspecto, em uma ordem interna, ao sujeito que pensa e diz respeito, também, à uma fisiologia da visão e à forma como a subjetividade psicológica pode se interpor à visão, sobrepondo-se às lógicas determinadas pelo ponto de vista que estaria definido pela câmera que comportaria um programa pré-definido por sua inscrição em um sistema industrial padronizado e assim determinado.

La cámara oscura, portadora de imágenes, queda desplazada por el cuerpo, sólido y denso, productor de imágenes: productor que debe forjar una percepción de lo real a partir de un campo de signos dispersos. “Ni una sola de

nuestras sensaciones – explicaba Helmholtz en 1867 – nos depara más que “signos” de “objetos y movimientos externos”, de manera que lo que llamamos “ver” es en realidad aprender “a interpretar estos signos sirviéndonos de la experiencia y la práctica”. Por lo que hace a los signos provenientes de la excitación de la retina, añade, “en modo alguno es necesario postular algún tipo de correspondencia entre estos signos localizados y las diferentes ubicaciones reales [el campo empírico] a las que remiten”.³⁷

Rosalind Krauss, ao utilizar o termo inconsciente óptico, se coloca contra uma reconstrução da história da arte moderna fundamentada em uma racionalidade do visual, baseada em princípios de intencionalidade autonomista. Contrapondo-se a isso, apresentou questões que foram abertas na arte, pela exploração do próprio inconsciente, através de artistas como Duchamp, Max Ernest, Picasso, Pollock e Eva Hesse, que perpetraram nesse campo visual uma diversidade de questões de estranhamento, de sexualidade, de morbidez, de deslocamentos irônicos, evocando uma noção de “inconsciente visual”, que se distanciou criticamente das tendências formalistas hegemônicas abrindo espaço para um revisão oportuna.

Mi propio uso de expresión inconsciente óptico, tal y como aparece en las páginas de este libro, es radicalmente opuesto al de Benjamin. Quizá quepa hablar se su exteriorización hasta el campo visual, pero sólo porque un grupo dispar de artistas le dieron esa construcción externa, proyectando así una concepción de la visión

37 KRAUSS, Rosalind. *El inconsciente óptico*. Madri: Tecnos, 1997, p. 143.

*humana en la que ésta no gobierna todo lo que domina con la vista, hallándose como se halla en conflicto con lo que es interno respecto del organismo que la hospeda.*³⁸

As relações entre esta espécie de inconsciente óptico de Krauss, que diferem por princípio psicanalítico às de Benjamin, entretanto, não estiveram distanciadas daquela percepção de imagem surrealista, como já se disse, quando artistas que utilizaram a fotografia tais como Hans Belmer, Man Ray, Maurice Tabard, entre outros, apresentaram as potências daquele lugar impregnado pela “inquietante estranheza” que alimentava essas práticas em um apreço fundamental às questões do inconsciente.

NOTAS SOBRE UMA APROXIMAÇÃO

A aproximação da fotografia à pele lisa dos espelhos não permite que as texturas das tintas se deitem em sua superfície de forma orgânica, imprevisível, como quando se faz em uma tela, com pincel, espátula, ou gotejamentos. Se atualmente, os pigmentos minerais das impressoras a jato de tinta profissionais, com policromias variadas, podem aproximar a imagem digital de um simulacro de pintura, o que é um fato, resta considerar o que afinal se espera com isso. Apenas enganar o olho? Chegar mais perto de uma realidade tão real quanto possível? Um hiper-real?

A pulsão poética de uma experiência visual não se faz apenas pelo que se apresenta em um argumento, mas, fundamentalmente, pela maneira como isso se apresenta em um todo relacional aliando-se à sua fatura. Assim, a substância da forma e sua expressão estarão alinhadas à substância do conteúdo e sua expressão, utilizando-se o conceito aprendido com Louis Hjelmslev, a partir de sua noção de linguística imanente³⁹. Penso no caso particular de uma experiência que vivenciei,

39 “[...] Do mesmo modo, é em razão da forma do conteúdo e da forma da expressão, e a penas em razão delas, que existem a substância do conteúdo e a substância da expressão, que surgem quando se projeta a forma sobre o sentido, tal como o fio esticado projeta sua sombra sobre uma superfície contínua”. Hjelmslev, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 61.

38 KRAUSS, 1997, p. 195.

através da fotografia, e cujos resultados me fizeram pensar de maneira mais aprofundada sobre as questões do inconsciente óptico, agora aplicadas ao computador, a partir do conceito de revelação da imagem digital, com as implicações de um software de tratamento de imagens.

Sem a intenção de manipular imagens para parecerem pinturas, ou de aplicar filtros programados por um software, nos deparamos com uma anacronia insuspeitada, obviamente sem termo de comparação, e apenas como uma experiência física, relacionada à ideia da pintura de atmosfera que William Turner fez conhecer em algumas de suas paisagens. As imagens fotográficas às quais nos referimos fazem parte de uma série intitulada Paisagem decantada, realizada em 2010.

As fotografias originais em formato *raw*⁴⁰ foram captadas a partir de um ônibus de turismo, em um trecho percorrido entre as cidades de Cachoeira e Salvador, no estado da Bahia, durante aproximadamente duas horas ao final de uma tarde ensolarada, trabalhando com um ponto de flutuação do eixo da câmera, a partir de sua movimentação paralela ao movimento do ônibus, movendo o zoom da objetiva de forma a criar movimentos, uma instabilidade harmonizada de movimentos em sincronia, acompanhando o movimento em paralelo, ajustando-se ao movimento do

⁴⁰ *Raw*, ou formato *cru*, é uma denominação genérica de formatos de arquivos de imagens digitais que contém a totalidade dos dados da imagem tal como captada pelo sensor da câmera fotográfica.

ônibus. Quando as imagens foram “reveladas”⁴¹ esses aspectos do movimento e da luz acentuados pela alteração dos níveis de sombra, altas-luzes, saturação, vibração de cor, entre outros elementos técnicos permitiram a aparição de registros de uma luminosidade atmosférica que seria impensável para a fotografia analógica nestas condições dinâmicas.

Os resultados desta experiência nos fizeram pensar sobre a passagem de um estado físico da imagem para outro, transformado pela exposição mais lenta, pela movimentação do eixo da câmera, permitindo a ocorrência de uma espécie de transbordamento da imagem em suspensão, para um estado potencializado pelo enevoar cromático de uma atmosfera luminosa, ao contrário de um grafismo determinado por formas definidas ou por linhas rígidas. As imagens permaneceram ancoradas pelo traço de uma presença, de um ambiente potencial, daquilo que de si emana pela expressão autóctone de um organismo vivo e elementar dessas paisagens naturais. De fato, as imagens obtidas pela câmera digital não perdem a capacidade de redução fenomenológica, mas permanecem indexadas à luz de seu referente até o momento em que são transduzidas⁴² em informação numérica pelo processador interno da câmera.

⁴¹ Termo que colocamos entre aspas, mas que nas imagens captadas no formato *raw* faz todos sentido, tendo em conta que as imagens precisam ser abertas e transformadas em outro arquivo tal como *tiff*, *psd*, *jpg* etc. Neste processo de “revelação” (câmera *raw*) é possível controlar muitos elementos relacionados à sua cromaticidade.

⁴² Transformação de um tipo de sinal, ou energia, em outro de natureza distinta do anterior.



Fig. 3 - Mauricius Farina, Série Paisagem decantada, 2010, fotografia, 80 x 60 cm.



Fig. 4 - Mauricius Farina, Série Paisagem decantada, 2010, fotografia, 80 x 60 cm.



Fig. 5 - Mauricius Farina, Série Paisagem decantada, 2010, fotografia, 80 x 60 cm.



Fig. 6 - Mauricius Farina, Série Paisagem decantada, 2010, fotografia, 80 x 60 cm.

Ao compreender o resultado das imagens pertencentes à série Paisagem decantada, com aspectos visualmente pictóricos, natural percebermos uma aproximação com a aparência de certas experiências pictóricas, particularmente com o pintor inglês William Turner, por uma semelhança em um nível de imagem, de reprodução e não de materialidade, o que seria absurdo. Neste caso, explicitamos que não se colocam termos de comparação, mas uma consideração aproximada pela imagem, o que foi provocado por um resultado visual que se apresentou na experiência que fiz. Assim, considere minhas imagens para utilizá-las como um elemento possível, nessa pesquisa relacional, para pensar na dimensão potente das paisagens descritas também como experiências de perceber.

Turner gostava de ressaltar que suas pinturas eram experiências de vivência direta com o acontecimento, e por isso ele anotava, quando nestas circunstâncias, no verso dos quadros.

Atuando na independência de sua percepção, em uma exploração sensível daquilo que escolhia ver e pintar, William Turner tornou possível à pintura descolar-se da tradição de janela perspectiva, permitindo uma outra possibilidade para o quadro e, ao mesmo tempo, uma aproximação cada vez mais explícita com a própria realidade que escolhia fazer representar, pela paisagem, em uma autonomia cromática que se fazia potente. As questões relacionadas com o ponto de fuga foram substituídas por uma pintura de atmosfera.

As questões anunciadas pela experiência pictórica de William Turner foram fundamentais para a própria pintura

moderna se pensarmos de forma ampliada. Sua influência, ou proximidade experimental junto aos impressionistas, é uma evidência, ainda que com causas e consequências muito distintas. Afinal, Turner foi um pintor do período romântico e talvez por isso se atraísse pela energia das forças da natureza e de sua atmosfera, e os impressionistas se atraíam por um outro tipo de relação com a natureza. Entretanto, a forma como ele realizava seus trabalhos evidencia-se pela ideia de descrição de um acontecimento.

Existe uma questão que nos assombra nas pinturas de paisagem, desde a imanência do XVII holandês até o romantismo, com Caspar David Friedrich na Alemanha e com Turner na Inglaterra, e esse assombro tem a ver com a capacidade de perceber um fenômeno que estes artistas demonstraram em suas pinturas, nas paisagens que eram visionadas, como se pudessem conhecer estes fenômenos a partir de uma capacidade hiperdesenvolvida pela observação – o que era fato – mas, com uma capacidade, também aumentada, de terem estas observações guardadas na memória, de tal forma, como se tivessem sido gravadas pelo próprio acontecimento.

Com Turner tratamos de um tempo alterado e dinâmico, que se revelava a partir de algumas pinturas, onde a natureza ao se pôr em movimento, se demonstrava como uma energia grandiosa. No caso dos holandeses a ajuda da câmera escura não era suficiente para a memorização da cor, mas ajudava na compreensão do espaço, e na construção de suas pinturas silenciosas.



Fig. 7 - William Turner, Snow Storm - Steam-Boat off a Harbour's Mouth, 1842, óleo sobre tela, 91,4 x 121,9 cm. (Fonte: www.tate.org.uk)

Turner revelou, de maneira espantosa, uma percepção fenomenológica cientificamente plausível em sua observação, considerando que ele, sem o anteparo de um obturador maquínico, materializou a ocorrência de fenômenos ópticos do movimento em sua pintura, através da uma observação sensível e atenta da atmosfera movente das paisagens que escolhia. Com a possibilidade da fotografia, questões físicas, relacionadas ao movimento dos objetos no momento de sua captação, alteraram a compreensão visual que se tinha sobre o deslocamento dos corpos na forma como eram descritos pelas imagens, o que demonstra, em relação ao que se percebe na pintura de Turner, sua espantosa capacidade de sentir e de observar, de dar forma à experiência de ver, e como ele estava mais interessado em uma experiência atrelada ao conhecimento do que em uma fantasiosa exibição de efeitos visuais.

Um outro exemplo completamente distinto na forma e no tempo histórico, que nos revela a diferença total entre a percepção e a visão é, disse-o, a pintura de Turner. O modelo de conhecimento fundado na câmera escura, cuja defesa fora protagonizada por Descartes (apesar de sua concepção de alma ser mais complexa do que a mera esponenciação da ocularidade) e Kepler e depois esponenciado no iluminismo, não tem lugar na contemplação, conhecimento e análise de Turner, inventor óptico além do seu tempo, criador duma percepção como exercício de estimulação retiniana que só mais tarde o impressionismo contribuiria para cientifizar. Em Turner deve desaparecer a

*distância ou a vontade de “comandar” (ser sujeito) a experiência óptica por parte do observador. Este não mais pode dispor da visão como faculdade primordial em face de uma pintura antes estruturada pelo lugar do ponto de fuga, por isso a paisagem turneriana absorve tanto o corpo como a visão.*⁴³

*A história da pintura demonstra que não se pode supor um conhecimento generalizado sobre esta prática cultural que, em seus próprios domínios, problematiza as relações que se estabelecem em torno da expressão e de seus argumentos relacionais com aquilo que representa. É preciso caminhar além dos limites, dos juízos de gosto, dos modelos espaço-temporais, do lugar-comum, ao considerar que o domínio da imagem é sobremaneira demiúrgico e constitutivo de uma noção própria que se pode resumir na ideia de “coisa mental”, prevista por Leonardo da Vinci muito antes das noções de arte e de artista que herdamos do romantismo. O tempo é um instrumento regulador, “supremo classificador” que começa a exercer sua influência depois que o trabalho do homem está completo. O tempo afeta e transforma a matéria, e a reveste de uma camada especial, uma poeira que nos parece recordar que “somos pó e ao pó retornaremos”.*⁴⁴



Fig. 8 - Théodore Géricault, *Course de chevaux, Le derby de 1821 à Epsom*, 123 x 98 cm. (Fonte: cartelfr.louvre.fr)

43 VIDAL, Carlos. *Invisibilidade da pintura. Uma história de Giotto a Bruce Nauman*. Lisboa: Fenda, 2015, p. 493.

44 ZANCHETTA, Alberto. *Frenologia della vanitas. Il teschio nelle arti visive*. Monza: Johan & Levi Editore, 2011, p. 221. Tradução nossa.

Com o desenvolvimento tecnológico da fotografia, foi possível admitir intervalos de tempo muito variados e rápidos para a sua captação, permitindo considerar frações centesimais, ou mesmo milésimos de segundo, tempos que são evidentemente muito ligeiros para o olho humano, mas não para a fotografia⁴⁵. Por isso, se podemos considerar imagens borradas do movimento, ou ainda a imagem congelada de um objeto que se desloca com uma grande velocidade, isso se deve à construção visual advinda da fotografia, antes disso não se podia conceber. Um dos exemplos mais conhecidos tem a ver com a representação das patas dos cavalos quando se põem em movimento, as pinturas anteriores ao surgimento da fotografia desconheciam a dinâmica locomotora destes movimentos⁴⁶.

A pintura, mas não qualquer pintura, demanda uma necessária tatilidade visual, ideia figural que é da ordem de uma aproximação, de uma intimidade com o objeto da experiência, formada como pintura, que é central para o reconhecimento e fruição das suas práticas de sentido multissensoriais e polissêmicas. A existência da pintura se mantém presente na coleção de imagens que compõem o contexto maior de suas histórias, o imaginário não é constituído apenas por pinturas, mas essa prática é fundamental como parte de sua encarnação plástica ancestral.

Sem o conhecimento da história e das culturas que se envolveram nas práticas materiais da imagem, corremos o risco de

45 A primeira imagem fotográfica, obtida por Joseph Nicéphore Niépce em 1826, demorou algo em torno de oito horas e vinte minutos.

46 As experiências de Eadweard Muybridge e Étienne-Jules Marey são notórias nesse sentido.

enxergar apenas as sombras de uma realidade que se configura como mera aparência em um lugar de aparências. A imagem da pintura, ainda que seja parte, não é a coisa, apenas uma representação sua. Uma questão central se relaciona com a ideia de encarnação e de unicidade corpórea que se apresenta no objeto pintado.

O sentimento de vida que habita em transitivo a experiência das imagens sustenta essas vidas que se movem, em paradoxal suspensão, na sobrevivência do tempo, que ainda que passe, não pode deter o sentimento que se materializa nos objetos da arte. Reconhecer o que se transmite desses sentimentos é quase uma epifania, precisamente isso que se necessita, para em uma esfera de intimidade, liberar a identificação entre esses objetos transitivos e os sujeitos que se manifestam através deles. Uma imagem pode guardar um movimento que nunca se perde na rapidez desse tempo que passa, suas origens se fazem na presença de um *hic et nunc* que, entretanto, se conecta às memórias, que se ligam em outras, nas interfaces do próprio inconsciente coletivo, onde essas ideias precisam ser restituídas.

*[...] Las imágenes de que está hecha nuestra memoria tienden, pues, de forma incesante, en el curso de su transmisión histórica, a quedar fijadas en espectros, y se trata precisamente de restituirlas a la vida. Las imágenes están vivas, mas, hechas como están de tiempo y memoria su vida es ya y siempre Nacheleben, supervivencia, amenazada sin cesar y en trance de asumir una forma espectral.*⁴⁷

47 AGAMBEN, Giorgio. *¿Qué es un dispositivo? seguido de El amigo y de La Iglesia y el Reino*. Barcelona: Anagrama, 2015, p. 23.

A pintura é um dispositivo que determina um objeto visual específico. Não se trata, obviamente de uma simples ação de transferir pigmentos coloridos sobre uma dada superfície. Falamos de uma prática historicamente definida, com processos internos e tensões profundamente implicadas nos contextos de sua própria experiência como forma visual, uma prática conectada visceralmente à cultura ocidental, ajudando a constituir a própria ideia de arte, cuja morte, diversas vezes anunciada, não se pôde cumprir. Ao contrário, o que se tem é uma sobrevivência da pintura que, às custas de sua própria expansão conceitual, nos habilita em pensar nas camadas mais diversas dessa substância em confluência com as outras imagens em seus processos de alteração e expansão conceitual que são próprios ao contemporâneo. A pintura, como “coisa mental”, está profundamente conectada às transformações da história, das mentalidades que se fazem presentes em uma ordem que lhe é própria em sua encarnação visual.

Ainda que muitos tenham se perdido em imitar e falsear seja o sentido de expressão ou de narrativa, aquilo que se fez em pintura, sua necessária originalidade sempre foi fundamento e se manifestou como forma de colocar em movimento uma interpretação, uma percepção singular do mundo, através das formas e das cores, sendo aquilo que se apresenta como o que se faz visível, partindo da plástica, tratando de uma invisibilidade – a ideia – que se quer materializar no corpo da pintura.

Como ação prática, a pintura permanece impregnada de heterogeneidades, não apenas na ideia ou na ação de pintar, mas em um continente de relações subjetivas, manifesta

experiências que são invadidas por processos reconhecidos pela tradição da arte, em sua história ampla, universal, cheia de fraturas e de esquecimentos. Por essa razão, como um marco de pertencimento à natureza das imagens, a prática da pintura não está dissociada de outros aspectos que vão além de sua própria materialidade. Estes, sejam estéticos ou sociais, não podem explicar separadamente a natureza da arte: para isso se faz necessário o reconhecimento da experiência da pintura, em seu corpo, em sua própria carne e é a partir daí que tudo acontece.

O reconhecimento dos aspectos antropológicos que cercam a tradição pictórica é central para uma revolução transdisciplinar nos estudos da imagem, implica um esgarçamento dos paradigmas formalistas de uma história tradicional da pintura e no reconhecimento de novos esquemas conjunturais para a sua investigação.

A questão da pintura e das imagens vai além de uma simples individuação, articulando-se no debate e enfrentando os modismos inaugurados pela cultura visual. Ela está além do entendimento banal que se observa no ambiente da cultura hipermoderna, que é essencialmente kitsch e tem dificuldade de perceber as possibilidades potenciais da experiência da arte como renovação em contiguidade com o tempo, o que nunca é modismo. Essa condição implica, paradoxalmente, o reconhecimento da prática pictórica como uma tradição de importância relacional, algo que é vital para os estudos da imagem, e que se constitui na produção da arte para e sobre a natureza da vida.

Uma pintura qualquer pode ser apenas mais um objeto para decorar uma parede, pode servir para sustentar, como

ilustração, uma suposta ideia de arte, mas pode quem sabe, alterar sua própria dificuldade e ser aceita, em uma outra história. As noções de experiência e de repertório, presentes na história da arte, são cruciais para municiar o visionador, sobre as imagens falseadas, sem âncora nos acontecimentos.

A arte é simultaneamente reflexo de uma situação histórica ou social e é também o seu mais profundo instrumento de reflexão crítica. E é a partir do Renascimento que a modernidade se instaura a partir do Duecento, do Trecento e depois do Quattrocento e do Cincuecento, sempre numa progressiva aproximação do teológico ao humanístico, do transcendente ao imanente, da conjugação da figura de Deus com a figura do homem. O Cristo do Renascimento, como já sucedera com o Cristo do Gótico, é o Cristo sofredor, é o Cristo da Paixão, não é o Cristo Pantocrator, o rei dos reis, que fora por exemplo no tempo Bizantino. E esta diferença é essencial para compreendermos o que é ser moderno.⁴⁸

De alguma forma, a transformação dos modos de vida, nesses últimos séculos, fez com que os objetivos da ação artística fossem confrontados com a realidade e, inevitavelmente, essas imagens aparecem, também, como símbolos de culturas e de interesses mercadológicos. Assim, de modo interligado, os antigos mestres de ofício do cinquecento se transformaram em ícones de uma genialidade perdida, ao mesmo tempo que inventada. Agora, o artista pode ser – e muitos almejam isso – uma figura do

⁴⁸ PERNES, Fernando. *A vocação democrática da arte moderna. De Olympia a Guernica*. Porto: Fundação de Serralves, 2015, p. 25.

jet set internacional, o que, é claro, não é fácil. No século XX, a valorização da arte, como mercadoria, transformou a figura do artista em outra espécie de produto. Muitos estão a pintar, a fazer arte, porque precisam expressar uma verdade íntima, e outros porque, nomeadamente, querem ser reconhecidos e cultuados. Piero Manzoni compreendeu isso muito bem na relação da mais valia do objeto de arte, mas quem definitivamente conquistou este espaço, performaticamente, foi Andy Warhol.

Sabemos que nem tudo que se pinta é pintura, e nem tudo que se diz arte de fato é. Portanto, há uma diferença entre ser, e parecer ser. A mediação crítica, necessária nesses casos, é um juízo de sobrevivência. Não se trata de um juízo de valor, mas, de um abstrato que se encontra a partir de uma “razão sensível” a ser substituída, nos dias atuais, por uma “razão cínica”. Não se trata de uma arbitrariedade, tal questão implica-se, necessariamente, em processos que não admitem a ausência crítica e o diálogo com aquilo que se vê. Reconhecendo que a história da pintura carrega uma tradição das mais coerentes e longevas, sua complexidade aparente é também um princípio de absoluta sinceridade poética. Nesse sentido, percebemos que a ocorrência de uma pulsão criativa, nessas imagens da arte, pertence a uma destinação livre, que sobrevive aos temas e às encomendas, aos estilos e aos (des)gêneros, conduzindo-se por sua necessidade de ocorrência, resultando em uma atmosfera oxigenante que, em sua ação formativa, se faz manter como duração da experiência, de vencer e de permanecer em seu próprio tempo. Nesse lugar que ocupa, não se admitem meias verdades, apenas a experiência vigorosa do artista, que no

interior da sua própria história, eleger como acontecimento seu “dever de verdade” que se manifesta nas coisas que faz.

Na obra, é o acontecimento da verdade que está em obra e, precisamente, no modo de uma obra. É por isso que se determinou primeiramente a essência da arte como o pôr-em-obra-da-verdade [Ins-Werk-Setzen-der Wahrheit]. Mas esta determinação é conscientemente ambígua. Ela diz, por um lado: a arte é o estabelecimento da verdade que se institui na forma. Isso acontece na criação como produção [Hervor-bringen] da desocultação do ente. Mas, ao mesmo tempo, pôr-em-obra quer dizer pôr em andamento e levar o acontecer o ser-obra. Tal acontece como salvaguarda. A arte é então: a salvaguarda criadora da verdade na obra. A arte é, pois, um dever e um acontecer da verdade.⁴⁹

Não há uma verdade na crítica, muito menos na arte, existem verdades, condições plurais. Existirá sim, em um outro sentido, uma específica verdade, em cada manifestação singular que lhe permita ocorrer como a verdade-da-obra. A verdade não é absoluta, mas o absoluto é presença que se faz possível. Portanto, não há contradição nesse sentido de verdade proposto por Heidegger, quando o que se propõe para além de ser um dever é também um específico. O exercício da pintura, desde uma longa tradição, é um exercício de liberdade sublimando contextos e oportunidades, seu noema poderia ser “coisa mental” em um princípio consagrado por Leonardo da Vinci que sobrevive aos séculos, mas também pode ser o de superfície, espacialidade, matéria, simulacro, multiplicidade, colagem, hibridismo, combinação.

49 HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 2015, p. 59.

A verdade da arte também não é apenas uma questão de estilo. Há na arte uma autonomia abstracta, ilusória: invenção arbitrária privada de algo novo, uma técnica que permanece estranha ao conteúdo ou técnica sem conteúdo, forma sem matéria. Tal autonomia vazia perde a realidade própria à arte, que paga tributo ao que existe, mesmo na sua negação. Nos seus verdadeiros elementos (palavra, cor, tom), a arte compartilha-o com a sociedade existente.⁵⁰

Há de fato uma confusão quando se pretende definir o que é, e também o que não é verdadeiro na arte, em larga medida esta questão implica uma problemática paradoxal, que foi instituída pela necessidade de uma crítica de arte, ainda no século XIX. Esta figura, a do crítico de arte, já parece um tanto antiquada. Atualmente, a crítica anda vestida em teses de curadoria, em hipóteses temporárias, que se pretendem a escrever a história da arte.

Vivemos em um mundo em que o comissário (ou curador) pode ser mais importante que o próprio artista, é ele que detém o poder de trazer à tona aqueles que serão reconhecidos como artistas, é ele (ou ela) quem faz a mediação com a instituição e com o público, e o faz segundo conceitos próprios (muitas vezes importados de outras paragens); fora disso, nas periferias do circuito cultural, muitas coisas acontecem, mas se ninguém vê, a história não reconhece, eventualmente, por um “milagre”, um artista como Jean Michel Basquiat pode ser descoberto, mas é preciso estar no lugar certo e a oportunidade tem que acontecer.

50 MARCUSE, Hebert. *A dimensão estética*. Lisboa: Edições 70, 2013, p. 43.

Habitamos uma cultura de interesses mercadológicos que está à mercê dessas instâncias, o convívio com o capitalismo na arte (ele mesmo, segundo Seroy e Lipovetsky, já é um artista) é mais que simples relação econômica: pode envolver negociações, interesses escusos, mas, em larga medida é o que sustenta a arte contemporânea em uma relação em que seus interesses podem se mesclar com outros, curatoriais, museológicos etc. Os agentes desse processo, em maior ou menor medida, estão submetidos aos interesses de uma rede muito complexa de estratificações culturais no convívio da globalização, cuja hegemonia é reconhecidamente exercida pelos mais ricos.

Do nosso ponto de vista, a fotografia contemporânea ocupou certos espaços, por consequência de sua relação material com a pintura e pelos processos de inserção oferecidos pelo conceitualismo na arte desde os anos 1960, que em larga medida implicaram a “desmaterialização do objeto artístico”. E ainda pela necessidade do mercado e das grandes exposições de terem objetos e novidades a oferecer. O problema do acontecimento como “verdade”, na arte é questão permanente. Vai além dessas querelas de poder, ainda que de forma complexa, viceja em uma utopia que não é transparente ao domínio desses poderes, senão de uma atmosfera “quase-religiosa” dessa arte que se conecta às mais profundas utopias da expressão mesmo que seja, em larga medida, distópica em relação a qualquer coisa. Esse território sensível não é exclusivo, se oferece a quem lhe deseje; não se pode comprar um sentido, compramos apenas um objeto, ainda que esse se apresente como o seu condutor.

Se poderia pensar, como resposta a esta condição factual na arte enquanto sucessão de oportunidades, que a lógica

da invenção não se oferece, apenas, por novas possibilidades financeiras, mas através das poéticas experimentais que recusam a arte como mercadoria. A pintura, um objeto de eleição para o consumo burguês, está sendo vendida nas galerias mais importantes do mundo capitalizado, assim como fotografias, vídeos e outras formas. Por essa razão muito da arte tratou de se dissolver, de se tornar outra coisa, já que era preciso “desmaterializar” o objeto entendido como mercadoria.

Baseada na mitificação da noção de ruptura que as vanguardas utilizaram como prática, uma espécie de maldição de modernidade demonstrou-se em mentes oportunistas, formadas por uma compreensão míope do próprio modernismo e da necessidade do novo, pensando que a arte precisa sempre inventar a roda, confundindo a necessidade de inventar novos procedimentos e atuar em novos meios com a criação poética que pode se sustentar como arte em qualquer meio. Para esses “modernetes” a pintura em tela está obsoleta, é preciso ligar algum fio. A questão que se apresenta sobre se um meio tão tradicional teria chegado ao seu limite quando novas tecnologias estão à disposição é de fato ridícula.

A pintura, como uma modalidade da tradição, nestes termos, é uma prática condenada à deriva. Um falso problema para uma falsa questão. Entretanto, opondo-se a isso o problema da necessidade da pintura, percebemos que tudo pode ocorrer, e as novas possibilidades formais, conceituais, novas tecnologias, há sempre algo por acontecer, mas isso não significa decretar a nulidade da pintura e de seus processos artesanais, sejam eles quais forem. Falar em pós-pintura seria falar

de outra coisa, que não processos internos à própria pintura no estado do tempo? O próprio Clement Greenberg, no afã de reconhecer a potência sensível da fatura pictórica, desprezou outras lógicas da visualidade, incluindo a fotografia e tudo o que fosse “comunicação”, ou melhor, associou a fotografia à literatura e separou para ela a ideia de “grande arte”, considerando que o seu aspecto documental seria a sua grande potência. Obviamente nunca disse isso claramente, mas é possível reconhecer nas entrelinhas o papel que lhe propõe⁵¹.

A visão de Clement Greenberg sobre a fotografia não é reconhecidamente dedicada, entretanto, sua relação com a crítica da arte, na defesa de uma expressão potencial para a fatura artística – da pintura em particular – foi fundamental. Portanto, sua visão sobre a fotografia apenas reflete um posicionamento conservador sobre ela, um lugar reservado às especialidades técnicas. Sua ideia de sabor de época reforça apenas uma face dessa questão. A influência de Greenberg como crítico de arte foi poderosa, e está vincada naqueles acontecimentos que fizeram a arte americana, após 1945, se tornar o que é. Sua relação com o expressionismo abstrato está marcada na história, foi uma relação de profunda imersão, de encantamento e resposta ao que percebia como experiência da arte. Mas o grande crítico norte-americano apresentou inúmeras dificuldades com o que veio a seguir com a arte pop. De fato, ele reconheceu apenas Jasper Johns como um artista original, aos outros, dizia que faltava profundidade.

51 GREENBERG, Clement. *Estética doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

A noção de fatura abstrata, de coisa em si da pintura, defendida por muitos seguidores de Greenberg (sem o seu repertório) na América Latina e em outros países, quando já não era oportuna ou verdadeira, teria contribuído, por hipótese, para uma crise interna da própria noção de pintura, à reboque das novas operações que se seguiram, quando decretou-se uma “arte depois da arte”, ou *After the End of Art*, nome que Arthur Danto (1997) deu ao seu livro, refletindo décadas depois sobre a passagem do moderno ao contemporâneo. Hal Foster publicou o livro *Return of the Real: the Avant-Garde at the End of the Century* em 1996, considerando o retorno da arte à própria realidade, fora de sua inclusão autonomista vivenciada pelo modernismo.

Falar sobre a morte da pintura é já um assunto igualmente moribundo, que parte de um lugar conservador, nostálgico, recalcado, marcado pelo espírito daquelas nuvens densas que se anunciavam desde a industrialização e a formação de uma cultura de massas, ainda em processo. Desde Hegel até nosso tempo, tudo está sempre a mudar. Mas essa morte da arte, tantas vezes anunciada, é retórica. O que morre, e morre sempre, são as antigas utopias, a morte da arte é um assunto em sua própria anacronia.

Vejam, por exemplo, que o desvio retiniano inaugurado por Marcel Duchamp nos anos 1910 em longa escala será responsável por boa parte da revolução de procedimentos que irão aparecer na fatura híbrida da arte conceitual, ou pelo menos, ele será premonitório e fonte inspiradora. Robert Rauschenberg e Jasper Johns, que foram rotulados como neodadaístas nos Estados Unidos, com a ajuda de outros artistas,

ajudaram na recuperação das ideias de Duchamp, assumindo uma clara associação a elas nos inícios dos anos 1960. Essa relação de uma arte conceitual que se propõe contornada pela cultura de massas nos Estados Unidos e com questões sociais e antropológicas do cotidiano é revestida por um cinismo crítico. Também serão reconhecidos neste período os artistas do novo realismo francês, da arte povera e do espacialismo italiano, entre outras expressões que representaram uma ruptura ao expressionismo e um elo fundamental para o que se produziu na expansão dos campos contextuais, em um mundo em constante ebulição, mas como parte dos pensamentos da arte contemporânea que se fazia acontecer.

Existem sempre outras tantas possibilidades, sem que uma exclua a outra. Essa é uma condição fundante na arte. Por exemplo, em que termos poderia se pensar se cotejássemos Giorgio Morandi e Marcel Duchamp, seria uma comparação desconectada? Não para o crítico português Fernando Pernes, que a respeito dessa inesperada associação disse,

*Eu classificaria Giorgio Morandi numa categoria em que coloco igualmente um Malevitch e que será a dos artistas anti-dadaístas ou sobretudo anti-Duchamp. Por quê? Marcel Duchamp deixou de pintar e elegeu como obras de arte os objetos. Giorgio Morandi nunca deixou de pintar e só pintava objetos, como iremos constatar. Foi por excelência um pintor de naturezas-mortas, marcado pelo rigor cubista, mas com uma luminosidade e um sentido de mistério ignorado nos cubistas.*⁵²

52 PERNES, 2015, p. 217.

O tempo vivido é uma experiência que tem um campo de reação e de consequências. A pintura, com tela, tinta e pincel, continuará a ser possível, entre outras razões porque não é necessário enxergar o passado como um tempo perdido, mas ao contrário, como um processo de continuidade, fazendo parte desta ideia o atual interesse pelo anacronismo na história da arte. De fato, a multiplicidade anunciada pelo pós-modernismo está agora a ser aplicada. Tudo o que queremos é a verdade da arte, seja ela o que for, em seus termos e suportes. E mais ainda, a verdade da arte não existe no singular, trata-se de uma questão que deve ser colocada no plural.

A pintura de Morandi, praticada na atmosfera de uma esperança de completude, na possibilidade sensível das pequenas escalas, é em tudo avessa à violência expressiva dos grandes formatos, ela nos arrebatava, sua presença indica para a possibilidade de ser e do ser da pintura. São de pequenos quadros com um colorido amaciado, onde um tempo suspenso se faz ao elogio da luz em objetos deitados ao plano (em seus volumes), em um exercício de manter-se na vida. Diante disso, ao abrigo de uma poética verdadeiramente silenciosa, a cidade barulhenta que se movimenta fora desses limites, e as tantas revoluções com suas mortes anunciadas, não lhe podem incomodar, em sua própria presença que coloca entre parênteses o tempo da história, uma clara noção do próprio sentido filosófico de epoché. Não há como classificar, quantificar, problematizar, o objeto pintado por Morandi é apenas único e respira em um lugar que lhe é próprio: a pintura.

A arte é pulsante em sua aparição movente na ordem da duração. O ser da arte é sempre vivo, se faz traduzir por um sentido próprio de epoché, é disso que se trata. É assim que se percebe a verdade, sendo cada um o que é e de fato pode ser: uma aparição única, um singular moldado por sociabilidades diversas que, sendo assim, tem o poder de se juntar aos outros, atuando na diversidade de ser o que é. Afinal é o que dizem os artistas: deixem-nos ser livres e complexos, ou se quiserem, nos esqueçam em nossa própria e insignificante verdade, considerem que não existe na natureza uma folha sequer, ou mesmo uma árvore, que seja igual a outra.

Colocando o problema em outros termos menos ideológicos: é preciso reconhecer que pintar, para acrescentar ao *Museu Imaginário* (2000) no desenho de André Malraux, a partir dessa tradição que se faz com pinturas, não será uma tarefa fácil. Ainda que, para muitos, pintar não seja mais que uma ação de deitar pigmentos a uma dada superfície e assim esperar algum tipo de “pequeno milagre”.

O espaço em branco pertence ao insuspeitado, não compete à lógica das ciências ou das metafísicas, e se algo acontece ali, implica-se em um movimento que na ação de mover, desenha seus “corpos” no momento mesmo em que acontece. Não se espera aplicar nesse andamento de “corpos” uma explicação, quer seja por um princípio da física, ou por algo que condicione essa explicação ao sobrenatural.

Esse mover-se no espaço pertence ao corpo do pintor que, enquanto pinta, ocupa-se em descrever o movimento em uma absoluta imanência da arte, em uma ação que ali se estabelece;

assim se faz, assim se prende e depois, no ato de rever, será possível compartilhar ou reinventar o acontecimento: que ocorre por natureza da arte como manifestação do artista em sua própria e sincera causalidade. Esse tipo de ocorrência se potencializou historicamente com o próprio expressionismo abstrato que levou ao ponto máximo a ideia de uma poética material da experiência cromática. A vida que vivemos, traduzida nos termos da sua própria história, tem na própria racionalidade de si uma instância reguladora da sua permanência objetiva. Ocorre que os atributos da subjetividade artística, na relação que mantém com a vida, podem se constituir como uma espécie de delírio que se expressa pela experiência nos desvios de uma dimensão que não pode ser domesticada pelos próprios espaços regulados pela racionalidade objetiva.

Se a presença do artista se manifesta nas formas que materializa, será a partir das construções que ele realiza, na concepção de sua própria natureza, essencialmente livre, que a potência de forças que incluem o simples e o absoluto se manifesta. Assim, a vida e sua representação artística passam também por um delírio do inespecífico, naquilo que é próprio dos espíritos inventivos, e que se manifesta por escolhas relacionadas à sua própria pulsão, de vida e de morte, com as tais aparências que, em sua contradição, querem materializar.

As possibilidades da pintura diante da imagem são inúmeras. Suas narrativas se oferecem em um jogo que é próprio ao campo da arte, descolando-se de uma mirada estética, que é sempre juízo de valor. As experiências da pintura permitem a construção de novas origens, o que não se confunde com a experiência estética do seu visionamento.



Fig. 9 - Giorgio Morandi, Natura morta, 1929, óleo sobre tela, 55 x 58 cm.
(Fonte: pinacotecabrera.org)

O jogo de expectativa do artista em relação à criação é sempre um porvir que se alimenta pela necessidade de ultrapassá-lo. Assim não há medida estética que se sustente como modelo. As relações comparativas que um juízo crítico queira adotar para homologar ou hierarquizar uma obra de arte – tal como fizera Greenberg com a sutileza segura de um crítico – não são operativas, já que são configuradas como juízo de valor. Os processos da arte são históricos, e os juízos de valor, artifícios que podem se esconder em uma ideia de verdade, mas em geral não sobrevivem ao tempo.

*O espírito do homem, em sua finitude, não é tanto uma fagulha da grande luz quanto um fragmento de sombra. A verdade parcial e transitória da aparência não está aberta para sua inteligência limitada; sua loucura descobre apenas o avesso das coisas, seu lado noturno, a imediata contradição de sua verdade. Elevando-se até Deus, o homem não deve apenas superar a si mesmo, mas sim desgarrar-se completamente de sua essencial fraqueza, dominar de um salto a oposição entre as coisas do mundo e sua essência divina, pois o que transparece da verdade na aparência não é o reflexo dela, mas sua cruel contradição.*⁵³

Certas aproximações entre a pintura e a fotografia, mesmo não sendo comparativas, se oferecem apenas como uma transferência de possibilidades que podem se revelar

53 FOUCAULT, Michel. *História da loucura na idade clássica*. São Paulo: Perspectiva: 1978, p. 36.

como uma espécie de phatosformel⁵⁴, que repercute por razões de procedimento em um nível profundo a partir de um espaço do inconsciente cultural que está habitado pelas imagens da arte, em seus processos de alteração e sobrevivência. Essa condição de transferência das imagens a partir desse lugar profundo estará também associada ao imaginário de forma integrada, pela pulsão das experiências em seu devir. A fotografia, nesse sentido, pode ser percebida como uma herdeira de atos anteriores à pintura, ainda que se relacione com pulsões ocorridas na experiência da pintura, repercutindo em uma relação iconológica mais ampla. Diferentemente da noção de concorrência, de substituição, subsiste uma outra marca, muito mais profunda, que aproxima a fotografia da pintura e vice-versa. Ainda assim, é preciso que não se comprometa a diferença, que é fundamental, entre uma e outra.

*A arte não é verdadeira criação e fundação senão quando cria e funda lá onde as mitologias têm o seu próprio fundamento último e sua própria origem. Para poder assumir o significado da própria época a questão é, portanto, chegar à própria mitologia individual, no ponto em que ela consegue identificar-se com a mitologia universal.*⁵⁵

54 Conceito utilizado por Aby Warburg para abordar certas transferências iconográficas e que aparece pela primeira vez em 1905 em um ensaio intitulado *Dürer e l'antichità italiana*.

55 MANZONI, Piero. A arte não é verdadeira criação. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro Jorge Zahar, 2006, p. 35.

O sentido de pathosformel que atribuímos deve ser entendido apenas como uma figura, e portanto muito distante do método que Warburg utilizou para verificar transferências iconográficas entre as imagens. Essa confluência entre a pintura e a fotografia deve se configurar para além da maldição e aversão pelas máquinas, que nos foi imposta pela afirmação de uma absoluta incapacidade de phatos da fotografia, segundo o espírito romântico. Ou pelo contrário, pela mitificação da máquina e desprezo pela pintura e de seu sentido artesanal, como podem sugerir os bestiários tecnológicos. Não se trata de uma coisa e nem de outra.

A afirmação de uma expiração de possibilidades da pintura, entendida mesmo como uma falência, naqueles anos que se seguiram ao expressionismo abstrato, a partir de sua fase nos “campos ampliados”, inaugurou uma ideia de pintura híbrida, ou pintura combinada como queria Robert Rauschenberg. Ainda assim, muitas coisas ocorreram, inclusive uma efetiva aproximação com a fotografia através do fotorrealismo.

Nos anos 1980, a pintura se manifesta novamente com força e grandiloquência. Foram muitas ocorrências, mas não podemos deixar de citar o neoexpressionismo alemão, com Anselm Kiefer, Helmut Middendorf, A.R. Penck, Dokoupil, Georg Baselitz, e outros, a transvanguarda italiana, com Sandro Chia, Enzo Cucchi, Francesco Clemente, Nicola De Maria e Mimmo Paladino e outros, como exemplos dessa poderosa reaparição da pintura no cenário da arte contemporânea. Obviamente a pintura não aparecerá isolada, um

fato que ocorre desde as vanguardas do início do século XX; é que a multiplicidade de procedimentos vai se oferecer de maneira ampliada e os resultados que vemos a partir da pós-modernidade serão de fato a consequência de uma grande variedade de invenções que foram propiciadas pela experiência modernista. Se hoje ainda alguns admitem uma dificuldade para a pintura, isso talvez ocorra em função do pensamento em pintura ter se tornado cada vez mais raro, e a manifestação da sua potência como ato inventivo se faça como uma consequência dessa questão.

A história da pintura é reveladora de uma tradição que está articulada em uma atmosfera de processos inaugurais permanentes, os processos modernistas, que se encaminharam para uma metalinguagem propriamente autonomista de suas práticas e foram vencidos por uma exacerbação da diversidade. As manifestações artísticas são, por uma consequência de oportunidades tão amplas, impactadas pelo cardápio tecnológico, ainda que isso não se faça entender meramente como uma destinação de oportunismos. Ainda que a pintura, em sua fatura tradicional, possa se fazer entender como uma quase impossibilidade diante de tão novas ocorrências tecnológicas, isso é um fato que nunca se cumpre, por isso, a história da pintura é um relato de sobrevivências, cuja paisagem é o próprio avesso da sua desapareição. A pintura existe porque se tem necessidade dela. Assim como a fotografia, ou outro dispositivo que se queira trabalhar.

Antes de configurar as relações de confluência entre a pintura e a fotografia, o purismo de cada dispositivo que

se afirma pela diferença pode também apresentar uma possibilidade de conexão, algo que se faz pela transferência de oportunidades iconológicas. Assim, prosseguiremos apontando experiências que se consolidaram como processos híbridos ou, em separado, nesse campo extenso que usualmente, e ainda muito provisoriamente, acostumamos chamar de arte contemporânea.

TRAMAS ENTRE IMAGENS

No campo das linguagens, qualquer generalização é substancialmente redutora. Assim como a pintura ou outros meios, a fotografia tem usos e funções que lhes são atribuídos culturalmente em suas próprias sintaxes. Nestes termos, parece mais adequado pensarmos nas possibilidades que essas imagens, que se encarnam como fotografias, pinturas, ou ainda, nos campos expandidos da arte contemporânea, podem traduzir em seus próprios termos e, assim, em qual campo se posicionam. Não porque se queira pensar em estilos, uma condição formalmente redutora, mas, substancialmente, para perceber o tipo de projeto que estes dispositivos podem operar.

Trata-se, portanto, de considerar a possibilidade de manifestação de ideias singulares, originais, em sua própria medida e conceito, sobre alguma coisa que se queira traduzir dessa maneira, mas que ocorre por colaboração e confluência de mídias, de maneira específica, por escolhas particulares que determinam múltiplas potencialidades.

Ya no se trata, desde hace mucho tiempo, de ver a la fotografía como un sucedáneo de la pintura. Pero tampoco de verla como una nueva especie de pintura. La cuestión que permanece planteada es saber si es otra especie de arte. La fotografía es traza y así se opone a todas las artes del trazado, o sea, a todas las artes de dibujo. La solución no es comparar la fotografía y pintura en obras intermediarias que

*mezclan las técnicas y adicionan los problemas. La solución, si la hay, es comparar la fotografía con investigaciones artísticas actuales que ponen en suspenso ciertos atributos tradicionales del arte (como la personalidad, la sensibilidad, el objeto permanente) y que llegan a pretender economizar el trazado, pero no la traza.*⁵⁶

As possibilidades da fotografia na arte estão implicadas naquilo que um projeto artístico pretenda dispor, o que não é exclusivo a nenhum meio. As relações de “personalidade”, “sensibilidade” e “unicidade”, atribuídas como “coisa antiga” na arte, afinal, continuam a valer, ainda que isso seja um paradoxo inerente a outras questões, inclusive as que são determinadas pelo mercado de arte.

O LIVRO DO SILÊNCIO NO RAPTO DA IMAGEM

Miguel Rio Branco é um artista que nesta fase do trabalho nos interessa comentar, particularmente por suas relações com as cores e as sombras e, mais ainda, sobre dois trabalhos realizados como livros, que avançam nessa relação da imagem fotográfica diante do impresso, agora visto de um outro ponto de vista. Miguel Rio Branco, que é correspondente da Magnum Photos, tem um currículo artístico muito vasto. A partir de 2010, o Instituto Inhotim, em Belo Horizonte/MG, dedicou a ele uma galeria exclusiva, onde estão algumas de

⁵⁶ LEMAGNY, Jean-Claude. *La sombra y el tiempo: ensayos sobre la fotografía como arte*. Buenos Aires: La marca, 2008, p. 88.

suas obras mais importantes. Nossa escolha pelo trabalho deste artista se situa aqui em duas obras específicas: os foto-livros *Silente Book* e *Maldicidade*, obras das quais nos aproximamos para relacionar determinadas situações, que são sensíveis para se pensar em uma epistemologia de imagens que se tramam tendo como ponto de partida a fotografia, mas em um diálogo, em um contexto narrativo que é fabulado por elas a partir de um impresso em formato livro.

Miguel da Silva Paranhos Rio Branco nasceu em Las Palmas de Gran Canaria, nas ilhas Canárias, em território espanhol, entretanto, ele é brasileiro e tem uma relação de parentescos muito peculiar. Miguel é tataraneto do Visconde de Rio Branco, bisneto do Barão de Rio Branco, neto e filho de diplomatas, e foi exatamente por essa condição que ele nasceu em Las Palmas, mas manteve a sua naturalidade. Uma tradição acompanha seu nome de família, que está indelevelmente marcado na história do Brasil e mesmo nas origens da diplomacia brasileira. No entanto, Miguel Rio Branco não seguiu um caminho pronto, mas se desviou dele para fabricar imagens. A diplomacia nos ensina que o que se negocia nas disputas entre interesses diversos não é apenas a sobrevivência do mais fraco, mas o domínio de um jogo que se quer vencer pela capacidade do diálogo. Em *Maldicidade*, há que se reconhecer mais que traços de distinção e nobreza naquelas energias primordiais encarnadas de vida; o mal da cidade se espreita nas periferias internas de sua própria falta de equilíbrio.

Nas imagens de Rio Branco realizadas nos becos do bairro Pelourinho, em Salvador, o repórter fotográfico percebeu a

potência das cores noturnas e, nos detalhes, daquelas vidas à espreita. Suas imagens são carregadas de suor, de cheiros, de sinestésias lascivas e oleosas, e nos apresentam espíritos enfumacados que se erguem em atmosferas modorrentas. Quando ele desceu ali para documentar a carga real da miséria, em uma antropologia nada gloriosa, o que se viu foram cenas da vida transformadas em narrativas de um mundo perigoso feito cinema, impregnado de símbolos e de entidades, no recorte das calçadas pisadas, das paredes tintadas, e de uma luz encarnada que por fim se chega aos ambientes noturnos onde cada boemia tem os seus mistérios.

Rio Branco declinou-se às sombras para trazer desses ambientes onde a noite permite enxergar apenas o que se tem como luz, certas pegadas, presenças arriscadas entre vivos e entidades, onde uma paradoxal constelação, que não se fez fabulada por palavras, mas por uma atração pelo visto, pelo gasto e pela ruína, nos apresenta aspectos fotogênicos que materializam também fantasmagorias feitas de memória e de experiência vivida. Tudo isso se percebe nessas imagens feitas ao rés do chão, ao meio do corpo e não na altura do olho.

Suas imagens, feitas fotografia, se erguem aos olhos e são reveladas como corpo diante das vidas que se percebem perturbadas pela desvalia. Assim, em uma inquietante estranheza marcada pela coragem e pelo abjeto, se institui uma “maldicidade” onde estão imagens, cuja sedução se apresenta na abjeção dos miasmas que ali demonstram-se determinados pelo recorte de um silencioso movimento. Ao ser suspenso pelo tempo, deflagra as condições para se reconhecer, na

instantaneidade das ocorrências, a potência do fotográfico ou da forma visual potencializada pelo acontecimento.

As presenças figuradas nas imagens de Rio Branco organizam-se pela ordem do fragmento, mas são ajustadas em um eixo anticlássico ou, se quisermos, essencialmente neobarroco. Situadas entre mundos díspares, essas imagens carregam em si um destino que se consagra por um instinto, onde enuncia-se um improvável acontecimento que ali se realiza entre a luz e a sombra.

As visagens de Miguel Rio Branco subtraem-se daqueles que têm pressa porque seu destino é cego ao primeiro olhar. O reconhecimento, ou a mais-valia dessas imagens, é algo que se faz permutando silêncios que são atravessados pelas distâncias da vida; isso tudo se faz pelo que as distingue do mero exercício funcionário de um registro ou de um documento fotográfico.

A depreciação das imagens em prol dos referentes e a dos acontecimentos em prol das coisas consegue 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 sua⁵⁷.

57 ROUILLÉ, 2009, p. 137.

Diante de uma ação que pode se realizar em um ato de expressão, com a fotografia somos transformados pela presença do operador, por uma ação de compartilhamento que nos permite estar ali diante da imagem. A ação do fotógrafo ao apontar a câmara para uma determinada ocorrência, em muitas situações equivale a correr algum perigo, mas, em nosso caso, como espectadores daquela presença que se enuncia na imagem, somos o resultante desse processo de estar ali sem a presença do corpo. Ao visionador das imagens ocorre a possibilidade de perceber um jogo sensível que se fez pelas circunstâncias que as originam. Essa dimensão possível de testemunhar a natureza do fenômeno, no sentido mais conectado com a materialidade do visível, está carregada por outras naturezas, mas é essencial no ato fotográfico. Uma condição sutil das imagens feitas a partir de uma projeção luminosa ocorre distinta do acontecimento como coisa em si de um fato, seja porque carrega algo a mais que simples tecnologias de obtenção de visualidades, seja porque seu tempo se replica em outros e se universaliza como cultura.

As imagens de Miguel Rio Branco, ao deitarem seus corpos nos objetos, na superfície lisa do suporte fotográfico, são também projeções que se fazem por uma relação de espacialidade, em um determinado enquadramento que age como um marco físico do artista, um conjunto formal que é próprio de sua origem como documento, mas que se manifesta como poética por uma maneira própria de formar aparências. Deslocado do eixo habitual de um documentarista tradicional, os atos de enquadramento de Rio Branco atuam a partir de complexas aferições entre o espaço, o movimento dos corpos, dos traços, dos objetos simbólicos, e

atuam sob uma luz escolhida, ainda que não construída; uma luz quase sempre mediada por uma ambientação dramática, mas paradoxalmente simples – que se faz nos baixos e nos graves das tonalidades e que se alimenta essencialmente das sombras. Miguel Rio Branco é um artista que pertence à linhagem daqueles que fazem de um ato icônico algo que se ergue das sombras.

Articulando uma trama complexa entre signos e coisas que são retirados dos abismos, há ainda um universo underground que trabalha nas ruínas físicas de uma alteridade posta à margem do estabelecido. Assim, suas imagens estão sempre a tratar de algo além de uma presença concreta ou de uma referência imediata de um acontecimento que seja mais importante que a matéria que nos proporciona ver. Suas imagens posicionam, em igual medida, contextos e avessos que se fazem pelo exprimível daquilo que ele viu, quase de passagem, e que agora nos deixa ver. Suas fotografias podem ser soturnas, movediças, carregam traços cromáticos onde uma quase-sonoridade assume narrativas que sendo potencialmente visuais, não nos impedem de perceber uma correspondência com outros espaços da arte e de uma crônica absorvida pela literatura que se faz visível como relato.

Suas imagens não se montam como as palavras, mas se articulam como uma fabulação de contiguidades na potência de uma descrição simbólica essencialmente realista que, pelo silêncio da fotografia, nos permitem uma proximidade explicitada com o princípio de uma espécie de fanopeia ao inverso⁵⁸.

58 O conceito de fanopeia foi descrito por Erza Pound para falar do poder visual da imagem na poesia escrita (POUND, 1990); no caso de Rio Branco, relacionamos os textos que são evocados pelas imagens.

Nas imagens de Rio Branco, ocorre também uma espécie de inversão semiótica a partir de uma condição indicial que se enuncia, em uma primeira medida, pela condição física do fotográfico, indicando para uma maior pregnância de um sentido icônico de imagem que é potencialmente aberto ao primordial, mais que ao explícito do análogo referencial. Tudo isso permite pensar em uma abertura, ou em outros termos, pensar na potência aberta pelo imaginário como espaço psicológico mais que imagem física, ou seja, como um retorno à capacidade de imaginar que nos proporciona a literatura, mas nessa medida explicitada pela fotografia. Tal como podemos ver em um trecho de um poema de T. S. Eliot, considerando a paisagem desolada de sua poesia que é essencialmente fanopeica:

A tarde de inverno declina/ Com ranço de bifés nas galerias. / Seis horas. / O fím carbonizado de nevoentos dias. / E agora um convulso aguaceiro enrola/ Os encardidos restos/ De folhas secas ao redor de nossos pés/ E jornais que circulam no vazio/ Dos terrenos baldios. O temporal chicoteia/ As persianas rachadas e o capuz das chaminés. / E na esquina de uma rua/ Um solitário cavalo de coche/ Bafeja e escarva o solo. E então/ As lâmpadas dardejам seu clarão.⁵⁹

No exercício livre de seu assunto, potencialmente subjetivo, estão as imagens que nos fazem lembrar também, por uma presença correspondente de seu estilema, naqueles poetas e pintores que, antes dele, perceberam que a luz se faz no limite da sombra e que o cheiro forte de uma atmosfera se imprime

na memória pela presença de se ter vivido um acontecimento, quase como um estar presente sem se ter estado – antes disso, estar como um ato de memória que se encarna pelo eidos, o sentido de memória que alimenta os poetas.

Certas imagens de Miguel Rio Branco nos fazem lembrar, com todas as diferenças e incomparáveis singularidades, de suas correspondências com o imaginário, de atmosferas goyescas encantadas pela sombra, dos cromatismos atmosféricos da última fase de Turner, sobre certa presença de James Ensor. Curiosamente, não nos remete a Caravaggio, algo que poderia se pensar pelo cromatismo realista e cênico, exatamente porque o sentido cromático de Caravaggio é distinto disso, não é fanopeico, é mais identificado às logopeias, conceito que para Pound se cerca das ideias. Em Caravaggio, o sentido fortemente emocional das suas imagens se organizou pelas ideias, pela construção cênica. A luz em Caravaggio é pensamento, não assume atmosferas fantasmáticas, algo que também ocorre com outros pintores, como Diego Velázquez ou Francisco de Zurbarán. Não queremos evocar com isso sobrevivências da imagem, no sentido warburgiano, ou assumir intertextos e polifonias como tratou Bakhtin na relação com as imagens de Rio Branco, mas aferir diferenças e potências formais de interesse poético nessas imagens, pensar em correspondências distintas que, por serem rastros de presença em nossa memória, nos ajudam a trazer mais perto essa impressão que nos inquieta e, ao mesmo tempo, nos absorve como uma espécie de encantamento, onde as mitopoéticas em sua ancestralidade se dobram na universalidade, ainda que só ocorram em simples unicidade.

⁵⁹ ELIOT, T.S. *Poesia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 67.

As imagens impressas nos foto-livros *Silent Book* (1988) e *Maldicidade* (2014), que são muitas, nos interessam por essa relação de contiguidade que estabelecem nas duas edições, que foram consideradas sem a intromissão das palavras, nenhuma palavra, apenas imagens. Nesses foto-livros não há espaço para qualquer texto, a não ser na página final, destinada à ficha catalográfica, aos dados das edições. Essa escolha, dirigida graficamente por Miguel Rio Branco, é potencialmente estabelecida como coisa em si; seu desvio do mosaico semiótico, estabelecido pela relação texto-imagem, propicia um outro lugar diante do livro que não o da leitura, mas o do visionamento. Em outra circunstância, onde podemos considerar nossas próprias impressões estabelecidas pelo exercício desse visionamento, somos arrebatados por uma relação diferente dessa estrutura calcada na lógica das palavras e de sua argumentação de sentidos. Estamos assim diante de uma narrativa visual que se estabelece em termos fotográficos e que experimenta associações diversificadas e complexas entre a contiguidade e a similaridade, em um procedimento de montagem muito mais aproximado do cinema do que da própria tradição de organização de imagens constituídas pela unicidade, mesmo que em um ensaio, que é algo que se conhece mais propriamente nos álbuns de fotografia.

As imagens de Miguel Rio Branco tiram a face de um documento flácido, de uma imagem lisa que, em sua condição estéril, muitas vezes nos insiste povoar em favor de uma dinâmica própria, construída nas páginas às quais

são enfrentadas nesse ato de visionamento –insistimos na diferença conceitual importante entre a ideia de visionar e a ideia de ler. As imagens têm corpo e experiência, se fizeram pela aproximação com a vida que se estabelece nas diversas camadas desses ambientes urbanos tocados pela ruína, pela sobrevivência, pelo underground, em uma condição em que o agente da experiência, permitindo-se à vida que observa diante de si e que, por estar consagrada aos mistérios de um encantamento, nada escuta se, então, não souber “sonhar”.

O silêncio não é apenas das palavras que não aparecem, mas desses espaços que ocupam as imagens fotográficas em sua suspensão. Assim, os encantados nos sopram no espaço das sombras uma sonoridade que não pertence aos ouvidos, mas a essas imagens que rastreiam, lambem, passam zumbindo, diante desse tempo que, ao passar, se deita na fixidez plana de um acontecimento.

A passagem do fotógrafo pela vida é algo complexo que envolve aquilo que é captado pelo dispositivo técnico e pelo dispositivo psíquico, permitindo, na sua plenitude, reconhecer um espaço incomum nesse acontecimento que se faz diante de si, relacionando a emoção do operador a uma condição que é própria do aparelho de construção de imagens que, como disse Walter Benjamin, se faz dotado de um ‘inconsciente óptico’ que lhe é próprio, maquínico, e não se confunde com o psíquico⁶⁰.

60 BENJAMIN, W. A pequena história da fotografia. In: TRACHTENBERG, Alan (Org.). *Ensaio sobre fotografia: de Niépce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.



Fig. 10 - Miguel Rio Branco, Silent Book, fotografia cibachrome, 1998.
(Fonte: <http://www.miguelriobranco.com.br>)



Fig. 11 - Miguel Rio Branco, Série Noturnas 2, 1991, publicada em Maldicidade, fotografia cibachrome, 2014.

Por que esses sons da fotografia são silenciosos e por que essa lógica paradoxal é substancial? Isso se deve ao fato ao qual pertencem, aos acontecimentos que diante de suas imagens se apresentam e que resultam em sonoridades inaudíveis, mas que estão ali, misteriosamente, sinestésias de correspondências fenomenológicas que são absorvidas pela matéria feita em imagem. Atos de passagem que estão presentes nas marcas, nos gestos, mas que também vibram, sem se movimentarem, como se fossem coisas de uma pintura feita com luz ao rés das sombras, ao desprezo dos pinéis, mas agindo sob atos de forte emoção.

Os tempos silenciosos e a duplicidade de amargos universos de um tempo ruído – porque ruidoso e não por sua sonoridade –, dizem respeito àquilo que não se faz porque se toma como resultante de uma natureza operada pelos ciclos de sua própria vida, mas pela têmpera da cromaticidade sombria e dramática desse ambiente neobarroco e essencial de uma latinidade cultural, que se fez acompanhar por algo muito distante do que viu Robert Frank, ou depois dele, pela potência sensível, espacial e cromática de Wim Wenders, simplesmente porque existem traços de pertencimento a um inconsciente cultural diverso onde se ramificam as tais latinidades.

As lógicas sensíveis e cromáticas de Miguel Rio Branco são muito próprias e seu silêncio é apenas aparência; ele quer dizer não às palavras, mas permite certa sonoridade luminosa em seus próprios interstícios visuais. Sua câmera, apontada

para a alteridade, implica em uma adesão ao assunto na superfície das coisas. As texturas, as peles, os corpos, os objetos, se encontram com um espaço-tempo que se organiza em uma outra linearidade, em uma outra lógica.

Essa dimensão alterada das sequências de sua ordem cronológica revela uma outra organização do espaço diante de cada situação. As sequências de páginas, no caso dos dois livros, se ajustam por uma relação visual, gráfica, cromática, ainda que descritivas, e atuam em favor de uma outra expectativa na ordem do visionamento que, como já se disse, não pertence à lógica da leitura do texto escrito.

A PINTURA HABITADA

Para tratar sobre a experiência de artistas que partilham um sentido de ser eminentemente dialógico, em uma relação entre imagens, pensamos em artistas que articulam relacionamentos expressivos, no cruzamento entre a fotografia, a pintura, ou outros procedimentos relacionados. Nesse campo, pensamos em Helena Almeida, uma artista portuguesa, com uma presença relevante no cenário artístico internacional. Helena Almeida, desde os anos 60, põe-se a trabalhar através de uma série de procedimentos articulados entre a pintura, o desenho, a performance, tendo a considerar o uso da fotografia com uma especificidade essencial para a materialização do seu projeto, que é interventivo, e se articula como uma experiência conceitual que se conduz por uma plasticidade de inconfundível presença.

A série *Pintura Habitada* é composta por um conjunto de dezesseis imagens. Com elas, a artista, diante de um espelho, desenvolve uma ação de pintura para a qual se lança, com um pincel, procurando preencher o espaço duplo do reflexo especular. Pondo-se em ação sobre a superfície desse espelho, a artista estabelece um jogo onde se reconhece no ato dessa gestualidade pictórica o monocromatismo do pigmento azul, que surge em oposição ao preto e branco da fotografia. Assim, temos uma imagem que se afirma por uma bitonalidade, na qual o azul se separa para significar pintura, e o preto e branco, a própria fotografia. Na aparente simplicidade que se envolve nesta operação, o bloqueio da imagem pela tinta azul implica-se em uma ação performativa que se constrói diante da câmara fotográfica; assim, observa-se que esse ato implica em reiterar relações que são próprias, tanto ao fotográfico quanto ao pictórico.

Ao refletir sobre a imagem que se produz nesta série de Helena Almeida, percebe-se um pensamento midialógico, diante do qual inúmeros argumentos se tornam possíveis exatamente por se instalarem nesta intersecção de meios. A fotografia neste caso não ocupa um papel intermediário, não serve apenas para documentar um ato de pintura, ao contrário, é parte inseparável desse ato de imagem, atua de acordo com uma ideia, uma operação conceitual que se envolve, ou se articula, historicamente, com as questões relacionadas às manifestações sobre arte e linguagem que estavam presentes na cena artística dos anos 70.

Retoricamente, sua ação problematiza um gesto de pintura, ao lançar sobre um espelho – que não é uma tela branca

– um azul que não é um azul qualquer, de uma tonalidade que se identifica aos padrões de um azul específico que apareceu no Novo Realismo: o azul IKB. A cromaticidade do azul trabalhado por Helena Almeida, por sua própria materialidade tonal, nos parece intertextualmente relacionada aos *Monochromes Bleu*, que Yves Klein produziu entre 1958 e 1962, e que deram origem à cor IKB (Yves Klein Bleu), patenteada industrialmente por Klein, em uma operação própria às diversas aplicações conceituais relacionadas com a ideia de pintura, em seus processos conceptuais. Foram diversas as questões levantadas pelas operações da poética de Yves Klein, seja em relação à pintura e sua materialidade cromática, seja em relação ao espaço e às superfícies de ocupação, ou ainda, sobre o ato pictórico em sua expansão para os happenings e performances.

Ordenando-se segundo as lógicas enigmáticas do imaginário pictórico, a presença dos espelhos na pintura, entre os séculos XVI e XVII, mas, principalmente no XVII, representa uma tradição figural, considerada nos termos enunciados por uma condução metalinguística da fabulação de imagens, o que já se discutia naquela altura, implicando em uma problematização da noção da pintura como janela e da perspectiva no espaço de representação. Estas referências à história da pintura são possíveis e, talvez, relevantes, se considerarmos a organização espacial que se produziu, a partir dessa duplicidade especular, nas relações narrativas que são apresentadas nestes trabalhos de Helena Almeida, em uma dialogia acerca do que é fotográfico e do que é pictórico naquilo que a imagem “habita”.



Fig.12 - Helena Almeida, Pintura habitada, 1975, acrílica sobre fotografia, 46 x 50 cm.
(Fonte: Fundação de Serralves, Helena Almeida: a minha obra é meu corpo, 2015)



Fig. 13 - Helena Almeida, Pintura habitada, 1975, acrílica sobre fotografia, 41 x 47 cm.
(Fonte: Fundação de Serralves, Helena Almeida: a minha obra é meu corpo, 2015)



Fig. 14 - Helena Almeida, Pintura habitada, 1975, acrílica sobre fotografia, 46 x 52 cm.
(Fonte: Fundação de Serralves, Helena Almeida: a minha obra é meu corpo, 2015)

O REGISTRO TRANSBORDADO

A desmaterialização do objeto artístico teve relação com metodologias de argumentação processual, que se relacionavam com um pensamento da arte constante em transformação. A fotografia, no campo das linguagens, toma parte nessas experiências, mas fundamentalmente pela utilização que dela fizeram os artistas, desvinculados de princípios autonomistas, sem preconceitos ou limites.

O artista italiano Giuseppe Penone, por exemplo, utilizou a fotografia como um meio integrado às suas performances, sendo ao final o registro fotográfico um dispositivo de permanência, um registro daquele acontecimento distinto, utilizado para enfrentar a efemeridade. Os problemas do efêmero e da permanência articulam-se como um conceito muito trabalhado por muitos artistas que se aliavam às práticas da arte povera⁶¹, elemento simbólico atuante e relacionado à própria cultura italiana, considerada a importância de sua tradição na arte. Além disso, questões como duração, espacialidade, materialidade, alteridade, identidade e corporeidade se apresentam nesse cenário extremamente conceitual no final dos anos 1960.

⁶¹ Termo utilizado por Germano Celant na curadoria realizada em 1967 em Gênova e que, desde então, é parte da história da arte. Integraram o movimento: Mario Merz, Alighiero Boetti, Jannis Kounellis, Luciano Fabro, Michelangelo Pistoletto, Giovanni Anselmo, Mario Ceroli, Brajo Fusco, Piero Gilardi, Luigi Mainolfi, Giulio Paolini, Pino Pascali, Giuseppe Penone, Ferruccio Bortoluzzi e Gilberto Zorio.



Fig. 15 - Giuseppe Penone, Alpi Maritime, La mia altezza, la lunghezza della mia braccia, il mio spessore in un ruscetto, 1968, fotografia. (Fonte: Acervo Museu de Arte Moderna de Bolonha)

No alinhamento de um debate contemporâneo, em muitos casos a fotografia foi utilizada como registro documental de ações realizadas com um sentido de efemeridade, ou ainda a partir de um posicionamento territorial completamente deslocado dos espaços tradicionais da arte, como no caso dos artistas da Land Art, nos Estados Unidos, nomeadamente com Walter De Maria e Robert Smithson.

La fotografía es uno de los medios y materiales privilegiados del arte contemporáneo. A finales de los años sesenta, numerosos artistas la empezaron a utilizar como medio, esto es, como medio de información y como documento. Estos artistas, agrupados bajo la denominación de “artistas conceptuales”, oponían sistemáticamente la idea, la observación, la actitud o el proceso, a la obra de arte como objeto como producto acabado. Bernd y Hilla Becher (que habían empezado en 1957 sus inventarios tipológicos) fueron asimilados en esta tendencia heterogénea que reunía a artistas tan diversos como Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Vito Acconci, Joseph Kosuth, Douglas Huebler, Hans Haacke, Jan Dibbets, Richard Long, Dan Graham o Ed Ruscha... El lugar que ocupa la fotografía en el arte de los años ochenta deriva en gran medida de este período.⁶²

O aspecto referencial da fotografia, percebido objetivamente como uma parte de sua potência, tem em si um caráter utilitário, em uma função mediada entre aquilo

62 CHEVRIER, Jean-François; LINGWOOD, James. Otra objetividad. In: RIBALTA, Jorge (Org.). *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustave Gili, 2004, p. 240.

que representa e aquilo que informa. No entanto, não há circunstância em que isso possa ser “neutro ou insípido”, considerando que a interpretação de qualquer informação é contingenciada pelas relações estabelecidas em seu próprio organismo existencial.

Uma abertura no tempo fez com que o traço documental do registro fosse acrescido de outros aspectos, onde a própria materialidade da fotografia, articulada como um registro visual, pôde proporcionar uma condição fabuladora para os registros de ações que aparecem agora em uma condição imbricada em diversas facetas não previstas, inclusive e em particular, problematizando essa noção característica dos registros, quando uma documentação original se transforma no único traço daquela presença a qual registrou.

Ocorre que, por uma espécie de fetiche que faz o objeto de arte adquirir um valor abstrato de culto – o culto da arte em si –, um sistema econômico se organiza e esse valor se transfere para uma valorização de seu valor de uso, transformando em uma mercadoria até mesmo aquilo que nos processos conceituais da arte se apresentava em outras circunstâncias. Mais uma vez precisamos reconhecer o impacto e a importância do pensamento conceitual operado pelos readymades de Marcel Duchamp nestas circunstâncias, nos apropriando do que diz Yve-Alain Bois,

Agora, Duchamp. Seus readymades não eram apenas uma negação da pintura e uma demonstração da – agora e sempre – natureza mecânica da pintura. Eles também demonstraram que, no interior de nossa cultura, a obra de arte é um fetiche que precisa abolir toda

a veleidade do valor do uso (isto é, o *readymade* é um objeto de arte devido a sua sublimação do campo da utilidade). Ademais o *readymade* demonstrou que a chamada autonomia do objeto de arte era produzida por uma instituição nominalista (o museu ou a galeria de arte) que sempre enterrou o que Marx denominou de ponto de vista da produção do ponto de vista do consumo (como observou certa vez o etnólogo Marcel Mauss, “obra de arte é aquilo que um grupo reconhece como tal”). Finalmente, e mais importante, o gesto de Duchamp apresentou o objeto de arte como um tipo especial de mercadoria – algo que Marx observara ao explicar que “obras de arte, propriamente falando, não eram levadas em consideração” em seu cálculo, “pois elas têm uma natureza especial”.⁶³

Os elementos mais evidenciados de uma função mediadora da fotografia se transformam pelo valor de uso relacionado aos sistemas de homologia da própria arte, em particular os de arquivo, difusão e mercado. A fotografia que originalmente se fazia como suporte para o registro de ações, efêmeras ou transitórias, de performances e de happenings artísticos, se apresenta, ela mesma, em objeto de arte – ou pelo menos em uma materialidade possível, que em uma relação direta com aqueles acontecimentos representa a sua própria ruína em permanência.

Assim, faz sentido supor que todos estes procedimentos específicos, que se ligam aos próprios processos de desmaterialização do objeto artístico, uma condição histórica da arte

63 BOIS, Yve-Alain. *A pintura como modelo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 285.

contemporânea, paradoxalmente, se materializaram ao fim de suas performances – em um amplo sentido de ações – para os equipamentos de registros, quer sejam fotografias ou dispositivos audiovisuais. Muitos artistas, marcadamente relacionados com atos de ação performática, diante do equipamento fotográfico, passam a ter seus corpos acionados como eventos, para os quais os dispositivos de registro atuam como uma materialidade própria para a inscrição desses atos performativos, em um cenário mais amplo, considerando o registro, ele mesmo, como uma parte deste processo.

O que se sabe sobre a cena daquela famosa imagem na qual o artista francês Yves Klein se lança em um voo é que se trata de uma evidente fotomontagem, de uma encenação, uma imagem construída por uma ação performativa, por um ato de marketing artístico que, posteriormente, viria a se tornar uma referencia visual importante para a arte do século XX.

Nesta imagem, intitulada *Harry Shunk, Um homem no Espaço! O Pintor do Espaço Lança-se no Vazio!*, Klein, utilizando-se da imagem fotográfica, inclui um jornal impresso, fazendo da imagem notícia para a opinião pública, articulando uma performance na dimensão de um espetáculo midiático, um procedimento artístico que será embreante para as cenas futuras da arte contemporânea. A fotografia foi publicada na primeira página de um jornal criado por Yves Klein como uma cópia fiel do *Journal du Dimanche*, um jornal francês de atualidades criado em 1948. A performance ocorreu no dia 19 de outubro de 1960, na rua Gentil Bernard em Paris.



Fig. 16 - Yves Klein / Harry Shunk, Um homem no espaço! o pintor do espaço lança-se no vazio!, fotografia, 1960. (Fonte: artsy.net)

Foram produzidos milhares de exemplares deste fac-símile do *Journal du Dimanche*, e estes foram distribuídos pela cidade de Paris, em um claro projeto interventivo do artista produzido por ocasião do Festival de Vanguarda. Para fotografar esta performance, Yves Klein contratou Harry Shunk e John Kender e ambos fizeram imagens da cena, mas em ângulos diferentes. Existem diversos aspectos que podem ser abordados a partir desta intervenção de Yves Klein, entretanto, nos interessa sublinhar a utilização da fotografia como mídia comunicativa.

Esta operação se ofereceu como uma inversão de propósitos originais de uma mídia jornalística, operacionalizando a potência de “imagem do real” que se oferece ao olhar do leitor. Como se o dado periódico que lhe foi oferecido tratasse de um assunto de interesse factual e não de uma fabulação artística. Klein considerou a materialidade simbólica da imagem fotográfica como uma aparência do real, utilizando-a como uma engrenagem para, a partir de um sistema complexo de possíveis interpretações, inventar um acontecimento. Com isso, as homologias posteriores se ofereceram como uma consequência de oportunidades históricas e culturais, o que é sempre fundamental.

[...] A fotografia é esta imagem paradoxal, desprovida de espessura e de substância (e, de certo modo, inteiramente irreal), que lemos, sem rejeitar a ideia de que ela retém alguma coisa da realidade, da qual foi de algum modo libertada por via da sua constituição físico-química. Esta é a ilusão essencial da imagem fotográfica (considerando-se que toda a imagem, como Sartre mostrou, é na sua essência uma

*ilusão). Porém, no caso da fotografia, esta ilusão ontológica transportada com ela uma ilusão histórica, muito mais subtil e insidiosa.*⁶⁴

Esse aspecto da materialidade simbólica de uma imagem fotográfica, como uma resultante propriamente antropológica de sua condição imagética, não é desconsiderado pelos artistas, por isso, a multiplicidade de operações e de urdimentos conceituais que podemos elencar nos diz ser impossível uma classificação da fotografia contemporânea por categorias meramente formais ou tendências de moda.

A fotografia é sempre uma possibilidade interdependente de estilos, mas dependente de usos e funções em contextos relacionais. Portanto, as múltiplas possibilidades de aplicação da fotografia no campo da invenção artística, assim como o procedimento de cada artista que trabalha com ela, pode demonstrar a ampla plasticidade de sua condição expressiva.

FOTOGRAFIA ENCENADA

Podemos pensar também, sob um outro aspecto, nos trabalhos que a artista americana Cindy Sherman realiza desde os anos 1970, e que levam em conta uma ação que, em sua performatividade, se inscreve em uma encenação particular para a imagem, ou seja, se produz como um ato fotográfico cujo simulacro é amalgamado pelo próprio processo em seu ato de produção como autorrepresentação.

⁶⁴ DAMISCH, Hubert. Cinco notas para uma fenomenologia da imagem fotográfica. In: TRACHTENBERG, Alan (Org.). *Ensaio sobre fotografia: de Niépce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013, p. 314.



Fig. 17 - Cindy Sherman, Untitled #90, 1981, chromogenic print, 61 x 122 cm. (Fonte: www.artic.edu)

Cindy Sherman se faz representar como um personagem de sua própria alteridade em uma cena em que ela é, ao mesmo tempo, sujeito da enunciação e agente desta própria enunciação, em uma performatividade que se dobra em jogos de metalinguagem, que são operacionalizados por uma inquietante atmosfera de cinismo que recupera, em grande parte, indícios de uma lógica fabuladora que se instaurou no imaginário da cultura americana através da ironia da Pop Art.

As imagens de Cindy Sherman, impregnadas por lógicas de duplo sentido, mas de uma forma muito particular, fazem eco com um procedimento de manipulação das evidências, de apropriação de estereótipos, e, assim, seus personagens atuam como signos de uma ficção sobre um real medíocre, que, por sua vez, se apresenta na expressão de um simulacro claramente distópico – ou ainda em uma fabulação intertextual com a história da pintura, introduzindo um jogo de ecos a respeito da questão de gênero, articulando a relação de imagem e de poder que se envolve tanto na relação da fotografia que se faz pintura quanto na representação do feminino, que historicamente se traduziu nos termos de sua representação.

A pintura, o cinema, os cenários desmobilizados de um consumismo niilista, articulados entre si a partir de determinadas posturas e engendramentos, estão situados em uma alegoria de um sujeito esvaziado, ou mesmo distanciado de sua própria expressão. Em uma relação de flagrante ambientação discursiva e mimética das (comunicações) proxêmicas de um cotidiano cosmopolita, Cindy Sherman utiliza a fotografia como um aparelho incrustado em sua própria configuração especular de testemunho, conferindo assim um duplo sentido de simulacro nas suas imagens.



Fig. 18 - Cindy Sherman, Untitled, 2008, chromogenic print, 161,9 × 145,4 cm
(Fonte: collection.whitney.org)



Fig. 19 - Cindy Sherman, Untitled #205, 1989, chromogenic print, 135,9 × 102,2 cm.
(Fonte: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery>)

Desta forma, o narcisismo da autorrepresentação é substituído pela fabulação de um outro narcisismo, que é próprio, histórico, sociológico, ao considerar o coletivo em um corpo encenado, expressando um desconhecimento sobre relações psicológicas que se interpõem entre si e o outro, ou ao que pretendem retirar do outro. Um espectador apressado, envolvido por esse jogo de seduções e de ambiências, que beira o artificialismo, pode não reconhecer o caráter expressivo das fotografias de Sherman. Mas, exatamente porque sua tragédia é silenciosa e constituída por uma frivolidade paradoxalmente melancólica, sua expressão é tudo que lhe resta.

A fotografia, nos últimos anos, tem sido muito utilizada nesse sentido performativo que a considera como a forma para a incorporação da experiência, mas ainda como uma matéria onde o registro do acontecimento se assume no quadro; ou seja, a poética inclui a formação dessa imagem, não apenas como um documento da performance, mas como o meio inteiro dessa aparição para o outro. Muitos artistas têm trabalhado nessa direção.

O brasileiro Rodrigo Braga (Fig. 21), exatamente por utilizar a fotografia de forma muito integrada às suas performances, é um exemplo dessa possibilidade. Seu trabalho relaciona, de maneira orgânica, o animal, a terra e os elementos de um ritual que se estabelece em um princípio de integração antropomórfica e que carrega potências mórbidas conflituosas e com uma aclamação de energias telúricas.



Fig. 20 - Rodrigo Braga, *Comunhão 1*, 2006, fotografia, 50 x 70 cm.
(Fonte: www.rodrijobraga.com.br)



Fig. 21 - Manuel Vason, *PhotoAction, The PhotoPerformer*, Londres, 2016, Fujicolour
crystal archive paper mounted on aluminium and anti-reflective Perspex, 100 x 130 cm.
(Fonte: <http://manuelvason.com>)

Outro artista que podemos incluir sob este aspecto, e que toma parte na geração de performers que estão aliados de maneira integrada ao fotográfico, é o italiano Manuel Vason, que apresenta um conjunto bastante vasto de experiências no qual a relação entre a performance e a fotografia se evidencia quando trabalhada com a ideia de uma performance dirigida para a câmera fotográfica, ou mais que isso, relacionada às questões do ato de fotografar.

No trabalho *PhotoAction*, *The PhotoPerformer*, por exemplo, ele apresenta uma imagem em preto e branco, na qual um suposto fotógrafo anuncia uma impossibilidade de fotografar, um impedimento anunciado pela mão que se estende de um braço fragmentado, seguro por sua mão esquerda, a tampar a lente objetiva. A outra mão segura uma mão que não é a sua, que parece apertar o disparador da câmera. Uma câmera, conjuntamente com os fragmentos do braço e da mão e de um fotógrafo, que parecem terem sido desenterrados.

Esses fragmentos do corpo nos fazem lembrar da atmosfera abjeta que se anunciava nas imagens de Joel Peter-Witkin, o que reforça a distopia da cena e, mais ainda, o fato da fotografia ser em preto e branco reforça também uma outra possibilidade, a da própria fotografia analógica vista como um produto de arqueologia, um encontro possível com o desaparecimento da fotografia e do fotógrafo. Assim, o performer, com essas próteses, a afirma como um acontecimento.

IMAGENS DE ARQUIVO EM PROCESSOS INSTALATIVOS

No trabalho do artista francês Christian Boltanski, a ideia de imagem se traduz como uma metáfora, inscrita no campo ocupado pelo lugar das imagens. Relacionando-se à instalação e aos aspectos complexos da temporalidade, ele considera o uso de uma diversidade de materiais, dentre os quais inclui o registro fotográfico de identidades esquecidas que, nesse sentido, estão paradoxalmente impregnadas de memória. Na instalação *The Reserve of Dead Swiss*, Christian Boltanski apresenta quarenta e dois retratos fotográficos, mostrando, com idades variadas, homens, mulheres e crianças. As fotografias são dispostas em intervalos regulares em três fileiras de estantes, e cada imagem está emoldurada por tecidos de cor clara, alguns dos quais estão adornados com bordados. Além disso, cada fotografia é enquadrada e colocada em uma prateleira com lâmpadas elétricas, na borda superior de cada quadro, com a luz posicionada sobre o rosto dos retratados.

Boltanski acumulou recortes de imagens que foram obtidos a partir da seção de obituários de um jornal suíço provinciano ao longo de vários anos, selecionando de forma aleatória os retratos que, a partir dessa sua coleção de recortes, farão parte da instalação. Ele refotografou as imagens dos jornais alterando a sua materialidade. Como resultante dessa operação, a identidade dos retratados ficou dissolvida pela baixa qualidade das impressões dos jornais. Além disso, não há menção de qualquer texto memorial ou acompanhamento do obituário.



Fig. 22 - Christian Boltanski, *The Reserve of Dead Swiss*, 1990, 42 fotografias em papel, 42 lâmpadas elétricas, tecido e madeira. Acervo: Tate Modern, Londres. (Fonte: <http://www.tate.org.uk>)



Fig. 23 - Rosângela Rennó, *Série Imemorial*, 1994, instalação. Coleção de Marcos Vinícius Vilaça (Brasília/Recife). (Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/19/1>)

Portanto, não se trata de recuperar identidades, outrossim, através delas, falar-nos de uma alteridade pelo avesso, ou mais, de uma incapacidade identitária. As imagens apagadas dos rostos não dão conta de gêneros, mas apenas da espécie a qual remontam, guardando um mínimo de possibilidade de reconhecimento figural. Boltanski atuou segundo processos de desmaterialização e reconfiguração da noção de objeto artístico; sua operação espacial coloca em questão uma incapacidade memorialista da imagem, pondo em destaque retratos que não identificam, que não recuperam, a memória de um indivíduo específico, apontando, assim, para um sentido de apagamento da memória, de um esquecimento que se coloca também com um sentido de vanitas, já que nos fala de vida e de morte.

Muitos artistas, desde os anos 60, utilizaram de forma sistemática a fotografia, a pintura, a performance e outras modalidades das artes visuais, em um entrecruzamento que será fundamental para uma constituição conceitual que, a partir disso, se apresenta em sua diversidade de formas e procedimentos. A fotografia foi muitas vezes utilizada como documento de processo, como registro de ações, mas também como materialidade simbólica, em uma altura em que as separações entre os meios estavam a se dissolver completamente.

A brasileira Rosangela Rennó, durante os anos 1990, em uma relação conexa ao trabalho de Boltanski, se notabiliza por utilizar a fotografia, entendida também por ela como signo de identificação e de alteridade, trabalhando com instalações e objetos relacionados entre si pela materialidade física e simbólica do fotográfico. Rennó utilizou registros fotográficos (retratos de

identidade) que foram apropriados e descolados de seu contexto original. Quando não se tem referências daquelas presenças que estão indiciadas pelas fotografias, quando estas imagens são veladas de sua capacidade especular e identitária, quando, ainda, essas imagens apresentam uma baixa definição visual, elas servem apenas como ruínas de um passado, de um “isto foi” que não se materializa integralmente e que por isso se despotencializa.

As imagens da instalação *Série Imemorial* foram encontradas em um arquivo público de Brasília e foram organizadas por Rosangela Rennó como lápides no espaço ocupado pela instalação – o que tinha uma razão de ser. A instalação foi formada por quarenta retratos ortocromáticos e dez fotografias coloridas, todas montadas sobre bandejas de ferro e parafusos. Estas fotografias foram coletadas pela artista em um arquivo público de Brasília onde estavam classificadas como: “dispensados por motivo de morte”. As imagens têm, portanto, uma relação com a história real de um acontecimento, dizem respeito à tragédia de dezenas de trabalhadores que morreram durante o processo de construção de Brasília e, ainda mais, trabalhadores que foram enterrados nas fundações da cidade que ajudavam a construir. Entretanto, as identidades individuais não se revelam e o que temos são retratos de pessoas não identificadas, pessoas anônimas de uma história parcialmente revelada em um contexto genérico de pertencimento.

O apagamento da identidade dessas pessoas, que sabemos mortas, trata da impossibilidade da memória, ou mesmo de uma questão afetiva da própria fotografia em sua própria morbidade. Então, quando os sujeitos da imagem, ao não serem reconhecidos, permanecem descolados de seu pertencimento social, não são mais

singularidades, apenas traços melancólicos do seu próprio esquecimento. No seu processo de fabulação, a instalação, ao organizar as imagens como lápides, recalca este esquecimento, e assim elas indicam, para uma ruína distópica, uma desmemória que as aproxima da instalação *The Reserve of Dead Swiss* de Boltanski, igualmente marcada pela tragédia de uma memória esquecida.

Já em *Annete Messenger*, a relação de materialidade simbólica da fotografia está incorporada de suas afeições de memória e corporeidade e é apresentada no universo de uma espacialidade tridimensional que reúne as imagens como objetos; reserva um lugar para a instalação a partir da ideia de um corpo que não se completa. Cada fotografia está pendurada no teto por um cordão, de maneira a unir as partes e formar por acumulação imagens que juntas determinam um círculo denso e móvel ao ser manipulado. O diâmetro formado pelas imagens tem como parâmetro ser um pouco maior que a altura ou o espaço do braço de uma pessoa com estatura em torno de 180 cm; de acordo com as orientações do projeto: formar um todo que é maior do que a soma de suas partes.

Os elementos de gênero – macho/fêmea, velho/jovem – estão presentes nestas fotografias, em pormenor, em close-up. Identidades físicas, psicológicas, sexuais, que se misturam em uma variedade de relações imprevisíveis, considerando a sua montagem, também. A descrição formal da instalação *My Vows* indica igualmente para os processos de apagamento da identidade através do uso de imagens fotográficas em planos de aproximação; são detalhes de parte do corpo específico onde podemos identificar bocas, orelhas, pés, narizes, genitais, mãos, peitos, e assim por diante; imagens que a artista reuniu às centenas.



Fig. 24 - Annete Messenger, *My Vows*, 1988-91, impressão em gelatina de prata, lápis colorido em papel, vidro, fita, fios e tachinhas, 356,2 x 200 cm. (Fonte: www.moma.org)

A instalação de Annette Messager (Fig. 25) se difere tanto de Boltanski quanto de Rennó, a partir dos casos apresentados aqui, porque ela não utiliza um “arquivo traumático”. Suas imagens escolhidas são fragmentos de corpos que, entretanto, não têm uma referência a um corpo em específico, mas são escolhidas pelo inespecífico que se quer formar através de seus fragmentos, que são compartilhados como a sinédoque de uma impossibilidade: a dimensão do corpo na contemporaneidade que já não é a do *L'uomo Vitruviano* de Leonardo, com suas proporções clássicas, mas um outro corpo, fragmentado, estilhaçado de sua própria identidade; distópico em seu próprio desconhecimento físico.

Existem muitos trabalhos que poderiam constar nesta relação que propus, nessa condição da utilização da materialidade fotográfica pela via da memória. Então, é preciso considerar que a estrada tem muitas direções. Se pensarmos em associação com aquilo que Roland Barthes chamou de “isto foi”, que era o seu noema para a fotografia, perceberemos que nestas obras se trata de uma outra coisa. O apelo nestes trabalhos ao indicial, ao testemunhal, ao documento, ao corpo, às histórias, admite uma carga simbólica que faz produzir seus sentidos apelando para os arquivos, para a fotografia que, pela função descritiva, pode ser um índice. Entretanto, como dispositivo relacional com o espaço, se admite a instalação pela produção de sentidos afeitos ao identitário que se dissolve na alteridade, no específico que se representa como memória coletiva, no acontecimento da morte no serviço de um projeto, no corpo estilhaçado de si; imagens que se instauram como

arte pela operação poética que pode se configurar, pelo oposto, como uma metáfora sobre o esquecimento dos arquivos, sobre a vulnerabilidade do ser.

Poderíamos classificar estes trabalhos, por questões de afinidade eletiva, como usuários de uma carga funcional da fotografia, mas não podemos, entretanto, desconsiderar que a apropriação da fotografia é também um uso de sua própria potência visual. Assim, esses trabalhos articulam a plasticidade e a funcionalidade, retóricas do fotográfico de forma indissociável ao próprio conceito que enunciam. As possibilidades que o uso da fotografia apresenta são inúmeras, seja como material simbólico e contextual da própria ideia de fotografia como testemunho, seja no uso de uma materialidade relacionada com a incapacidade de se conter a história, mas de se poder falar sobre ela.

FOTOGRAFIA COMO FABULAÇÃO

Desde sua origem, a fotografia foi colocada no centro de uma polêmica e identificada ora como um instrumento a serviço da destruição da imaginação do artista, ora como uma panaceia milagrosa para a libertação das massas, quando, a partir de um certo momento, todos poderiam ser artistas ou, pelo menos, fabricantes de imagem. Como já se disse, a inscrição da luz refletida em uma superfície, em um momento pré-fotográfico, permitiu aos artistas naquelas circunstâncias uma melhor compreensão do espaço visual a ser representado nos termos da perspectiva, do ponto de fuga. A fotografia como um fato físico-químico só se tornou possível, de fato, no século XIX; muitos debates sobre as suas implicações no ambiente das imagens foram feitos e a bibliografia sobre este assunto é bastante razoável. Entre tantos trabalhos, destacamos os textos de Gisèle Freund e Pedro Frade para uma maior contextualização e compreensão sobre aquele momento histórico, nas origens da fotografia propriamente dita⁶⁵.

O que nos interessa neste momento, superados tantos anos, é considerar que a figuração fotográfica, em seus modos variados e constituídos, seja por gêneros, abordagem temática,

65 FREUND, 2010; FRADE, 1992.

ou determinações conceituais, verifica-se em confluência, como um corpo multiplicado, constituído por imagens fotográficas que, com um intuito de construção de uma ideia, de uma fabulação, se configura historicamente em uma experiência entendida como arte contemporânea.

Obviamente que a pintura e a fotografia, como dispositivos de imagem, podem ser envolvidas entre si, de acordo com o que se identifique considerar como ponto de aproximação ou de conflito. Hoje, como ontem, importa pouco saber se a fotografia, nos seus inícios, representava uma concorrência em relação à capacidade técnica que tinha um pintor para imitar a realidade, ou se, por sua vez, a imagem-máquina colocava em xeque essa capacidade manual do artífice como criador de imagens. De um ponto de vista crítico efetivo, isso nunca esteve de fato em questão. O que interessava seria saber se a fotografia teria capacidade de fabular, e se essa fabulação teria potência como ação poética. O que percebemos a partir da fotografia, e depois, com o cinema, foi que a capacidade de inventar se faria com os olhos abertos, com imagens da realidade trabalhadas pela capacidade fabuladora que lhes é inerente, seja por uma ação de montagem ou, simplesmente, por uma capacidade de criação que sempre esteve integrada à capacidade de subjetivação, de ideias apresentadas nos termos da visualidade oferecida por imagens.

As imagens, integradas em um corpo maior que as representa, podem ser construídas através das máquinas de quaisquer tecnologias, mas sua performance será sempre dirigida pela subjetividade que as dirige, de acordo com um projeto definido nessa circunstância. Portanto, a questão que se coloca, em termos artísticos, não é a do artesanal versus a mecanização, o

problema não é da mão, não é do olho, mas se quisermos falar, em um sentido nem tão figurado, tanto a mão quanto o olho são máquinas, próteses a serviço daquilo que lhes direciona a intenção: o pensamento coordena a experiência, aprende com ela, ou, do contrário, se submete aos programas descritos pelo próprio sistema. Neste caso, já não estaremos a falar de arte.

Uma das questões da imagem artística contemporânea está em pensá-la não como “coisa mental”, mas, a partir desta condição, como uma sobrevivência do pensamento de Leonardo para a pintura, que se mantém e se amplia na pós-modernidade. Pouco importa se falamos de desenho, gravura, fotografia, pintura, escultura, objeto, instalação, vídeo, cinema, ou de tudo isso ao mesmo tempo em termos históricos, antropológicos e poéticos. Isso entendemos a partir dessas histórias e com Marcel Duchamp e seu desvio do retiniano, através dos quais temos essa tal ampliação pensada em seus próprios termos.

Existem várias ligações da fotografia com certo tipo de pintura, com o qual se hibridiza, ou ainda com outras tipologias da imagem, mantendo-se como ponto de conexão: por exemplo, o aparelho óptico, a caixa-preta, que antecipa e que sucede a própria fotografia em seus suportes físicos. A capacidade tecnológica de reinvenção da caixa-de-imagem está implicada em uma característica funcional que sintomatiza diversas transformações das imagens. Na origem, temos apenas um ponto de confluência, a luz – que se relaciona com a imagem e que se forma porque é visível ou que se forma na duplicidade dessa visibilidade, através da mediação de seus dispositivos ópticos, caixa-preta, espelhos, superfícies, planaridade da imagem bidimensional.



Fig. 25 - William Eggleston, Memphis, c. 1969, impressão dye transfer, 29,9 x 45,7 cm.
(Fonte: <http://www.moma.org>)

A produção da fotografia artística é grande desde os anos 1980 e, por isso, são inúmeros os fotógrafos representativos dessa época; algo que podemos acessar nos acervos de galerias e museus de forma muito diferente do que antes ocorria. A diversidade dos trabalhos destes artistas é um fator a se ter em conta, eles se organizavam a partir de um conceito mais amplo de fabulação, de imagem construída, subvertendo, a seu favor, a potência descritiva da imagem obtida por câmeras de grande formato e por grandes e cuidadosas ampliações.

Por uma questão cultural, a potência das fotografias norte-americana e europeia, sua participação nos eventos mais importantes da arte contemporânea naquele período, representou um fator de impacto na própria cena da arte contemporânea, invertendo um jogo de mercado que, tradicionalmente, era ocupado por outras formas da expressão visual – fato que ocorreu como consequência de uma série de fatores relacionados à fotografia e à cultura visual, pela ação de seus artistas. A potência criativa da fotografia americana é inegável. Em seus processos de experiência, essa prática está aberta às capacidades de sua invenção, encontrando suas próprias possibilidades tecnológicas e artísticas a partir de um campo aberto, através de um claro diálogo com a mediação cultural com outros campos de usabilidades ocupados pelo fotográfico, transformando-se em uma mídia cujo amplo aspecto de possibilidades formais será fundamental para a sedimentação de sua prática, até alcançar seu reconhecimento nos museus e nas galerias de arte.

*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.*⁶⁶

Mas é preciso considerar que, muito antes disso, fotógrafos como Alfred Stieglitz, Edwar Steichen, Georgia O’Keeffe, Paul Strand, Man Ray, Edward Weston, Ansel Adams, Dorothea Lange, Lewis Hine, Walker Evans, e depois, Robert Frank, William Eggleston, William Klein, Diane Arbus, Joel Meyerowitz, Ernest Haas, Irving Penn, foram fundamentais para sedimentar um terreno ocupado por, entre outros, Robert Mapplethorpe, Andrés Serrano, Joel-Peter Witkin, Cindy Sherman, Nan Goldin, que situam a fotografia norte-americana em uma dimensão que demonstra aquilo que hoje se determina como tradição, um fundamento cultural que está baseado nas ações de cada um desses artistas auxiliando no desenho daquilo que hoje se pode vivenciar com a fotografia contemporânea.

O mesmo podemos pensar em relação à fotografia europeia que, no pioneirismo da própria descoberta, apresenta-se como um elemento geracional dessa condição que hoje ocupa a fotografia na cena da arte contemporânea. A lista é grande, mas podemos destacar Felix Nadar, Julia Margaret Cameron, Hippolyte Bayard, Eugène Atget, Anton Giulio Bragaglia, André Kertész, Brassai, Alexander Rodtchenko, Jacques

66 ROUILLÉ, 2009, p. 326.

Henri Lartigue, August Sander, John Heartfield, Elliott Erwitt, Robert Doisneau, Henri Cartier-Bresson, Edouard Boubat, Tina Modotti, Bill Brandt, Helmut Newton, Werner Bischof, Bernd e Hilla Becher, Josef Koudelka, Martin Paar, Jorge Molder, Helena Almeida, Joan Fontcuberta, Chema Madoz, que são exemplos no campo próprio da fotografia, e que ajudaram a estabelecer um sentido particular dessa condição artística do fotográfico.

Essa referência à tradição artística da fotografia é importante para considerar uma aproximação da fotografia com a pintura, ou mesmo com certo sentido retórico de uma outra aproximação, a com o cinema, pela condução narrativa articulada como metodologia comparada ao artifício da montagem, da cena. Como um simples sentido de comprovação ou de afirmação de sua própria singularidade, refletimos com a fotografia contemporânea sobre processos de aproximação entre dispositivos que se configuram em um território mais amplo, assim, essas poéticas apresentam sua relação com o tempo da experiência que se configura como arte.

A condição poética da fotografia, de sua condução para a arte, no contexto da sua própria tradição mais ampla e utilitária, implicou decisivamente em uma revisão do juízo crítico de sua própria experiência como arte. Um tipo de juízo mais conservador alinhava a fotografia às tarefas de suas possibilidades documentais, tal como se vai demonstrar em alguns comentários críticos de Greenberg. Para ele, como já se disse anteriormente, a fotografia importava por sua possibilidade documental, por expressar visualmente “o espírito do tempo”, e não por sua capacidade de subjetivação.

Naquela altura, o formalismo separava as coisas entre experiências miméticas ou abstratas, sendo a abstração a alta esfera para a uma “grande arte”, o que se fazia pela pintura através dos artistas que fizeram acontecer o expressionismo abstrato.

[...] Mas há grandes fotografias realizadas em nossa época – Walker Evans, creio. Vou compará-lo com Atget, um grande fotógrafo que se beneficia do sabor da época. E creio que Walker Evans seja igualmente bom, ou, talvez, até melhor. A questão do sabor da época é muito interessante porque a pintura, em seus níveis mais elevados não se beneficia dele. É somente nos níveis mais baixos que a pintura poderá se beneficiar e desarmar o nosso olho, mas apenas um pouco. [...] E acredito que Stieglitz, no final de 1890, tirou algumas grandes fotografias. Mas creio que se tornou muito rebuscado e foi iludido pela pintura como muitos fotógrafos a partir de 1910.⁶⁷

Na visão de Greenberg, essa experiência recuperava um diálogo fraturado pelo tempo em relação a grandes mestres do passado. Então, de forma discreta, a “grande arte” que a fotografia poderia obter se situava apenas nos andares inferiores – o das artes gráficas – dessa escala grandiosa que o autor queria recuperar para a pintura. Em relação à fotografia, o seu melhor exemplar seria Walker Evans. Nada contra Evans, mas na ordem de diversidade que a experiência fotográfica detém, ele não seria o exemplo mais relevante a se ter em conta naquela altura do ponto de vista da ideia da

⁶⁷ GREENBERG, 2002, p. 225.

fotografia como fabulação – o que a fotografia vai acrescentar nesse diálogo com a pintura, para abalar os purismos formais, inclusive os de sua própria experiência autonomista. Weston Adams – vai além de uma possibilidade formal ou de uma poética realista vinculada ao humanismo existencialista atrelado ao fotojornalismo. Em outra vertente, ao aliar-se ao hibridismo dos dadaístas e surrealistas, e depois com os pós-modernos, a fotografia demonstrou-se como uma consequência das experiências da arte, uma outra possibilidade para a arte em suas vertentes conceituais.

Os atos de fabulação ligados aos simulacros do real conhecerão nos anos 1980 e 1990 uma outra possibilidade que se manifestará como uma espécie de fotografia aparentemente documental, mas que pode ser uma ficção ou ainda uma fotografia verista construída por tipologias documentais rigorosas. Ao se determinarem para uma escala 1:1, implicarão novas abordagens para a imagem, e também em uma espécie de retorno aos processos de fabulação de paisagens. Esses, por sua vez, eram incitados por um domínio cromático e por uma capacitação alegórica muito distintiva de um certo tipo de pintura do século XVII holandês implicado na descrição das imagens, como já se disse anteriormente.

Estas fotografias diretas dos anos 80 e 90, por uma questão de escala, ocupam um espaço narrativo único, sustentado a partir de uma realidade construída, cujo suporte é o quadro, mas em grande formato. Outro fator importante a se ter em conta, nestas imagens, está relacionado às possibilidades tecnológicas que apresentam, a partir de então, formas novas

de materialização para as imagens fotográficas. Além da influência da escala na fotografia em papel, surgem também as películas diapositivas, em grandes formatos, montadas em caixas de luz, que permitem pensar, por analogia, no dispositivo on/off do cinema, considerando que estas imagens só funcionam quando estão acesas, assim como em um filme, porém, sem movimento.

Essa alusão ao cinema, como dispositivo de diálogo, é uma questão que está implicada em uma constatação que a cultura visual, em sua amplitude de sistemas, tem no mesmo. Um instrumento de visualidade que é fundamental para o século XX, e nos faz pensar quanto às relações de suspensão temporal e de síntese que, na ordem da fotografia fixa, relaciona-se ao paradigma do quadro como suspensão, um conceito de tempo em suspensão, que repercute no clássico argumento das imagens fixas entendidas como instante prenante a partir do Settecento, o que inclui desde as naturezas-mortas ou mesmo pinturas como *Las meninas* de Diego Velázquez, que se notabiliza como um ato de fabulação de um instante prenante, um ato do tempo em suspensão.

Jeff Wall, Andreas Gursky, Thomas Ruff, Gregory Crewdson, Philip-Lorca diCorcia, Thomas Struth, estão entre os mais conhecidos e representativos artistas que trabalharam com as grandes escalas em fotografia, e suas obras foram bastante difundidas no cenário da arte contemporânea. Estes artistas, problematizaram a relação da fotografia como instantâneo operando a fotografia como um simulacro de tempo em simulacro.

*A partir dos anos 1980 vislumbram-se sintomas de mudança que nos permitem assistir a um florescimento da fotografia como manifestação cultural e artística. A vocação autoral orienta decididamente a fotografia. Por esse motivo, teóricos fundamentalistas se preparam para recriminar que a fotografia vendeu sua alma ao diabo para entrar no parnaso da arte. E, enquanto isso, irrompem a tecnologia digital e os programas de processamento da imagem, que tão intensamente afetaram a radicalização deste questionamento.*⁶⁸

A dimensão fotográfica das grandes escalas é apenas um aspecto desse diálogo entre os dispositivos/imagens no espaço, não se tratando de uma gigantografia⁶⁹, mas de um sistema de qualidade extrema da tecnologia à disposição. Essa condição de escala impõe-se pela dimensão na planaridade do quadro. Assim, a partir dessas imagens, a relação entre a fotografia e a pintura, no espaço expositivo, vai se colocar em outros termos. Considerando que a condição de suspensão temporal da fotografia, por uma ação de suas tecnologias, apresentou um caráter obviamente vincado no real, na origem das imagens que produziu, sabemos que, entretanto, essa não era, necessariamente, uma destinação prisioneira, agora, em sua fase digital, ou “pós-fotográfica”, essa condição indicaria das origens analógicas da fotografia, se apresenta

68 FONTCUBERTA, Joan. *A câmera de Pandora: fotogr@fia depois da fotografia*. São Paulo: Gustave Gilli, 2012, p. 189.

69 Processo no qual um fotolito é ampliado para a impressão de um outdoor e que permite que o cartaz seja visto com melhor definição da imagem.

como um simulacro de realidade, uma capacidade ampliada, tecnologicamente, para a fabulação daquilo que se possa imaginar como um destino para as imagens.

A fotografia *Mimic* (Fig. 27), foi construída por Jeff Wall a partir de uma experiência anterior. Ele dirigiu a cena para a fotografia de forma a parecer uma imagem direta, no entanto, os sujeitos retratados são personagens, atores, e como em uma cena de cinema atuaram a partir de um roteiro. Jeff Wall disse, em depoimentos diversos, que construiu muitas de suas fotografias observando a realidade, e que depois recriou estas cenas com a sua câmera. Nesta imagem, onde se vê um casal que caminha de mãos dadas, o homem faz uma mímica na direção do sujeito, que passa ao lado na calçada; este por sua vez demonstra ter sido afetado pela mímica que aquele lhe dirige. Ele está visivelmente incomodado pelo gesto, pois trata-se de uma provocação racista.

Para Alberto Martin Expósito, em um texto publicado pela revista *Stadium* da UNICAMP (<http://www.stadium.iar.unicamp.br/16/5.html>), a imagem construída pela fotografia não renuncia a sua “forte tradição documental”, mas, “ao contrário, contribui para revalorizá-la”. Elementos como a instantaneidade, em sua relação com o tempo, determinam aquilo que podemos chamar de sua capacidade de fabulação, onde se constrói, a partir da própria realidade uma possível ficção com articulações retóricas construídas; quer dizer, essas fotografias, que podem ser manipuladas ou não, se relacionam metaforicamente com o mundo que pretendem representar em uma aparente objetividade documental, tal como fez Jeff Wall em *Mimic*.



Fig. 26 - Jeff Wall, *Mimic*, 1982, da série *Cinematographic Photography*, transparência sobre lightbox, 198 x 228,6 cm. Acervo: Tate Modern, Londres. (Fonte: <http://www.tate.org.uk>)

A evocação crítica da realidade pela ficção, uma estratégia claramente literária em termos de narração, também tem sido utilizada pelo cinema há muito. A partir dessas imagens que, desde os anos 1980 se ocupam de grandes formatos, a fotografia, vai adotar uma estratégia onde o significante em sua plasticidade, atua como uma ideia de imagem real que, entretanto, interpreta a própria realidade como ficção. A alusão ao cinema que intitula a série *Cinematographic Photography*, de Jeff Wall, é uma evidência disso.

As imagens desta série foram produzidas a partir de diapositivos (filmes positivos) e impressas em películas igualmente positivas (duratrans). A seguir foram montadas em caixas de luz, o que reforça uma relação com o cinema: imagem luminosa que para ser vista precisa ser ligada.

Se construye una ficción y en la toma se condensa el relato. La instantánea que es la fotografía despliega mecanismos narrativos que juegan con la duración, con la previsión de linealidad narrativa por parte del espectador. Las imágenes así construidas se presentan como ficciones condensadas, historias congeladas en una instantánea. Se despliega, al mismo tiempo, toda la capacidad posible de ficcionalización y toda la fuerza de verosimilitud de la fotografía. La analogía con lo real, ese deseo de realidad inherente a la imagen fotográfica se conjuga con la capacidad para construir un relato, para escenificar. El resultado es la elaboración de ficciones verosímiles que fuerzan nuestros mecanismos de percepción del mundo. A su condición inevitable de ficción, unen la capacidad documental de la

*imagen fotográfica, forzando los límites de lo que consideramos como real y poniendo en cuestión nuestros mecanismos habituales de conocimiento de la realidad.*⁷⁰

Existe um outro aspecto sobre essa condição fabuladora da produção fotográfica contemporânea, que merece ser considerado. Isso diz respeito a uma pergunta: será que a adoção dessa mesma estratégia de construção pela pintura, nesta altura de sua tradição, não resultaria em um desastre, em algo em que se reconheceria como um pensamento falso, exatamente porque falta essa “verdade testemunhal” à pintura? Não foi também contra isso, contra a encenação (*mise-en-scène*) que as vanguardas tiveram que se opor? Ocorre que, nos casos da fotografia fixa e do cinema, o aspecto de indexalidade lhes é característico ainda que possa ser uma construção. É também uma configuração cuja potência de verossimilhança impacta o espectador. Diante destas cenas, podemos não perceber uma ficção que pode se identificar ao real, entretanto, em circunstâncias muito diversas daquele “instante decisivo” da fotografia em seu período existencialista.

A multiplicidade de operações técnicas e conceituais da fotografia contemporânea não permite que se considere apenas uma entre suas variadas tendências, embora esse aspecto construtivo do cinema se faça acrescentar de maneira muito presente no cenário da arte contemporânea.

70 EXPÓSITO, Alberto Martin. El tiempo suspendido. Fotografía y narración. *Studium* (Unicamp), Campinas, n. 16, 2014. Disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/16/5.html>. Acesso em 03/03/2016.



Fig. 27 - Vista da exposição Jeff Wall, Tate Modern, Londres, 21/10/2005 a 8/01/2006.
(Fonte: www.tate.org.uk)



Fig. 28 - Gregory Crewdson, Sem título, 2006, impressão a jato de tinta, 227,3 x 148,6 cm.
(Fonte: www.gagosian.com)

Pedro Frade⁷¹, o teórico português da fotografia, antes que essas tantas experiências fossem tramadas pela fotografia contemporânea, considerou que a ideia de uma fotografia de “autores”, utilizada para valorizar os fotógrafos-artistas, seria um equívoco, algo que deveria ser ultrapassado.

Toda uma magna corte de teóricos e puristas – da fotografia, por exemplo – se aplica a tentar provar que a história da fotografia é, ou deve ser, a história do seu movimento para o sublime estatuto de arte [...] Tudo o que pode existir de excitante numa technê como a fotografia, o confronto com uma sensibilidade radicalmente outra, que é também e sobretudo pretexto de encontro com o inesperado, tornar-se aventura da percepção até que nela se nos possam dar os espantos mais avassaladores, tudo isso escapa soberanamente a esse digno cortejo: este participa, e bem apesar de suas próprias convicções, de uma concepção quase-judiciária da fotografia, apenas lhes interessa o autor, aquilo que dele fica como obra, e uma relação de responsabilidade est-ética que, na manipulação cuidada dos mecanismos, deveria ter feito com que a obra fosse uma manifestação soberana do “seu” autor. De igual modo, um interesse pelo técnico que se fica pela mera narrativa historiada, pelo carácter quase

71 Pedro Frade foi um teórico e crítico português dedicado à fotografia. É autor do livro *Figuras do espanto*, da tradução e do prefácio da edição portuguesa de Fotografia e sociedade de Gisèle Freund. Pedro Frade, nos deixou precocemente. Figuras do espanto ficou assim com uma obra única, no entanto fundamental. Ela revela uma história da fotografia com um recorte crítico e original. Este trabalho não teve a divulgação que merecia, com uma única edição, foi publicado em 1992, pela Editora Asa na cidade do Porto. Uma obra rara e fundamental para a história da fotografia.

*anedótico das inovações e das descobertas no campo das modernas tecnologias do visível, trai a posição difícil de um positivismo forçado incapaz de ultrapassar a dispersão dos factos para delinear, ainda que falibilisticamente, a ordenação que os informa: pois de nada nos servirá saber o que elas puderam ser, como e por onde passaram elas para serem o que são hoje, se não formos capazes de pensar sobre essas tecnologias da visibilidade. Estamos um pouco cansados deste legitimismo pela pureza, este moderno desejo artista de reduzir todas as práticas e todos os materiais à sua castidade essencial, depurando-as de todos os depósitos estranhos, estancando todas as infiltrações, procurando desesperadamente subtrai-las a contaminações que assim se pode supor perigosas.*⁷²

A virada da fotografia contemporânea alterou de forma abrangente toda a cultura visual resultante da produção de fotografia que antes era chamada de fotografia de autor. O interesse de colecionadores, a aparição de fotografias produzidas desde o século XIX nas grandes casas de leilão como a Sotheby's e a Christie's, e a ampliação dos departamentos dedicados à fotografia em vários museus pelo mundo nos servem de exemplo para se ter conta disso. Ou seja, isso se cumpriu por uma constelação de interesses e de oportunidades. Como disse André Rouillé, foi preciso “esperar a virada dos anos 1980 para a fotografia tornar-se um dos principais materiais da arte contemporânea”⁷³.

72 FRADE, 1992, p. 9-10.

73 ROUILLÉ, 2009, p. 325.

O fotógrafo estadunidense Gregory Crewdson, a partir dessa referência direta aos modos de produção do cinema, trabalha como um diretor de filmes e suas imagens incluem uma equipe grande de pessoas. Algumas de suas imagens, onde aparecem carros, poucos personagens e ruas quase desertas, foram absolutamente construídas como em um set de filmagem. Algumas delas parecem referenciar as cenas urbanas de Edward Hopper que, entre os anos 1920 e 1940, produziu uma pintura realista, urbana e silenciosa, inserida em uma atmosfera visual que era, igualmente, alimentada pelo cinema e pela fotografia daquela época.

O realismo investido pela pintura, no caso de Hopper, já não ocorre nos mesmos moldes, por mediação e influência da câmera escura, que se inseria na metodologia de um pintor oitocentista como Canaletto (Antonio Canal), ou mesmo da pintura de atmosfera de William Turner. Entretanto, Hopper conhecia profundamente as pesquisas cromáticas do impressionismo e do naturalismo norte-americano, e o domínio da cor foi fundamental para sua pintura nesse cenário. Além disso, é notória em Hopper uma confluência compositiva, uma lição de recorte espacial, a partir de um visionamento da obra de Edgar Degas: o que repercute em ambos é uma relação que se aprendeu com a experiência compositiva da fotografia. As atividades de Hopper como ilustrador, como artista relacionado à cultura de massa, não impediram que ele produzisse inúmeras pinturas a óleo, aquarelas, gravuras e centenas de desenhos, mas indelevelmente marcaram a sua produção em pintura entre os anos 1920 e 1940. Hopper foi considerado tardiamente como aquilo que de melhor se produziu na cultura americana daquele período.



Fig. 29 - Edward Hopper, Nighthawks, 1942, óleo sobre tela, 84,1 x 152,4 cm.
(Fonte: www.artic.edu)



Fig. 30 - Edward Hopper, Gas, 1940, óleo sobre tela, 66,7 x 102,2 cm.
(Fonte: www.moma.org)

[...] Quando Hopper evoca o isolamento dos habitantes das grandes cidades em bares, restaurantes, comboios e até no teatro ou no cinema, em estações de caminho-de-ferro, bombas de gasolina, nos seus humildes jardins e nas casas de campo ou nos subúrbios, fá-lo através de uma magistral execução, de uma grande mestria dos efeitos da luz e da sombra e de uma grande qualidade colorista- que têm origem num profundo estudo da pintura francesa. O tema do isolamento, da solidão e da falta de objetivos na vida, às vezes suavizado através de uma evocação das pequenas alegrias da vida, é destilado em memoráveis signos pictóricos e às vezes até em lendas. A mestria do seu ofício permitiu que Hopper simplificasse as composições e dispensasse todos os pormenores supérfluos. As suas obras transmitem-nos compaixão, empatia em relação ao destino das pessoas comuns que vivem numa sociedade de massas.⁷⁴

A crítica de arte naquela época não apenas deixou de reconhecer o trabalho de Hopper, simplesmente o ignorou. A escala de intimidade e a delicada melancolia do isolamento que Hopper oferecia não eram argumentos de interesse àquela altura, ao contrário disso, a crítica era formalista e avessa às questões de uma sociedade de consumo, e, portanto, alienada socialmente e elitista culturalmente. Um novo formalismo de tipo americano precisava afirmar a experiência de uma nova pintura que surgia.

⁷⁴ RUHRBERG, Karl. Pintura. In: WALTHER, F. Ingo. (Org.) *Arte do século XX*. v. 1, Pintura. Colônia: Taschen, 1999, p. 203.

A arte abstrata posicionava os interesses norte-americanos noutra dimensão política, e isso envolvia mais que a esfera crítica; outros setores da política estadunidense estiveram nisso, o próprio expressionismo abstrato foi utilizado para posicionar a cultura norte-americana em nível de igualdade com a Europa naquele contexto da guerra fria. Assim, como os embates internos eram acalorados, de fato não havia espaço para perceber que o tipo de realismo que Hopper propunha estava conectado com a cultura americana de modo profundo, iconológico, e foi somente a partir do retorno da arte às questões da vida cotidiana que se preparou o terreno para o reconhecimento das posições de entroncamento, de influência e de contemporaneidade a partir de Hopper que, assim, muito posteriormente, passou a ser referência para artistas contemporâneos.

A experiência da pintura como coisa em si, nos anos 1950, implicava-se de uma fenomenologia, de uma percepção espacial e cromática, que era vivenciada nas tensões internas do expressionismo abstrato. No entanto, estava igualmente conectada com aquelas experiências formalistas das vanguardas históricas sobre as quais implicou seu desdobramento. Várias oportunidades se ofereceram para uma afirmação crítica da experiência abstrata que pretendeu se legitimar, de maneira muito contundente no cenário internacional, como a grande arte do século XX; era assim, em seus processos de fatura específicos, e ditames do gosto, que o seu procedimento era legitimado pela crítica em seus processos de autonomia.

O realismo como necessidade da arte só poderia retornar a partir do declínio daquela experiência radical que as formas abstratas apresentaram. O sentido cultural, a atmosfera dos mass

media e do capitalismo, em uma fase profundamente relacionada às imagens e em franco desenvolvimento, era algo que se insinuava com uma presença decisiva na pintura de Hopper. A atmosfera silenciosa de suas imagens já àquela altura significava uma fabulação dos sentidos de isolamento e de melancolia que, como decorrência, se anunciavam na relação dos indivíduos com as cidades. As obras de Hopper têm esse sentido de solidão que já se denunciava nas aparências daquela cultura em expansão.

A partir dos anos 1980, diversos artistas, passam a explorar, com forte compleição simbólica, esses mesmos indícios de flagrante depressão relacional que se anunciava na pintura de Hopper; não se confundindo com outras questões, como as anunciadas por Lucien Freund ou pelas tendências do neoexpressionismo europeu em pintura.

Associar o trabalho de Gregory Crewdson com o trabalho de Edward Hopper é possível pelo recorte da referência visual, tendo em conta as pulsões do grafismo, da arquitetura claramente urbana e cosmopolita, e além disso, a luminosidade. Entretanto, entre um e outro existem diferenças evidentes, não apenas pela fatura, pelo dispositivo, ou pela inscrição no tempo. Ao contrário de Hopper, cujas imagens realizam uma espécie de crônica visual de um cotidiano urbano, cultivando um sentido expressivo que resulta em uma melancolia sensível e, de certa forma, lacônica, o trabalho de Crewdson é essencialmente descritivo em sua atmosfera encenada, quase frívola. A plasticidade sensualmente preparada, entretanto está contaminada pelo artificialismo cromático que enuncia em uma atmosfera de luz dirigida.

Nesse campo estabelecido entre Hopper e Crewdson, a materialidade da pintura não se prende ao referente de maneira ilustrativa, sua atmosfera sensível e cromática escolhe uma situação na qual a luz se faz incluir como personagem do enunciado. Essa influência de uma iluminação noturna, quase crepuscular, de Hopper se fará sentir igualmente no cinema, como por exemplo em Wim Wenders⁷⁵, David Lynch, Jim Jarmusch, no pintor Ed Rusha, no fotógrafo William Eggleston, entre outros.

Em outubro de 2012, o Grand Palais de Paris organizou uma importante exposição das pinturas de Edward Hopper e curiosamente a imagem do cartaz da exposição é a fotografia Street Corner Butte, Montana, imagem feita por Wenders em 2003, guardando uma aproximação visual muito grande com o trabalho de Hopper. Essas aproximações às pinturas de Hopper apenas atestam o caráter embreante de seu cromatismo, de seus personagens distanciados, organizados como elementos de uma paisagem em suspensão. Esse ambiente integra uma sensibilidade atenciosa à organização da paisagem contemporânea em sua estética do silêncio moldada em termos de sombra, luz, cor e grafismos urbanos. No caso de Wenders, a associação com Hopper reúne outros indícios de pertencimento que são explorados

75 Wenders: "I think that the history of painting really determined my entire sensibility, for photography as well as filmmaking. Vermeer was my biggest hero, then later on it was definitely Hopper. Max Beckmann too. I think they all had a very, very distinctive sense of place and an enormous feeling for composition, and my taste for composition comes from paintings, definitely." Disponível em www.seditionart.com/wim_wenders/street_corner_in_butte,

pelas imagens, indo além do filme *Paris Texas*. Essa aproximação se faz presente em uma exposição itinerante de fotografias que Wenders intitulou *Lugares*, estranhos e quietos. A primeira edição desta exposição foi feita em São Paulo, no MASP, em 2010. Nesta exposição Wenders apresentou vinte e três fotografias que foram feitas em diversos lugares do mundo; entre estas imagens está a fotografia Street Corner Butte, Montana, imagem escolhida tanto para a divulgação da exposição quanto para a capa do livro sobre suas fotografias que foi editado no Brasil.

Em imagens como *Street Corner Butte* de Wenders, a questão se coloca nos termos da observação de uma atmosfera pictográfica, onde a fabulação possui outra natureza, enuncia ao observador da imagem um compartilhamento com o testemunho da presença ocular de um outro observador; entretanto, os atores da imagem são seus elementos gráficos e a ausência silenciosa de personagens ruidosos. Assim, ocorre um deslocamento em relação àquilo que se vê em favor da pathosformel de uma sensibilidade afeita ao silêncio é por essa atmosfera que ocorre um ponto de conexão com as imagens de Hopper neste campo morfológico da ambiência norte-americana, nesta procura relacionada, com as paisagens cromáticas que são, sobretudo, pictográficas. Ocorre o contrário nas imagens encenadas de Gregory Crewdson, onde um realismo aparente atua para afirmar a ação de um tempo em suspensão, uma narrativa construída como se fosse uma imagem direta da realidade; entretanto, trata-se de um simulacro potencializado por aspectos de realização metodologicamente aproximados do cinema.



Fig. 31 - Wim Wenders, Street Corner Butte, Montana, 2003, C-print, 186 x 224 cm.
(Fonte: www.creativereview.co.uk)

Opondo-se ao campo de fabulação consagrado pelas imagens do tipo de Crewdson, Wenders diz que não se interessa pelas “imagens computadorizadas”. Em seu projeto poético, a fotografia e o cinema se articulam, mas aparecem separados. Para Crewdson, a imagem construída pela fotografia quer se fazer como cinema e, assim, o computador é fundamental. Em ambos os casos, a realidade se confunde com as linguagens.

PICTOGRAFISMOS

Gisèle Freund, em *Fotografia e sociedade* (1974), se refere a um tipo de relacionamento invertido entre a pintura e a fotografia, considerando os pintores que imitavam aspectos do inconsciente óptico da câmera, principalmente a partir daquilo que chamou hiper-realismo, mas que, de fato, devemos enquadrar no fotorrealismo – sua vertente pictórica.⁷⁶

[...] Moholy Nagy tinha constato com razão que a imagem tem a sua própria estética. A sua decadência artística no fim do século passado provinha do erro dos fotógrafos de então, o de quererem imitar a pintura. Hoje assistimos na pintura a um movimento inverso, que se esforça por criar arte servindo-se dos meios técnicos da fotografia. Não se trata, já, de colar uma fotografia no meio de uma pintura, como fizeram

⁷⁶ O hiperrealismo ocorreu no campo da escultura, com John De Andrea e Duane Hanson, nos anos 1960. O hiperrealismo continua atuante, atualmente podemos incluir em sua cota artistas como Ron Mueck, Patricia Piccinini, Sam Jinks, entre outros.

*os cubistas e os surrealistas, mas de pintar com os olhos da câmara. Não é de se espantar, portanto, que o público considere estas obras como cópias de fotografias (esta escola nada tem a ver com os artistas da arte conceptual que, também eles, se servem da fotografia como meio de expressão, mas com técnicas e intenções muito diferentes). Desde sempre que os pintores se tinham servido da imagem fotográfica, que utilizavam como documento, mas é a primeira vez que se veem pintores a plagiar o olho da câmara. Pode mesmo afirmar-se que é graças a esta escola de pintura, que começou com os hiper-realistas, que a fotografia beneficiou de um interesse acrescido.*⁷⁷

Richard Estes é emblemático na cena do fotorrealismo. Norte-americano, formado pelo Instituto de Artes de Chicago, possui obras em diversos museus, tais como o Guggenheim, o Metropolitan, o Whitney Museum e o Thyssen-Bornemisza de Madri. Seu trabalho se relacionava diretamente com determinados detalhes da paisagem urbana de Nova York, com um especial interesse pelas superfícies cromadas, pelos reflexos de vidros, de espelhos, enfim, pelas superfícies refletoras de luz. Assim, sua aproximação com a fotografia é direta. Estas matérias cromáticas que trabalhava eram próprias ao designer e à arquitetura norte-americana e foram inicialmente registradas em película fotográfica, depois transpostas para a tela, permitindo a criação de jogos visuais articulados no quadro em uma aproximação direta com a materialidade visual daquelas fotografias que eram feitas a partir

dos cromos (diapositivos) coloridos. Ao contrário de Hopper, que poderia até utilizar fotografias como inspiração, Estes trabalhava diretamente a partir delas. As pinturas de Hopper eram acompanhadas de inúmeros desenhos, tal como se pode ver na coleção do Museu Whitney em Nova York, que guarda centenas desses desenhos em seu acervo⁷⁸.

John A. Walker, em *A arte desde o pop* (1977), disse que “periodicamente uma nova geração de pintores julga necessário um confronto com a grande rival da pintura no século XX que é a fotografia”. Evidentemente, nosso trabalho não coloca as coisas dessa maneira, mas vale considerar que a emergência dessa possibilidade relacional entre a pintura e a fotografia apontava para questões antigas e também futuras sobre essa confluência possível. Em 1972, o fotorrealismo é apresentado na Documenta 5 em Kassel, na Alemanha, em uma exposição dedicada ao tema da “realidade em dúvida”, e a partir disso será considerado de outra maneira.

A última tentativa de assimilação, conhecida como foto-realismo, desenvolvida em surdina durante toda a década de '60, só surgiu como estilo consagrado em 1972 quando foi exibida em toda a sua força no vasto “Documenta 5” em Kassel, uma exposição dedicada ao tema da “realidade em dúvida”. Entre os bastante conhecidos foto-realistas encontravam-se Robert Bechtle, Claudio Bravo, John Clem Clarke, Chuk Close, Robert Cottingham, Don

⁷⁸ Disponível em <http://whitney.org/Exhibitions/HopperDrawing>. Acesso em 18/07/2020.

⁷⁷ FREUND, 2010, p. 188-189.

Eddy, Richard Estes, Bruce Everett, Franz Gertsch, Ralph Goings, Michael Gorman, John Kacere, Alfred Lesli, Richard McLean, Malcolm Morley e John Salt. Esta lista de nomes mostra o caráter internacional do estilo, embora a maioria dos artistas seja, como seria de esperar, de norte-americanos. O eclético pintor alemão Gerhard Richter também produziu muitas telas tendo por base fotografias fora de foco. Um grande pintor inglês, cujos trabalhos recentes dependem muito da fotografia, é David Hockney. [...] A maior parte dos foto-realistas (sic) usam fotografias como fonte impessoal para o imagismo visual. Uma vez que sua atitude é neutra face ao conteúdo do assunto, eles preferem fotografias de motivos banais como paisagens urbanas, automóveis, vitrinas, cavalos e rostos [...] Muitas vezes a escala das telas foto-realistas são monumentais e iguais às do expressionismo abstrato com o seu tamanho inflado e acabamento mecânico dotando-os com uma qualidade perturbadora que lembra os quadros surrealistas. Os foto-realistas não se interessam pelo realismo fotográfico no sentido que os pintores realistas como Andrew Wyeth e Alex Coville procuram imitar a precisão dos detalhes da visão da câmera. Para eles, as fotografias são simplesmente imagens sem relevo para uso em planos sem relevo. O que intriga os foto-realistas são os problemas técnicos de criar tonalidades sobre a superfície e também capturar os reflexos e os pontos altos. Eles tratam com imparcialidade todas as partes da imagem.⁷⁹

79 WALKER, John A. *A arte desde o pop*. Barcelona: Editorial Labor, 1977, p. 46-47.



Fig. 32 - Richard Estes, Telephone Booths, 1967, Acrílico sobre masonita, 122 x 175,3 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madri. (Fonte: www.museothyssen.org)



Fig. 33 - Richard Estes, Jones's Diner, 1979, óleo sobre tela, 121,92 x 92,71 cm. (Fonte: americanart.si.edu)

Ocorre um processo de mimetismo da pintura, em relação à fotografia, que está na base do fotorrealismo, e sobre isso John Walker considerou dois aspectos: o primeiro diz respeito ao problema da neutralidade das imagens, o segundo sobre a questão da superfície sem relevo da fotografia, que trazia aos artistas fotorrealistas, uma necessidade da pintura. O fotorrealismo foi criticado tanto pelos fotógrafos quanto pelos pintores e muitos críticos, foi percebido como um retrocesso da pintura que, ao se voltar à fotografia como um modelo para a sua própria imagética, se rebaixava em uma lógica absurda a copiar imagens segundo um modelo cultural massificado, obtendo como resultado uma visualidade que estaria na ordem do kitsch. De uma certa forma, algo parecido aconteceu com a fotografia no auge do pictorialismo. Entretanto, a lógica hierárquica na tradição das imagens era completamente outra.

Muito antes que o advento da imagem digital e, por consequência, dos softwares de tratamento de imagens, as pinturas fotorrealistas revelaram-se como imagens em ponto de confluência com o fotográfico, em uma inversão que podia se configurar difícil naquele momento, para pintores ou fotógrafos puristas, mas que tinha seus pontos de consequência. Além disso, não se trata de estabelecer um juízo de gosto sobre a experiência do fotorrealismo, mas de se pensar sobre uma relação da pintura com a fotografia tendo em questão a superfície da imagem, o que de fato se revela como um problema muito antigo e, entretanto, se relaciona com o imaginário de maneira reversa. A referência fotográ-

fica, que serviu de base para o fotorrealismo, transformada pela fatura pictórica, implicou um mimetismo radicalmente neutro em relação ao registro, entretanto, manteve o eixo da visão, o olhar compositivo de uma imagem que, sendo fotografia, estava definida em termos de um “fotografismo pictórico”. A experiência do fotorrealismo implicou-se em processos de decalque, e a projeção de diapositivos sobre a superfície da tela a ser pintada é apenas um fator técnico relevante para explicar os resultados obtidos pela visualidade fotorrealista que é, de certa forma, premonitória de uma condição futura da imagem fotográfica computadorizada, do sistema de impressão digital que representará uma revolução sem precedentes para a qualidade visual da própria fotografia. Richard Estes não conseguia aceitar a fotografia como sua imagem final, porque lhe faltava a matéria da pintura, a textura, e isso se comprova quando dizia que suas pinturas não podiam ser vistas através de fotografias, ou seja, não podiam voltar à materialidade lisa da fotografia – elas precisavam ser vistas como pintura, o que era um problema concreto para se pensar sobre estas práticas.

O próprio pictorialismo, tão criticado, precisará ser considerado em suas particularidades, afinal com ele emergiram fotógrafos da maior importância na passagem do século XIX para o XX; podemos citar como Emerson, Clarence White, Edward Steichen e Alfred Stieglitz, artistas cujas fotografias não podem ser ignoradas pela história da arte. O próprio mercado de arte, refletindo o interesse de colecionistas, não ignorou a importância dessa fase da fotografia.

Em 2006, um exemplar da fotografia *The Pond-Moonrise*, produzida por Steichen em 1904, portanto em sua fase pictoralista, foi vendida por \$2.928.000,00 em um leilão da Sotheby's em Nova York. Não é apenas pelo valor de mercado – o que pode se implicar em uma série de fatores – que a obra atingiu um juízo de valor, uma revisão do gosto, entretanto, para o capitalismo cultural, que está implicado em todo o sistema da arte, as homologias econômicas costumam refletir-se em homologias estéticas e curatoriais. Em uma lista das fotografias mais caras já vendidas⁸⁰, *The Pond-Moonrise* ocupa apenas o sexto lugar, à sua frente estão os fotógrafos contemporâneos; e Andreas Gursky lidera a lista seguido por Jeff Wall e Cindy Sherman.

O problema econômico é uma medida de valor, entretanto, no capitalismo cultural, situa-se uma valorização que faz acompanhar outras homologias, entre as quais, uma homologia teórica da imagem. É preciso, portanto, separar o pictorialismo e o fotorrealismo, que são identificados experiências da arte, de outras imagens tecnicamente assemelhadas que surgiram apenas para ocupar o espaço aplicado de uma imitação de experiência estética, tanto da pintura quanto da fotografia. Imagens assim, com claras intenções comerciais, representam uma espécie de kitsch visual que se reproduz intensamente na superficialidade do souvenir, o que dificulta uma definição mais lúcida dessa dimensão tensionada entre fotografia e pintura como experiências de

arte contemporânea. O realismo na arte não trata de uma possibilidade concreta, científica, mas apenas de sua fabulação de problemas concretos que, por sua vez, podem falar da realidade de uma maneira profunda e ao seu reverso.

A fotografia, como imagem, apenas exacerbou uma antiga querela entre o trompe l'oeil e a percepção do fenômeno que se quer visível, e isso que antecipou em suas disciplinas e lógicas aos jogos especulares diversos, tratando-se de uma necessidade de conquistar o real como espaço de presença, atuando para a sobrevivência de outras e improváveis conexões no campo da arte em seus constantes redescobrimentos.

80 Disponível em <https://www.slrlounge.com/2-most-expensive-photographs-in-the-world/>.

TIPOLOGIAS DO DISTANCIAMENTO NA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA

O casal alemão Hilla y Bernd Becher representam uma importante referência para a fotografia contemporânea. Suas imagens se notabilizaram por salvarem da destruição edifícios industriais que ainda não tinham sido considerados como importantes testemunhos duma época. Eles trabalharam, em finais dos anos 1950, na documentação da arquitetura industrial na Alemanha do pós-guerra, em uma espécie de arqueologia temática que seguiram tratando de forma metodológica durante quase cinquenta anos.

Os métodos tipológicos que aplicavam nos seus trabalhos foram de grande importância para a geração de fotógrafos que eles ajudaram a formar e que, como se desenhou pela história, alcançaram um sucesso transformador da própria prática da fotografia na cena contemporânea. Desde os anos 1960 e 1970, a obra do casal Becher ganhou importância internacional. Suas imagens em branco e preto mostram instalações e objetos industriais. São torres de água, de refrigeração e de extração, depósitos de gás, fornos de cal, silos de grãos e salas de fábricas. As fotografias apresentam tonalidades suaves de cinzas, evitam as sombras intensas e

os objetos se apresentam com muita nitidez, ou seja, uma profundidade de campo definida pelos mínimos valores de abertura do diafragma, câmara de grande formato, para a máxima acuidade formal.

*[...] Dentro de uma mesma série, todos os edifícios são fotografados do mesmo ângulo, são feitas anotações sobre cada tomada e, assim, cria-se sistematicamente uma tipologia. O trabalho dos Becher apareceu em *New Topographics: Photographs of Man-Altered Landscape* (Nova Topografia: fotografias de paisagens modificadas pelo homem), uma exposição itinerante iniciada em 1975 nos Estados Unidos. Essa exposição foi uma primeira tentativa de assinalar a retomada que os fotógrafos europeus e norte-americanos faziam dos gêneros da fotografia topográfica e arquitetural, marcada porém pelas implicações da geração urbana contemporânea e das consequências ecológicas da atividade industrial. É significativo que essas questões sociais e políticas tenham sido levantadas no contexto de uma galeria de arte e no âmbito do discurso da arte conceitual. Por esse prisma sociopolítico, é compreensível que aqueles que, à época, eram considerados estilos fotográficos individuais tenham sido abandonados em prol de uma abordagem neutra e objetivante.⁸¹*

A tipologia atua na escolha de um elemento temático como eixo constante para uma série. Na fotografia documental

81 COTTON, 2013, p. 83.

a tipologia é característica em alguns de seus fotógrafos mais importantes e atua de maneiras variadas. August Sander elegeu tipos humanos em sua diversidade como o assunto a ser trabalhado, essa tipologia estava presente, mas não para configurar uma homogeneidade. Os Becher, com o rigor cromático das tonalidades de cinza e auxílio do grande formato da película, elegeram as formas da arquitetura industrial como o elemento de sua tipologia. Suas fotografias se mostram em grupo, dentro de uma lógica composta por vários elementos, uma seriação que implica no abandono da mensagem centrada na obra individual. Além disso existe a precisão do ângulo de composição das fotografias que se mantém sempre, configurando-se dessa maneira como um fundamento de plasticidade e, igualmente, uma tipologia visual conceitualmente singular.

Entre os fotógrafos que foram formados por Bernd e Hilla Becher, no contexto da Escola de Dusseldorf, temos Andreas Gursky, Thomas Ruff, Thomas Struth e Candida Höfer, que figuram entre os artistas mais reconhecidos na cena da arte contemporânea. A influência dos seus trabalhos é visível nas imagens de um grande número de fotógrafos que, como eles, se interessarão pela descrição objetiva das imagens. Puseram-se a trabalhar com paisagens urbanas, ou com contextos a ela relacionados, tais como a arquitetura e os espaços internos e externos que se oferecem de maneira organizada ao olhar, utilizando a metodologia de uma aparente neutralidade descritiva. Amparados pelo modelo de imagem que se desenvolveu a partir da metodologia tipológica de Bernd e Hilla Becher, cada um deles, a seu modo, desenvolveu a sua própria poética.



Fig. 34 - Hilla e Bernd Becher, Watertowers, 1967-80;1980, impressão em gelatina de prata, 257,5 x 82 cm.

As características visuais que apresentam são determinadas por uma composição equilibrada entre as partes que formam a imagem: o recorte, proporcionado pelo visor da câmera, inclui o extracampo da imagem como presença no espaço interno do quadro. As imagens podem conter pessoas e se incluírem, esta presença que poderia evidenciar um caráter de instantaneidade será anulada por uma abordagem impositiva da forma que no ato da tomada, faz referência aos padrões compositivos da pintura, incluindo os esquemas tradicionais da perspectiva, mas seguindo uma organização de volumes parecida com a que se utilizou na pintura dos quadros históricos, entretanto, em um diálogo com a unidade formal da superfície desenvolvida pela experiência moderna.

Outra característica importante é o sentido de monumentalidade que estas imagens possuem. Ampliadas em uma relação de escala 1:1 em relação aos referentes, elas se impõem no espaço expositivo. Além disso, ao contrário dos Becher, esses fotógrafos adotam um uso sistemático da cor, abandonando a tendência monocromática predominante da fotografia até os anos 1970. Abrindo-se para o cromatismo, eles não estavam se preocupando se, com isso, estariam implicados em um apelo ainda mais descritivo em relação ao referente. Adotaram um acabamento perfeccionista e detalhado em suas ampliações, beneficiando-se do desenvolvimento tecnológico daquele período. Além disso, trabalhavam sempre com câmeras de grande formato.

Suas imagens, de uma forma geral, demonstravam um interesse pelas questões da globalização, pelos sujeitos anôni-

mos nos grandes centros urbanos, pelo silêncio representado em paisagens vazias, pelos espaços de afirmação da globalização econômica no ambiente cultural. Estavam com isso atuando na atmosfera crescente desses “não-lugares”, conceito descrito por Marc Augé em sua antropologia da supermodernidade (1994) que diz respeito aos lugares de trânsito como aeroportos, autoestradas, shopping centers, lugares onde estamos sempre acompanhados de muita gente, porém isolados em nosso anonimato.

Nessa configuração suas imagens não são identitárias, mas paradigmáticas dessa ideia de globalização do cotidiano em trânsito. Elas descrevem um modelo e não um sintagma, apartando-se da singularidade, relatam sobre um quadro de alteridade de aparente frivolidade, onde as substâncias e sua aurática são substituídas por um controle rigoroso da composição como um pacto silencioso. Essas imagens, supostamente apartadas de uma emoção expressiva, paradoxalmente, parecem representar uma dificuldade de reorganização do caos, tal como se viveu na Alemanha do pós-guerra e talvez por essa razão tenha conquistado seu lugar como referência para a fotografia entendida como arte contemporânea.

A partir dos anos 1990, a descrição direta destas imagens se problematiza ao ser acrescida de procedimentos de construção relacionados ao advento da imagem digital. As fotografias, a partir disso, podem parecer documentais, mas podem não ser exatamente isso, ou seja, podem ser simulacros de uma aparência documental, podem se confundir com imagens diretas, mas são manipulações, imagens construídas.



Fig. 35 - Andreas Gursky, Bahrain I, 2005, impressão cromogênica, 301,9 x 219,7 cm. (Fonte:www.moma.org)



Fig. 36 - Thomas Struth, National Gallery I, London, 1989, fotografia colorida em papel em Perspex, 180,5 x 196,5 cm. (Fonte: www.tate.org.uk)

Nessa condição, as fotografias que se produziam antes, exclusivamente por meios analógicos, passaram a ser construídas, também, no computador, dessa forma as imagens assumiram um caráter pictórico, podendo ser construídas, manipuladas, acrescentadas, coladas, ainda que em sua aparência possam ser muito semelhantes à aquilo que se apresenta. Questões como essas estão muito presentes no trabalho de Andreas Gursky, Thomas Struth, ou mesmo Thomas Ruff, artistas muito bem-sucedidos no cenário da arte contemporânea.

La primera generación de egresados de la cátedra de fotografía de la Academia de Düsseldorf, liderada por Bern Becher, termino sus estudios en 1980 (Thomas Struth, Axel Hütte) y 1987 (Andreas Gursky). En ese entonces, el mercado global del arte ya tenía la mirada puesta sobre ellos. De algún modo, podemos decir que la nueva fotografía alemana, en los años noventa, va a constituir la segunda etapa en el renacimiento posmoderno de la imagen figurativa luego del éxito de la pintura europea.⁸²

Thomas Struth, no final dos anos 1980, inicia uma série de fotografias no interior de museus de arte europeus e americanos. Como em trabalhos anteriores, cenas de rua e retratos de grupo, as fotografias de museu apresentam-se com a tipologia direta e objetiva que lhe é característica. Struth utiliza a fotografia de

⁸² GONZALEZ, Valeria. La nueva fotografía alemana en el contexto de la historia del arte contemporáneo. In: PRATESI, Ludovico et. al. *Espacios Urbanos: Andreas Gursky, Candida Höffer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth*. Buenos Aires: Fundación PROA, 2009.

maneira direta, sem manipulações. Câmera de grande formato, tripé, exposições relativamente longas dos filmes, servem para enfatizar relações de tempo e de movimento, conferindo uma proximidade envolvente neste ambiente dos museus, com suas imagens, seus espectadores, com a história da arte.

Com a fotografia (fig. 37) realizada na Galeria I da National Gallery, em Londres, estamos diante de cinco espectadores que aparecem observando três pinturas que estão entre as mais representativas de Giovanni Bellini, ele mesmo um mestre fundamental da pintura veneziana, mas isso pode não dizer mais do que aquilo que vemos. Sabemos que as fotografias que Struth realizou em museus de arte referenciais para a cultura ocidental nos colocam em questão sobre mais que uma ou outra possibilidade retórica para as imagens documentárias. Do nosso ponto de vista, o que se faz com isso não se trata de uma mera reportagem de época, ou de um serviço de documentação para museus, nem mesmo se reconhece a procura por um “instante decisivo” nesses diálogos entre modos de ver. Estas imagens representam uma espécie de infiltração subversiva que decorre exatamente dessa aparente neutralidade testemunhal que se apresenta apenas como uma pele fina de aparência. Trata-se, sobretudo, de uma câmera posicionada diante de imagens, de pinturas em um museu de arte, com todas as implicações históricas e culturais que lhes são decorrentes, essa é apenas uma pequena entrada.

As imagens realizadas por Thomas Struth, ao se colocarem em cena, permitem a ocorrência de encenações que são aparentemente naturalizadas, mas não são apenas isso uma vez

que seus personagens são expectados enquanto espectadores, eles que estão ali, postados diante das imagens, das pinturas nas paredes, nos museus, se apresentam em um processo de incorporação articulado, como em um dispositivo de visionamento rebatido. Uma narrativa que, de certo modo, é assemelhada àqueles esquemas visuais organizados como processos de metalinguagem. Assim, essas imagens nos permitem pensar em uma espécie de jogo, que se faz categorizado entre um espaço sacralizado pelo valor que se dirige à arte, e um outro lugar, o efetivo de um encontro com a “aura” da obra de arte, em sua presença, em uma atmosfera vigorosa (algo imprevisto, mas, possível se o espectador não estiver vazio dessa oportunidade) e mais ainda, uma construção denotada da presença da arte e do museu como lugar de peregrinação.

Em 2004, durante uma semana, Struth trabalhou na sala do David de Michelangelo na Galleria Dell’Accademia em Florença, utilizando equipamento de grande formato (chapas de 20,32 x 25,4 cm) e, pela primeira vez, um sistema de luz artificial para iluminar o público, a partir de uma posição adjacente à escultura, a fim de diminuir a percepção das pinturas por trás dos espectadores. Essa experiência, relativa à comemoração dos 500 anos do David de Michelangelo, foi exposta na própria Galleria Dell’Accademia. É fato que sua abordagem cenográfica diante das imagens e de museus que lhe garantem um lugar privilegiado como organizador da cena é um fator crucial para aquilo que se faz representar. Não tratamos aqui de um fotógrafo viajante que deambula pelos museus e que, a partir disso, coleta

suas imagens, mas, ao contrário, de um sujeito atuante no próprio circuito institucional da arte. Alguém que se retroalimenta da própria atmosfera que pretende fabular.

Thomas Ruff, em depoimento para Boris Brauchitsch⁸³, disse que “em meados dos anos oitenta, os fotografos começaram a competir com as imagens da pintura”, acrescentando que, “isto resultava em parte de um desejo de se adaptar a museus e galerias, que estavam a se tornar cada vez maiores”.

O próprio Ruff quis que as suas fotografias fossem tratadas como arte de carácter museológico. E, devido às suas dimensões e perfeição técnica, para já não falar do cuidado pormenor e do imaculado acabamento de suas superfícies, Ruff conseguiu, de uma forma profundamente populista, satisfazer os critérios populares de “arte erudita”. Conseguiu, assim, garantir que o meio fotográfico seja imbuído da aura que, de outro modo, estaria reservada a obras de arte únicas.⁸⁴

83 O texto da exposição de Thomas Ruff em 1992 no Museum für Moderne Kunst em Frankfurt, escrito por Boris V. Brauchitsch, foi reproduzido no catálogo da grande Exposição Arca de Noé, realizada pela Fundação de Serralves, no Porto, em Portugal no ano de 1994. A mostra exibiu obras da coleção do Musée du Bordéus e do Aquitaine, apresentando os seguintes artistas: Bernd & Hilla Becher, Christian Boltanski, Daniel Buren, Jean-Marc Bustamante, Clegg & Guttmann, Katharina Fritsch, Gilbert & Georg, Jeff Koons, Jannis Kounellis, Sol LeWitt, Richard Long, Mario Merz, Thomas Ruff, Richard Serra, Cindy Sherman, Haim Steinbach e Lawrence Weiner.

84 BRAUCHITSCH, Boris V. Thomas Ruff. In: *Arca de Noé/Noah's Ark*. Porto: Fundação de Serralves, 1994, p. 133.

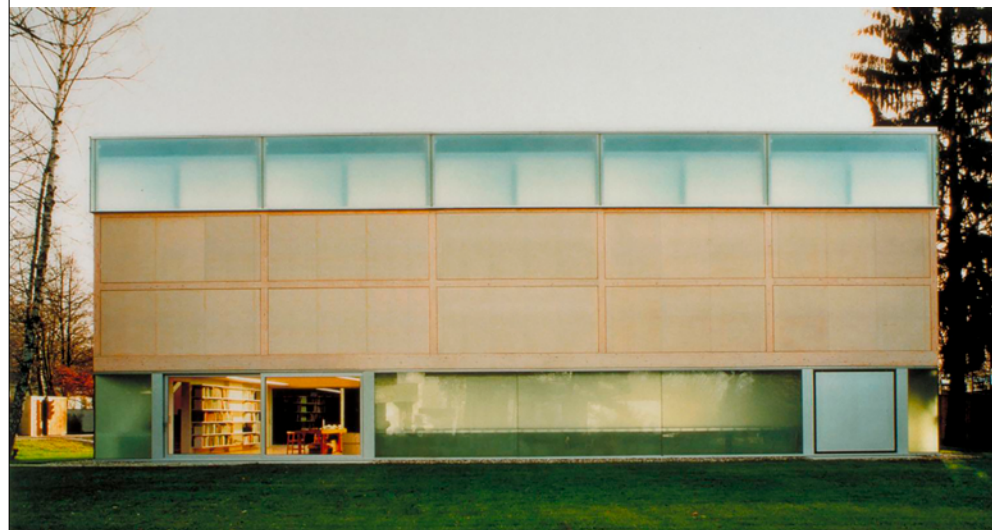


Fig. 37 - Thomas Ruff, Goetz Collection, 1994, fotografia colorida, 129 x 242,5 cm. (Fonte: www.tate.org.uk)

A ideia colocada por Thomas Ruff nos termos de uma concorrência da sua fotografia com a pintura, por mais precária que seja essa aproximação, se relacionava objetivamente com um lugar a ser ocupado por suas imagens no sistema da arte contemporânea. Essa questão não apareceu apenas com Ruff, ela está demonstrada na produção de inúmeros artistas contemporâneos, sejam alemães, norte-americanos, canadenses, holandeses ou de outras nacionalidades, que fizeram uso da fotografia em grandes formatos.

Não se tratava apenas um problema de território específico, de lugar na arte, mas de uma condição de exibição de imagens em uma escala que antes era ocupada apenas por pinturas. O que só foi possível, a partir dos anos 1980, por uma questão de desenvolvimento dos equipamentos de impressão, dos papéis e das películas, que ofereceram esta possibilidade às imagens fotográficas. Considere-se ainda um outro fator conjuntural: todo o equipamento necessário para a efetiva produção destas imagens, envolvia custos econômicos elevados, o mercado das imagens publicitárias é, em larga medida, responsável e mantenedor destes meios e materiais para os grandes formatos e, em função de suas demandas comerciais com alto custo de financiamento, isto foi possível.

Charlotte Cotton em seu livro *A fotografia como arte contemporânea* utilizou-se de um conceito inventado por ela para classificar as fotografias que se fizeram conhecer, a partir dos anos 1980, pela influência já considerada da Escola de Dusseldorf, a qual denominou de fotografia inexpressiva (em oposição ao expressivo). Ao observar os anos 1990

como o momento de popularidade deste tipo de fotografia, Cotton fez duas observações que nos parecem estranhas, qual seja, uma ideia de substituição de um tipo de pintura, o neoexpressionismo, por um tipo de fotografia que chama de inexpressiva; e outra ideia ainda mais problemática: a própria consideração daquilo que ela chamou de uma estética inexpressiva. Vejamos isso nas suas próprias palavras:

A estética inexpressiva tornou-se popular na década de 90, especialmente quando seus temas eram paisagens e espaços arquitetônicos. Em retrospectiva, fica claro que essa forma de fotografia continha elementos em tal medida correspondentes ao ambiente das galerias e dos colecionadores de então que guindou a fotografia como um todo a uma posição de mais destaque no cenário da arte contemporânea. No mundo da arte, o ímpeto para definir novas tendências, capaz de superar os “movimentos” já consagrados, mostrou-se favorável à fotografia como meio de expressão no início dos anos 90. Fotos com trabalhos objetivos, quase clínicos, representaram uma lufada de ar fresco e tornaram-se altamente desejáveis após a pesada concentração, da década anterior, nas pinturas e no processo de fazer uma arte assim-chamada neoexpressiva, subjetiva.⁸⁵

“Fotos com trabalhos objetivos, quase clínicos, representaram uma lufada de ar fresco”, a ideia de ar fresco, neste

85 COTTON, 2013, p. 81.

caso, surge em oposição ao ambiente onde uma “pesada concentração” das pinturas de “uma arte assim chamada neoexpressiva”, vai fazer com que estas “fotografias inexpressivas” sejam “altamente desejáveis”. Desejáveis para quem? Para o mercado de arte? Para os curadores novidadeiros do “capitalismo cultural”? Se fosse apenas isso, essas fotografias não teriam alcançado o respeito que têm nos espaços institucionais da arte contemporânea e na Alemanha, em particular.

O conceito de “fotografia inexpressiva” é obviamente apenas uma grife, como muitas, que certos comentadores adoram inventar. Ao sustentar-se um conceito em termos de um “inexpressivo” que surge em oposição ao “expressivo”, e mais complicado ainda, ao “subjetivismo” das pinturas dos anos 1980, Charlotte nos lembrou de uma jogada parecida que foi utilizada para explicar o minimalismo quando este apareceu na cena artística. Para alguns era algo que surgia em oposição ao expressionismo abstrato dos anos 1950, mas obviamente nunca foi apenas isso. Além do mais as condições de debate são outras, não a termos de comparação, mas a retórica redutora é a mesma.

A ideia de uma “estética da inexpressividade” é tão frágil e inconsistente que chega a nos parecer ingênua, primeiro porque a ideia de estética, nesse caso, é substitutiva de estilo e estética não é isso, depois, porque a inexpressividade seria um conceito pensado nos termos de um vazio de expressão, o que revela, no caso da arte, uma contradição em termos, tal como foi no caso do minimalismo. Com algum esforço, poderíamos perceber que essa ideia quer se referir

ao que de fato está em jogo, uma oposição entre fotografia e pintura, mas mesmo isso nos parece frágil.

Poderíamos pensar nos termos de uma fotografia cínica que quer dizer mais do que aparenta, mas aí teríamos que recorrer a outros repertórios que nada tem a ver com a cultura alemã, por isso a noção ampliada de uma tipologia das formas nos parece mais adequada. Isso tem a ver com os princípios de uma tipologia estrutural da sintaxe fotográfica, nos seus próprios termos conceituais de aproximação ao referente, e assim, a distância e o silêncio são também uma expressão, uma presença.

Não nos parece que os fotógrafos da escola de Düsseldorf, fundamentada pelo casal Becher, estivessem definitivamente imbuídos da busca de um “grau zero” da fotografia, ou mais, de conduzir-se nos termos de sua “pura enunciação” para enfrentar os excessos do peso neoexpressionista dos anos 1980.

Seria de fato uma ingenuidade pensar que as escolhas temáticas que todos eles fizeram foram neutras, ao contrário, se eles elidiram excessos neobarrocos, incluíram nesse aspecto um diálogo com o estranhamento, de lugar e de forma, propondo-se como uma antinomia às poéticas do acontecimento, nomeadamente sobre aquelas articuladas nas influências do conceito “instante decisivo” (que para a fotografia moderna europeia tinha sido uma conquista), sugerindo, assim, um diálogo com a forma material do dispositivo fotográfico, filiando-se às expectativas de uma fotografia construída, algo que será muito representativo na

arte contemporânea alemã, incluindo uma diversidade de procedimentos e artistas⁸⁶.

Ao contrário do que disse Cotton, a pintura neoexpressionista nos anos 1980 representou uma renovação para a experiência da pintura tendo em conta a “desmaterialização da arte” vivenciada nos anos 1960 e 1970, e ajudou a ampliar o leque de possibilidades à disposição no complicado jogo de camadas da arte contemporânea. Ao emitir um suposto conceito estético cotejado em termos comparativos, o que faz Cotton é, de fato, emitir um juízo de valor, colocando a coisa em níveis desarranjados. Insistimos nisso para enfatizar que entre a fotografia e a pintura não se colocam termos comparativos e de substituição, pelo menos nos termos da experiência da arte em suas correspondências específicas.

Podemos considerar, de fato, que os anos 1990 representaram a inclusão da fotografia na cena efetiva da arte contemporânea, em termos parelhos com quaisquer outros meios, mas isso decorreu não só daquilo que começou nos anos 1980, mas toda uma história anterior, e a partir disso, toda uma produção da fotografia passou a ser valorizada e integrada ao sistema da

86 O próprio minimalismo, com Carl André, Frank Stela, Donald Judd, Dan Flavin, entre outros, em sua programática material, nunca foi neutro, a sua opção objetiva pelo material era, também, o sintoma de um programa, ou mais de uma impossibilidade semiótica. Um projeto que se posicionava negativamente à suposição de qualquer sintoma representativo. No entanto, o lugar de sua ocorrência foi o sistema da arte contemporânea, que absorveu esse programa negativo da representação, situando-o como arte em um paradoxo de sua objetividade ou mesmo de uma reencarnação pretendida do suprematismo.

arte, em outros termos, com outra compreensão. A separação antiga entre a fotografia e a arte, entre a história da fotografia e a história da arte, teve que ser repensada e muitos historiadores e críticos da arte, a partir disso, passam a se interessar pelo estudo da fotografia e de suas práticas expressivas.

Se nos anos 1990 a fotografia alcançou um espaço que lhe é próprio, foi a partir dos anos 2000 que a sua valorização chegou a patamares extraordinários. Mas é preciso enfatizar que a fotografia nunca substituiu a pintura e nem se pretendeu a isso. Podem andar perto, podem se misturar, ou mesmo podem se repelir, entretanto, não se retira a potência da experiência que cada imagem constitui no ambiente de sua própria originalidade. O que muitos não conseguem entender, considerando as condições de pluralidade da pós-modernidade, é que os espaços são ampliados pelas próprias e constantes movimentações que se inventam como oportunidades.

As imagens que foram produzidas na multiplicidade da cena dos anos 1990 influenciaram, ou estão inscritas, em um tipo de incorporação espacial da fotografia que não se limitou às grandes dimensões. Mas estas imagens, ao incluírem o espaço expositivo no jogo de relações de suas poéticas, reconheceram uma nova oportunidade para a fotografia. De outra forma, podemos dizer que a partir da fotografia construída, em termos de grandes escalas espaciais, a correlação de forças da fotografia na arte contemporânea adquiriu uma dimensão muito diferente daquela que se tinha até então. A ocorrência das imagens na arte nunca é neutra. Sua manifestação está sempre implicada em uma

cadeia de causas que surgem como sintomas de uma diversidade de conjunturas. Seus efeitos não se estabelecem apenas na ordem estrutural das linguagens e dos códigos aos quais permanecem imantadas, mas, substancialmente, nas experiências daquilo que se vivencia e que, de modo singular, se manifesta como parte desta mesma circunstância em fluxo de oportunidades e tecnologias à disposição dos artistas.

Mi propia visión de un final sugiere que fue la evidente disyunción de la actividad artística de todo un sector, y no las fórmulas un tanto limitadas de la pintura monocroma, las que hicieron evidente que el relato de Greenberg había terminado y que el arte entraba en lo que se puede llamar un período pos-relato. La disyunción fue asumida en las obras de arte, incluso en las pinturas. Cuando Crimp ve evidencias de la “muerte de la pintura” en pintores que permiten que su obra se “contamine con la fotografía”, yo veo el fin de la exclusividad de la pintura pura como vehículo de la historia del arte.⁸⁷

As condições anunciadas sobre a desapareção da pintura nunca se cumpriram, o que se alterou foram as circunstâncias em que aconteceu um predomínio de outras possibilidades. Se a sugerida ideia de morte da pintura for pensada nos termos de uma concorrência entre meios de materialização diferenciados, comete-se um equívoco de substituição. Um dos erros mais notórios por parte de uma

crítica formalista foi acreditar em uma razão sensível que não passava de uma nostalgia recalcada, de uma ausência sobre algo que nunca se viveu de fato. As mortes, os fins, são apenas retóricas de realinhamento para algo que se vai substituir pelo novo. A pintura, ao contrário do que muitos pensaram, apresenta-se como um dispositivo resiliente e sua desapareção é um blefe anunciado, porque seus processos de transformação e movimentação são integrados e confluentes ao que se pode experimentar. Ao ser definida como uma suspensão de mundo – epoché – a natureza da arte é propriamente a da recuperação da vida.

⁸⁷ DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires: Paidós, 2009, p. 195.

PARADOXOS DA FOTOGRAFIA EM UMA DIMENSÃO DO OUTRO

A biografia de um artista não é um assunto acessório, mas também não pode ser determinante como causa de sua consequência nas obras que se produzem. O trabalho dos artistas potencializa a força original que sustenta a ocorrência da arte, entretanto, sua elocução é diversa e se conecta ao ambiente manifesto como cultura de um coletivo em uma dimensão que é sempre antropológica, não apenas histórica. Na singularidade da vida, onde as experiências são únicas, existe um ponto de contato com os coletivos, com os imaginários construídos por esses coletivos, e é nesse lugar mais amplo que o ser em si, que os artistas se reconhecem, nas vozes que escutam, e também naquelas que desconhecem as origens.

Diane Arbus, a fotógrafa estadunidense que produziu retratos supostamente documentais, mas que se revelaram como uma expressão paradoxal em imagens voltadas para o outro é um exemplo relacionado às questões complexas da biografia. Ela produziu fotografias que tinham um sentido de expressão profundamente trágico, uma ideia que se aprofundou publicamente a partir de sua morte que teve como causa o suicídio. São fotografias onde pessoas normais e bem dispostas socialmente segundo os padrões discutíveis da cultura ocidental se revelavam vazias, estranhas, e ao contrário, em outras



Fig. 38 - Diane Arbus, A Young Brooklyn Family Going for a Sunday Outing, New York, 1966, fotografia, impressão em gelatina de prata, 38,80 x 37,30 cm (Fonte: www.harvardartmuseums.org)

imagens produzidas por ela, pessoas que são reconhecidas como outsiders sociais por fugirem dos padrões estabelecidos como normalidade se mostram com a humanidade que têm.

Diane Arbus, diante destes personagens colocados à margem pelo social, nos propicia uma aproximação essencialmente afetiva. Essa inversão de papéis pode se demonstrar como um incômodo diante do estabelecido pela hipocrisia de uma cultura supostamente libertária, ao mesmo tempo que indicou uma performance emblemática a respeito das relações sombrias da cultura estadunidense e de seus delírios de poder no final dos anos 1960 e início dos 1970. Assim, mais que uma questão marcada pelo sofrimento pessoal, sua questão se mediava pelo ambiente diante do qual se posicionava.

As imagens de Diane Arbus estavam afinadas com os movimentos contestatórios da contracultura estadunidense, opondo-se ao status orgulhoso de uma burguesia alienada que se alimentava por princípios liberais que ocultavam o seu próprio fascismo. Nos inícios dos anos 1970, muitos jovens propunham vivenciar experiências alternativas, a partir da busca de uma vivência absoluta das liberdades individuais, o que se traduzia em uma atitude profundamente contrária aos movimentos belicosos da política expansionista estadunidense.

Partilhamos atualmente, desde a falência dos purismos e das ilusões etnocêntricas, de uma nova visão sobre o mundo e do próprio acontecimento como ocorrência e devir. A micropolítica⁸⁸ e a

88 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996

micro-história⁸⁹, que podemos entender com um sentido plural de relação entre os sujeitos diante de sua cultura, passaram a integrar um universo de investigações que, sintomaticamente, possibilitaram aos estudos da imagem e da arte considerar que o próprio imaginário, em sua complexa singularidade, institui-se como um marco de pertencimento a partir de suas próprias ocorrências e não apenas como um rebatimento de influências externas.

A ideia da arte como instância complexa, entre sujeitos e contextos, não permite que se desenhe uma linha do tempo para explicar apenas formalidades e alterações programáticas de escolas e movimentos que se estabeleceram diante do próprio tempo. Tratamos, nestes tempos atuais, de emaranhados tão densos que essas linhas de tempo perderam a sua capacidade de representação fixa, agora que percebemos que atuamos diante de teias e de nós, que se complicam a cada dia, mas que revelam que no essencial as alterações nos modos de ser não são tão distintas.

A ideia de arte como representação de diferenças que são determinadas por seu lugar *in situ* aparece em pesquisas identificadas como um pensamento de mundo na arte, quando se busca o que se produz em seus lugares de origem, identificados na singularidade de suas próprias etnias. Um interesse cada vez mais intenso sobre a arte que aparece fora dos eixos tradicionais, desde a última década, passa a ocorrer em curadorias internacionais importantes, tais como a Documenta de Kassel e a Bienal de Veneza que, nestas últimas edições,

89 GINZBURG, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa: Difel, 1991.

demonstraram um significativo giro em direção aos processos de alteridade da arte. Ainda que se possa desconfiar que este interesse pela diferença possa identificar um esgotamento da arte em seus circuitos tradicionais, reconhecemos que essa é uma condição da arte atual e que ela inscreve outra abertura no tempo, diante de um mundo globalizado.

O fotógrafo Seydou Keita viveu e trabalhou em Bamako, no Mali. Nasceu em 1921, começou a trabalhar profissionalmente em 1948, entretanto o seu trabalho só foi reconhecido nos anos 1990, tendo sido descoberto pelo galerista francês André Magnin, quarenta e dois anos depois. Em 1994, a Fondation Cartier pour l'art contemporain em Paris, organizou a primeira exposição individual de Keita, curada por André Magnin, e a partir disso outras exposições e publicações surgem em sequência. O trabalho de Seydou Keita passou a ser colecionado, e ele será considerado, por alguns, como um dos fotógrafos documentais mais importantes da última metade do século XX.

Em 2016, quinze anos após a sua morte, o Grand Palais em Paris organizou uma retrospectiva de Seydou Keita com a presença de François Hollande, presidente da França à época, na abertura da exposição. Uma presença política para demonstrar que simbolicamente o tom da importância que se atribui à obra de Keita, não apenas pela obra em si, mas também pelo reconhecimento de uma condição de complexa textura entre a França e suas questões coloniais diante dos novos tempos configurados pelo desenho de uma nova etnia francesa com os emigrados dessas antigas colônias. O que demonstra que não se tratava apenas de uma reverência ao artista de uma



Fig. 39 - Seydou Keita, Untitled, 1955/98, impressão em gelatina de prata, 50,2 x 6,6 cm.
(Fonte: www.guggenheim.org)

ex-colônia francesa ao qual se reconhecia a importância, mas de um diálogo diante daqueles migrantes que hoje habitam o território francês. Existe um interesse às vezes legítimo sobre as questões etnográficas e sobre a cultura do outro, entretanto, as desconfianças sobre esse olhar estrangeiro diante daquilo que considera exótico permanecem como desconfiança. Mais ainda, por várias contingências a obra de Keita adquiriu um valor de mercado muito superior ao que ele próprio pode usufruir.

A escala das ampliações das fotografias de Seydou Keita é reveladora de uma edição que transforma o contexto original deste fotógrafo em outra dimensão. Quando Keita foi descoberto ele já estava praticamente aposentado do seu ofício. Assim, uma fotografia que na origem seria apenas identitária de uma determinada comunidade, que era trabalhada em termos muito artesanais, a partir da interferência de um mercador da arte com visão, André Magnin, foram recodificadas de sua própria origem, demonstrando-se como imagens propícias para ocupar um outro espaço. A partir disso, dessa interferência, vai ocorrer uma transformação evidente nos modos de origem dessa produção, entretanto, devemos admitir que as relações poéticas presentes em suas imagens foram determinantes para essa ocorrência.

A transformação ocorrida com a experiência de Keita serve também para demonstrar que as mediações culturais e os seus sistemas de fruição da imagem contemporânea são fundamentais para a homologação de uma experiência poética. Seja nos processos de sua experiência ou na sua assimilação como arte contemporânea, o interesse demonstrado pela fotografia a partir dos anos 1980 determinou a ampliação de oportunidades para

uma diversidade de práticas fotográficas. Diante desses ambientes contaminados pela política, pela economia, pela globalização, a arte não estaria mais protegida pelo sentido de autoria inventado pelos românticos, mas, ao ser contaminada pela diversidade de práticas da cultura visual será a própria fotografia como dispositivo quem demonstrará que a explosão da multiplicidade cultural, de um singular que se revela no outro, poderá também se revelar como um excelente negócio.

É de fato significativo que pensamentos na direção das diferenças culturais tenham ocorrido, ainda que de forma enviesada, desde os séculos XIX e XX, no ambiente da cultura e da ciência europeia. O pensamento aberto na direção de uma alteridade descentrada representa uma fratura no etnocentrismo que se configurou desde sempre no centro de interesses nacionalistas que após séculos de irracionalismo belicoso determinaram a cultura ocidental em uma direção claramente colonialista, supondo o outro como refém de sua maioria civilizatória.

Existem dois precedentes importantes do paradigma do etnógrafo na arte contemporânea em que a fantasia primitivista é mais ativa: o surrealismo dissidente, associado a Georges Bataille e Michel Leiris no final dos anos 1920 e começo dos 1930, e o movimento négritude, associado a Léopold Senghor e Aimé Césaire no final dos anos 1940 e começo dos 1950. Ambos os movimentos conectaram, de diferentes maneiras, o potencial transgressor do inconsciente com a alteridade radical do outro cultural.⁹⁰

90 FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 163.



Fig. 40 - Panorâmica da exposição de Seydou Keita no Grand Palais, 2016. (Fonte: www.jeuneafrique.com)

Há que se notar, ainda nos inícios do século XX, particularmente na França, que a eclosão de um pensamento artístico de vanguarda abriu espaço para outras culturas, se interessando pelo paradigma etnográfico da África e Oceania, pela lógica das linguagens do que era primitivo na busca de uma potência de verdade que a civilização europeia sentia soçobrar.

Reconhecidamente, o surrealismo, com o seu radical interesse pela manifestação do inconsciente, voltou-se para uma investigação do primitivo e do outro, através de um colecionismo mais aprofundado sobre uma arte não-europeia, reconhecendo que ali se manifestava, nas fissuras dessas culturas, uma potência ativa, com profundidades submersas de um universo mitopoiético ao qual se pertencia por um eixo comunal. O poeta André Breton, autor do manifesto surrealista, tinha em seu ateliê uma coleção diversificada sobre a arte de outras culturas, coleção que se encontra agora no Centro George Pompidou, em Paris.

As inteligências artísticas que se dedicaram em uma investigação sobre a potência da alteridade, em linhas gerais, sempre se manifestaram como uma tendência política libertária, por essa razão, tais ideias ajudaram a acrescentar outras possibilidades além de um jogo meramente formalista que se desenhou diante da experiência da arte moderna. A ideia de potência prevista no primitivo pela inteligência modernista apontou para o conflito que os esquemas racionalistas trariam para a arte, entretanto, essa condição crítica ficou em suspensão durante décadas. Talvez todas essas questões ainda estejam em questão diante do trabalho de Keita e de outros que em uma mesma medida se afastem do lugar explícito da cena ocidental.



Fig. 41 - Mur de l'Atelier d'André Breton [1922-1966]. (Fonte :www.andrebretton.fr)

IMAGENS SOBRE IMAGENS

Ao pretendermos investigar relações transdisciplinares que são estabelecidas entre a fotografia e a pintura, nos encontramos com formas visuais cujo destino sempre ultrapassa uma experiência efêmera do decorativo, do comercial, do intermediário, ainda que no âmbito da cultura visual isso ocorra em larga escala. Localizamos nestas imagens, uma experiência da arte, um lugar intricado, definido pela dimensão de sua experiência histórica como um território de implicações demiúrgicas, simbólicas, cuja condição mais íntima é a sua improbabilidade definitiva de servir como um parâmetro estabelecido pelo lugar-comum dos acontecimentos mais triviais. Temos aqui algo que, por mais simples que seja, se direciona para o espetáculo dos acontecimentos que merecem ser partilhados.

As relações poéticas que se demonstram pelo relacionamento de um exprimível que se corporifica a partir de suas próprias razões internas têm algo de muito específico e que não se pode aferir como um modelo comparativo. A expressão em cada lugar e em cada dispositivo atua como algo que se integra ao tempo acumulado das experiências. Quando pretendemos apreender resultados determinados pela lógica dessas semióticas, percebemos que elas não são operacionais, senão que apenas nos proporcionam uma espécie de contato com subjetividades formadas pelo entrelaçamento de espécies muito diferentes entre si.

Estamos assim, com a arte, diante de um jogo muito diferente daquele que nos determina o destino pela política ou pela religião. A arte não nos confronta com ideologias ou crenças que devemos seguir, mas com reconhecimentos, com escolhas ou compartilhamentos sobre aquilo que supomos pela mais delicada ideia de nossas emoções. Para Hans-Georg Gadamer “o jogo da arte é muito mais um espelho que sempre emerge novamente através dos milênios”, algo que nos faz olhar “como somos, como poderíamos ser, o que acontece conosco”⁹¹.

Quando supomos que o jogo da pintura poderia ser menos técnico, ou protético, que o da fotografia, ou que a fotografia seria menos afetiva que a pintura, podemos estar distantes de perceber que se a natureza técnica da fotografia é diversa da natureza técnica da pintura por questões relacionadas à mão e ao olho no caso da pintura e ao olho e à máquina pela fotografia, ocorre uma diferença que, entretanto, ao se considerar o jogo especular da arte, poderá se alterar profundamente. O que está em questão é o fato de ambas poderem ao seu modo nos fazer pensar sobre a natureza da visibilidade e ambas terem a ver com “algo que nos acontece” mais profundamente diante dessas aparências que nos guardam experiências sensíveis. Assim, pensamos que os esquemas românticos de separação entre o sentimento sensível em conflito, diante do automatismo possibilitado pela interferência das máquinas deverá ser necessariamente repensado com o advento do fotográfico.

91 GADAMER, Hans-George. *Hermenêutica da obra de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 56.

Confluências são experiências em trânsito e em rota de encontro, misturas de elementos que ao serem relacionados nos permitem observar mais que pontos em comum, segundo princípios de alternância e de singularidade. Se na arte as confluências entre meios e espécies são inúmeras, o próprio conceito de arte como expressão se manifesta como uma generalidade em confluência de oportunidades. O pensamento sobre a arte ocorre na própria territorialidade arte e não pela conceituação dessa oportunidade, algo que ao seu modo, tem se colocado para pensar que na consequência de um conceito está a própria experiência que o justifica.

Será preciso, portanto, pensar que a arte, nos termos do seu próprio pensamento e configuração, é coisa que não se faz admitindo apenas que os processos de sua configuração dependem exclusivamente de seus dispositivos técnicos, mas antes de sua necessidade e de sua consequência de oportunidade tecnológica. Para Alain Badiou a configuração artística “é uma sequência identificável, iniciada por um acontecimento, composta de um complexo virtualmente infinito de obras”, cujo resultante “nos permite dizer uma verdade-arte”, assim precisamos ter em conta que esta “verdade-arte” não precisa ser excludente de outras possibilidades e confluências, mas admite reconhecer uma propriedade interna do pensamento artístico, visto como um dos aspectos de sua própria configuração.

Visto que o desprendimento imaginável de uma configuração se fez muitas vezes nos limites da filosofia – porque a filosofia está sob a condição da arte enquanto verdade singular e, portanto,

disposta em configurações infinitas -, não se deve sobretudo concluir que cabe à filosofia pensar a arte. Na realidade, uma configuração pensa-se a si mesma nas obras que a compõem. Pois, não esqueçamos, uma obra é uma investigação inventiva sobre a configuração, que pensa, portanto, o pensamento que a configuração terá sido (sob a suposição de sua plenitude infinita). Em termos mais precisos: a configuração pensa-se na prova de uma investigação, que ao mesmo tempo a constitui localmente, esboça se advir e reflete, de modo retroativo, sua curvatura temporal. Desse ponto de vista, deve-se sustentar que a arte, configuração “em verdade” das obras, é em cada ponto pensamento do pensamento que ela é.⁹²

Quando nos referimos ao conceito de dispositivo, muitas vezes substituindo a noção de mídia, precisamos reconhecer que o conceito de dispositivo é bem mais amplo que isso. O termo “dispositivo técnico” aplicado aos media tem uma abrangência relacional entre os diversos sistemas que se interpoem nessa ocorrência, assim, tanto a pintura, quanto a fotografia, e os outros meios utilizados pela arte, são “dispositivos técnicos”, entretanto, essa configuração é bem mais complexa que o corpo específico que ocupam no lugar da modalidade. Ainda que não resolva o problema, isso nos ajuda a pensar que a arte possui dispositivos que são carregados de outros, entre os quais os modos de subjetivação, de forma que nesta etapa de

92 BADIOU, Alan. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 26.

nossa história, não podemos independer dos contextos econômicos e políticos que se implicam “numa intensa acumulação e proliferação de dispositivos” para aferir seus status de poder.

Probablemente no sería errado definir la fase extrema del desarrollo capitalista que estamos viviendo como una gigantesca acumulación y proliferación de dispositivos. Es cierto que hubo dispositivos desde que apareció el homo sapiens, pero parecía que hoy no hay un solo instante en la vida de los individuos que nos esté modelado, contaminado o controlado por algún dispositivo.⁹³

A fotografia contemporânea, que se estabelece como um dispositivo técnico da imagem em seu tempo de desenvolvimento altamente sofisticado tecnologicamente, implica-se nessa dimensão de problemas sobre os quais tratamos quando pensamos na imensa proliferação de imagens que nos cerca, quando estamos imersos em dispositivos de convergência conectados entre si em uma rede de confluências comunicativas muitas vezes confundidas com a arte ou revestidas de uma condição estética que de fato não ocorre, senão como um espécie de fetiche de imagens que se querem artísticas.

Entretanto, quando tratamos do dispositivo fotográfico na sua configuração expressiva articulada como tradição estamos diante da arte, e é nessa medida que as interconexões entre dispositivos e configurações relacionados com a fabulação do visível indicam para confluências no campo da imagem que

93 AGAMBEN, Giorgio. *¿Qué es un dispositivo? seguido de El amigo y de La Iglesia y el Reino*. Barcelona: Anagrama, 2015, p. 25.

são históricas e que nos permitiram supor um diálogo entre fotografia e pintura. Essas confluências são dependentes das configurações dos dispositivos complexos das artes visuais, não se manifestam apenas como um campo comum onde suas formas desiguais são independentes, entretanto, ocorrem nas configurações estabelecidas pelo dispositivo mais amplo que é o imaginário, onde a ideia da arte, em sua própria configuração iconológica não se faz apenas como iconografia.

Confluência não significa igualdade, mas diferença em modo de contato, não precisa se implicar em hierarquias ou termos de comparação. Reconhecemos que a definição dos modos simbólicos que se fazem presentes nas imagens resultam na interlocução desses atos como uma inscrição material muito específica, onde cada imagem é também o singular de um específico, e onde reconhecemos, paradoxalmente, o ponto de encontro com uma necessidade que se faz na ocorrência de cada um desses destinos.

Os processos de colagem da arte, desde as vanguardas do século XX, demonstram processos de hibridação entre modalidades que antes eram específicas, a partir de uma transformação da experiência poética que ao final permitiu a aparição dos nomeados “campos ampliados” da arte, uma ideia que se abriu para além daquilo de David Smith e Rosalind Krauss quiseram definir originalmente. Cinema expandido, fotografia expandida, pintura expandida, afinal querem dizer o quê? Não seria uma mera importação de um conceito adaptado e utilizado por Rosalind Krauss para explicar a expansão da ideia de escultura para o espaço amplo da land art?

A bibliografia de referência para os estudos da imagem tem se ampliado muito nos últimos anos, os títulos que incluem diretamente a palavra imagem são inúmeros, demonstrando que o interesse sobre a natureza das imagens, e também, sobre suas correlações com a arte é muito diverso daquilo que se inaugurou a partir dos anos 1960 com o estruturalismo. Nesse sentido, os estudos sobre a fotografia, que desde essa época se sucedem, estão também relacionados com uma espécie de virada teórica na direção das imagens, culminando naquilo que a partir dos anos 1980 se demonstrou como o marco de uma homologia teórica interessada na prática fotográfica. Dominique Baque em *La Photographie plasticienne. Un art paradoxal* dedicou um capítulo inteiro ao assunto, reconhecendo a importância dos textos iniciais de Walter Benjamin, que ainda nos anos 1930, tanto em *Pequena história da fotografia* quanto em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, produziu bases fundamentais para se pensar a fotografia, passando posteriormente por Gisèle Freund, nos anos 1970, e depois com Susan Sontag em *Sobre fotografia* e a *Câmara clara* de Roland Barthes, *O ato fotográfico* de Philippe Dubois e *O fotográfico* de Rosalind Krauss.

Estes estudos fundamentaram uma transformação na ideia vulgar que se tinha sobre a fotografia, percebida por muitos como uma espécie secundária de imagem diante de um diálogo com outras imagens, supostamente mais complexas, particularmente, com relação ao cinema e à pintura. É curioso perceber a importância dos anos 1980 nesse aspecto,

não apenas para os estudos sobre a fotografia, mas principalmente para a própria experiência da fotografia em sua expansão no circuito da arte contemporânea. A homologia teórica dos anos 1980 se fez acompanhar de uma série de interesses e oportunidades que estavam também conectadas às condições socioculturais que estavam presentes nestes contextos. Assim, a fotografia com suas implicações redimensionadas pelos suportes e pelas condições necessárias demonstrou-se como um interesse particular para a experiência da arte, apesar do seu papel como reprodutor comunicativo das outras imagens e sua aplicação nos processos de difusão dessa iconosfera entendida como cultura visual ter se ampliado ainda mais. Assim, onde os dispositivos teóricos se apresentaram para configurar um campo transdisciplinar, superando as antigas categorias de gêneros e discursos em separado, a fotografia contemporânea teve o seu lugar destacado.

Será preciso sublinhar que essas novas práticas e interesses teóricos a respeito da fotografia artística – que se afirmaram a partir da década de 1980 – se relacionam com outras histórias e condições de entrecruzamento, onde a imagem fotográfica, com a pintura, e outros dispositivos também foram revalorizadas nestes contextos como práticas fundamentadas pela subjetividade. Além disso, a própria abertura oferecida pelas teorias pós-estruturalistas foi fundamental para se perceber o ambiente flutuante e contingente do contemporâneo, permitindo a recuperação de um outro sentido de tempo e espaço para pensar as teorias da imagem e a própria condição de sua atividade expressiva.

Una indicación bastante diferente de esta desaparición de las antiguas categorías de género y discurso puede encontrarse en lo que a veces se llama teoría contemporánea. Hace una generación existía aún un discurso técnico de la filosofía profesional – los grandes sistemas de Sartre o los fenomenologistas, la obra de Wittgenstein o la filosofía analítica del lenguaje común – en el cual todavía era posible distinguir aquel discurso muy diferente de las demás disciplinas académicas, de la ciencia política, por ejemplo, la sociología o la crítica literaria. Hoy, cada vez más, tenemos una clase de escritura llamada simplemente “teoría”, que es toda o ninguna de esas cosas a la vez. Esta nueva clase de discurso, generalmente asociado a Francia y la llamada teoría francesa, se está extendiendo y señala el final de la filosofía como tal. Por ejemplo, ¿hay que llamar a la obra de Michel Foucault filosofía, historia, teoría social o ciencia política? Es algo que no se puede determinar, y yo sugeriría que ese “discurso teórico” ha de incluirse también entre las manifestaciones del posmodernismo.⁹⁴

Foi então que, a partir dessa condição oferecida pela renovada noção de teoria, autores fundamentais para os estudos da imagem foram recuperados e passaram a influenciar, com um sentido eminentemente transdisciplinar, a relação entre a imagem e a arte. Teóricos como Aby Warburg, Sigmund Freud, Carl Jung, Walter Benjamin, Henri Bergson, Martin Heidegger,

94 JAMESON, Frederic. Posmodernismo y sociedad de consumo. In: FOSTER, Hal (Org.). *La Posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 2006, p. 167.

entre outros, foram percebidos em sua potência, situando a confluência de uma percepção sobre o continuum que alimenta relacionamentos entre coisas e ideias, cujos efeitos, incorporados nas imagens, carregam também uma espécie de epoché que é característica daquilo que se tem confirmado, através dos conceitos de memória, de inconsciente coletivo, de imaginário cultural que, de fato, ultrapassam a maldição de um modernismo mal compreendido, que foi típico de uma mentalidade vincada por um objetivismo nostálgico de um romantismo tardio que influenciou muitos daqueles que críticos de arte, ao insistirem em uma herança perdida em relação à tradição de uma grande arte que seria, em si, apenas uma utopia individualista.

Na arte, e é disso que tratamos aqui, sempre se trabalhou em busca de encontrar uma origem perdida, a artista e seus eidos, partindo daquelas contestações que se manifestam em seu próprio acontecimento, como algo insuspeitado que se faz diante da sua própria possibilidade de desaparecimento, esse jogo é do artista, não é do crítico. Separações entre suportes, tais como pintura e fotografia, ainda que sirvam para considerar particularidades formais, não serão suficientes para explicar a arte, ou mais a complexidade de suas formas de expressão.

A fotografia pode ser arte como pode não ser, tanto quanto uma pintura pode ser ou não ser. Entretanto, para que tudo isso ocorra, será preciso considerar um artista. Suportes são eventos de tecnologia que observamos na história dos acontecimentos: a pintura, por exemplo, tem uma tradição muito complexa e longa, e se processou desde as paredes até superfícies da madeira e muito posteriormente na tela de linho.

A pintura, ela mesma, como prática artística não se situa como mera artesanaria ou colorização de superfícies, é antes que tudo pintura, algo que nos interessa pelo sentido de expressão que lhe é singular. Ainda que já tenha sido condenada à morte, em diversas oportunidades, ela sempre sobrevive a partir dos interesses que desperta naqueles artistas que querem fazer pintura e inventar o seu modo de fazer.

Sem termos de comparação, livres de combate, podemos conviver com Jan van Eyck assim como convivemos com Van Gogh, Vermeer, Pollock, Rembrandt, Rothko, Velázquez, Penck, Cranach, Kiefer, Turner, Manet, Basquiat, entre tantos e outros que não podemos e nem precisamos assinalar. Apenas queremos com isso, com essa evocação de nomes, esboçar um compromisso que não é partidário, ou classificatório cronologicamente, queremos considerar que a vida da arte, em sua epocalidade é uma questão de permanência.

Como experiência de artistas que a utilizam, a pintura apresentou desde sempre uma história sobrevivente em própria possibilidade de ocorrência, mesmo que entre tempos fraturados e com vidas esquecidas. O mesmo podemos pensar sobre cada modalidade da arte que se utiliza desse dispositivo tão amplo que chamamos imagem. A fotografia, imagem que se faz pela impressão luminosa e que na atualidade de sua tecnologia admite múltiplas possibilidades, depende de condições técnicas muito precisas, seja na captação, na produção das impressões na escala pretendida e, finalmente, na sua adequada exibição. Caso contrário, será apenas mais uma imagem perdida entre tantas. Já a pintura, pelo próprio processo de fatura, tem a seu favor, neste

aspecto, uma materialidade mais próxima da vida e dos objetos que dela fazem parte, por mais paradoxal que isso possa parecer.

Nada está resolvido: os atos de acontecimento que fazem parte de cenas diversas implicam-se no jogo da arte, que é sempre um devir, e se apresentam em um horizonte onde o imponderável é sempre uma possibilidade de ocorrência. Seja qual for o seu sistema de homologia, as complicações dessa possibilidade são também de uma natureza geopolítica, por essa razão as políticas culturais envolvem os circuitos ideológicos em contextos de oportunidade.

A fotografia, ao contrário da pintura, tem a sua história engastada nos fluxos de acontecimento de uma revolução tecnológica associada aos dispositivos mais complexos da cultura moderna, isso representa um traço fundamental, nessa sua intensa associação com a história e com a sua prática social. O fato de a fotografia ter sido recentemente homologada pela crítica como possibilidade de arte é apenas mais um capítulo nessa história que se configurou, em anexo, como uma narrativa de imagens inesperadas pelo lugar-comum da comunicação, e mais ainda, com enorme atraso em relação à sua invenção.

Esse não foi o caso de Walter Benjamin, que ao pensar a imagem fotográfica em sua dialética, não a distinguiu de outras possibilidades. Benjamin, mesmo quando falava da questão da aura, e de sua perda através da reprodutibilidade, apenas não considerou que a potência poética da fotografia também incluía uma aura. O que podemos pensar quando vemos impressões muito bem cuidadas em uma exposição de fotografias? Os sistemas de reprodutibilidade têm na fotografia o seu instrumento de cópia

mais fidedigno, entretanto, a fotografia é apenas uma parte deste processo. A questão da reprodutibilidade, como comunicação de massa, é bem mais complexa e se deve também a outros circuitos a ela integrados: os meios reprográficos, que estão implicados nos media impressos ou eletrônicos, e é isso que de fato permite a multiplicidade de informações no âmbito da cultura visual. De outro lado, ao considerar a aura na fotografia, percebemos que existe um outro caminho, considerando a possibilidade destas imagens, que têm a potência da reprodutibilidade, de se destinarem à sua forma através de um corpo constituído a partir dessas heranças históricas implicadas na imagem, a partir da modernidade.

Dizer que há, ou que houve, uma modernidade da visão e do olhar coloca-nos face ao problema de saber reconhecer as suas manifestações, de saber onde e como essa modernidade pôde manifestar-se. Coloca-nos, também, face à tarefa por vezes demasiadamente difícil de conseguir tornar visível aquilo que, sendo ocasião de visibilidade, tende por isso mesmo a permanecer obscuro. Será aquilo a que pretendemos dar o nome de “modernidade da visão e do olhar” outra coisa do que um efeito, continuado e cumulativo, da imensa panóplia de “tecnologias do visível” de que subemos dotar-nos modernamente?⁹⁵

É possível sentir que paira no ar uma sensação de esvaziamento, de corrosão de certezas, algo que não se traduz apenas por um desaparecimento daquilo que é próprio à passagem do tempo, ou de uma calma nervosa de vê-lo passar

95 FRADE, 1992, p. 7.

sem a oportunidade de vivê-lo integralmente. Ainda que se possa pensar a imagem como um instituto organizado em vários departamentos, a sua configuração artística – enigma a respeito do qual não se alude apenas decifrar polissemias – nos provoca a compor modos de acontecimento em um processo mediado pelo pathos dessa presença, ou seja, nesse lugar onde a forma informa-se sobre si mesma. A oportunidade de pensar sobre esse noema da fotografia e sua relação com o pictórico, constitui-se, em seu processo, como um convite pela imagem em sua confluência de origem.

Pensando nessa confluência entre a pintura e a fotografia, de um ponto de sua fisicalidade, nas imagens fotográficas temos apenas uma superfície lisa, algo que as iguala aos espelhos, o que as aproxima de uma miragem supostamente realista. Na pintura as oportunidades de texturas são mais diversificadas, uma diferença demarcada pela carne que uma pode ter e a outra não. Desse ponto, a pintura nos parece muito mais real. Mesmo assim, ambas se põem a atuar na iconosfera, estabelecendo-se em um horizonte da imagem que é parte da cultura visual, da sua comunicação e, por consequência, da sua espetacularização ou difusão pela reprodutibilidade.

A superfície lisa das imagens reproduzidas pelo impresso se sustenta como um lugar que unifica pinturas e fotografias como um fantasma de suas origens. Disso decorre a ausência da aura. Através dos processos de reprodutibilidade, essas imagens podem ocupar um lugar distanciado do seu corpo original, transformadas em produtos de mídia, atuam como

acontecimentos de sua presença original referenciados através do impresso, seja no livro, no cartaz, nos arquivos, nos dispositivos em rede.

As imagens reproduzidas são também construções semióticas incorporadas nas experiências que nos propomos a acervar ou a compartilhar. A questão da mediação daquilo que é fenomenológico, através dos aparelhos de mediação, dos dispositivos pelos dispositivos, quando se lança no lugar da expressão, se configura conceitualmente pela recodificação, indicando para uma fase na qual a impossibilidade de contemplação é atravessada pela prótese dos aparelhos de visão. Podemos pensar sobre isso a partir de trabalhos como os de Richard Prince e Sherry Levine, que a partir da fotografia e dos sistemas de reprodução, argumentaram sobre os caminhos que estamos a tomar na contemporaneidade.

Ora, a visão moderna não é mais “comandada” pelo corpo; ao invés, ela tenderá a comandar o corpo enquanto “máquina” que vê por si mesma. Ora bem, quando a visão actua ela constrói e não testemunha. Resumindo, se a visão não é testemunho registrado, se ela não testemunha nem confirma, deste mesmo modo, invertendo o pressuposto, também nós não podemos testemunhar a veracidade daquilo que a visão constrói, precisamente porque ela é uma “máquina” que adquiriu uma vontade própria: ela vê o que quer ver. Por isso pode afirmar que a visão se automatiza em si e por si.⁹⁶

96 VIDAL, 2015, p. 289-290.

De fato, a partir disso que nos disse Carlos Vidal, algo se poderia sugerir a partir de um diálogo mais profundo com os sentidos desse ser-estar-no-mundo, algo que não se encontra apenas nos arquivos ou nas masmorras de um devotamento autofágico, uma vez que um mundo real sempre se impõe. Na alegoria de um tempo ralentado, que se expressa no vagar ou na suspensão, a própria observância da história se traduz em um pertencimento curioso, frágil, no qual a noção de modernidade se espreita na falência de um projeto coletivo: a ideia central de que a civilização se estrutura através das linguagens.

Hoje, um estudante dispõe da reprodução a cores da maior parte das obras magistrais, descobre muitas pinturas secundárias, as artes arcaicas, a escultura indiana, chinesa, japonesa e pré-colombiana das épocas mais antigas, uma parte da arte bizantina, os frescos românicos, as artes selvagens e populares [...] Na verdade, criou-se um Museu Imaginário, que vai aprofundar ao máximo o incompleto confronto imposto pelos verdadeiros museus: respondendo ao apelo por estes lançado, as artes plásticas inventaram a sua imprensa.⁹⁷

As imagens produzidas pelo homo sapiens são inscrições anteriores ao texto, entretanto, na contemporaneidade, o termo civilização da imagem parece nos conduzir ao atropelo. Nunca tantas imagens foram produzidas como atualmente, ainda assim, percentualmente, são muito pou-

97 MALRAUX, 2000, p. 14.

cos aqueles que se interessam em se relacionar com os pensamentos que estão materializados nas configurações desse repertório que o ser-verdade da arte nos entrega. Se assim não fosse, ao contrário do que vemos, poderíamos considerar que o sonho de Benjamin em relação à reprodutibilidade técnica teria sido cumprido.

Verdadeiro materialista histórico não é aquele que segue ao longo do tempo linear infinito uma vã miragem de progresso contínuo, mas aquele que, a cada instante é capaz de parar o tempo, pois conserva a lembrança de que a pátria original do homem é o prazer. É este o tempo experimentado nas revoluções autênticas, as quais, como recorda Benjamin, sempre foram vividas como uma suspensão do tempo e como uma interrupção da cronologia; porém, uma revolução da qual brotasse, não uma cronologia, mas uma mudança qualitativa do tempo (uma cairologia), seria a mais grávida de consequências e a única que não poderia ser absorvida no refluxo da restauração. Aquele que, na epoché do prazer, recordou-se da história como a pátria original, levará verdadeiramente em cada coisa esta lembrança, exigirá a cada instante esta promessa: ele é o verdadeiro revolucionário e o verdadeiro vidente, livre do tempo, não do milênio, mas agora.⁹⁸

Entre tantas falências anunciadas, consideramos também a dúvida que nos impõem os projetos civilizatórios a partir de

98 AGAMBEN, 2014, p. 126.

marcos utópicos. Convivemos, há muito tempo, com tendências de agravamento de uma inflação de sentidos, seja através das hiperfídmias, com uma cultura de imagens simuladas que são configuradas para fingir o que não são, seja por convivermos com imagens que apenas refletem uma identificação estereotipada com o que quer que seja. A conformação das imagens simuladas está ajustada pelos adventos construídos pelas ideologias conativas, cujo interesse é simples e direto. A manipulação das massas para a efetivação de projetos construídos a partir de interesses econômicos imediatos tende a deflagrar em países subdesenvolvidos – ou em mentes subdesenvolvidas em países desenvolvidos – uma crise de identidade sem precedentes.

As imagens, no mundo contemporâneo, não estão apenas destinadas a promover um consumo desenfreado de objetos, e por isso, como não se confundem com a natureza de outras razões, as imagens podem ter um destino poético que está posto para subverter destinos mais imediatos ou supostos fetiches que embalem mercadorias. Essas imagens envolvem desígnios de sobrevivência da arte, subversivas à própria farsa de uma representação, se apresentam como coisas desdobradas que habitam nos argumentos e nos corpos.

Tómese la Phathosformel ninfa, a la que está dedicada la plancha 46 del Atlas Mnemosyne. La plancha contiene veintiséis fotografías, desde un relieve longobardo del siglo VII hasta el fresco de Ghirlandaio en Santa Maria Novella (donde comparece la figura femenina que Warburg llamaba bromeando “señorita presurosa” y a la que, en la correspon-

dencia sobre la ninfa, Jolles llama “el objeto de mis sueños que se transforma una y otra vez en una pesadilla fascinante”), desde la portadora de agua de Rafael hasta la campesina toscana fotografiada por Warburg en Settignano. ¿Dónde está la ninfa? ¿En cuáles de sus veintiséis epifanías reside? Se malentiende la lectura del Atlas si se busca entre ellas algo así como un arquetipo o un original del que las otras derivarían. Ninguna de las imágenes es el original, ninguna es simplemente una copia. En el mismo sentido, la ninfa no es una materia pasional a la que el artista deba conferir nueva forma, ni un molde para ajustar a los propios materiales emocionales. La ninfa es un indiscernible de originariedad y repetición, de forma y materia. Pero un ser cuya forma coincide precisamente con la materia y cuyo origen es indiscernible de su devenir es lo que llamamos tiempo, que Kant definía por esto como una autoafección. Las Phathosformeln están hechas de tiempo, son cristales de memoria histórica, “fantasmata” en el sentido de Domenico de Piacenza, en torno a los que el tiempo escribe su coreografía.⁹⁹

Como ninfas que se construíram enquanto esboços de pensamentos, as imagens povoam a imaginação dos poetas para lhes instigarem o sonho, poder reconhecê-las, neste movimento diáfano, se faz, muitas vezes, por uma obsessão de encontrar esse ponto de compartilhamento que sintetize o mistério dessa visibilidade que, entretanto, não se pode ver, apenas

99 AGAMBEN, 2016, p. 19.

sentir. A busca por essas imagens-ninfa são muito mais que uma alegoria de uma inspiração delirante, mas perigosamente, elas têm o brilho de uma sensação de pertencimento ao mundo antigo que se faz presente; mundo este que não se apresenta ao devir senão como forma de manutenção de uma necessidade de reencontro com um história perdida ou de uma experiência marcada em um canto qualquer do inconsciente.

Talvez seja por isso que as mãos, em nossa pré-história sul-americana, tenham se revelado como “fotografias documentais” da presença, antes mesmo que tenham surgido como uma espécie de pintura híbrida, tendo em conta a espacialidade e o volume das rochas, e que sua função, em muitos termos, seja distinta daquilo que nos habituamos a chamar de arte. Ainda que os centros da cultura humana tenham sido deslocados, ainda que a invenção da arte se potencialize como tal apenas na modernidade, em um sentido diferente do que já se disse, no fundo, sempre somos contemporâneos a nós mesmos.



Fig. 42 - Negativos de Mãos, Cueva de las Manos, Rio Pinturas, em Santa Cruz (Patagônia Argentina), 9300 a.C. (Fonte: www.cuevadelasmanos.org)

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento*. Lisboa: Relógio D'Água, 2013.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história. Destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- AGAMBEN, Giorgio. *¿Qué es un dispositivo? seguido de El amigo y de La Iglesia y el Reino*. Barcelona: Anagrama, 2015.
- AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Valência: Pre-Textos, 2016.
- ÁGUILA, Fernando Zamora. *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*. México: Unam, 2007.
- ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever*. São Paulo: Edusp, 1999.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Estampa, 1995.
- BADIOU, Alan. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BAUDELAIRE, Charles. *O público moderno e a fotografia*. In: TRACHTENBERG, Alan (Org.). *Ensaio sobre fotografia: de Niépce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.
- BAQUÉ, Dominique. *La fotografia plástica*. Barcelona: Gustave Gili, 2003.
- BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1990.
- BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BELTING, Hans. *A verdadeira imagem*. Porto: Dafne, 2011.

BELTING, Hans. *Antropologia da imagem. Para uma ciência da imagem*. Lisboa: KKYM, 2014.

BENJAMIN, Walter et. al. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Rio de Janeiro: Relógio D'Água, 2012.

BENJAMIN, Walter. *A pequena história da fotografia*. In: TRACHTENBERG, Alan (Org.). *Ensaio sobre fotografia: de Niépce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BERGER, John. *Sobre o olhar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

BOIS, Yve-Alain. *A pintura como modelo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRANCO, Miguel Rio. *Silent Book*. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

BRANCO, Miguel Rio. *Maldicidade*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BRAUCHITSCH, Boris V. Thomas Ruff. In: *Arca de Noé/Noah's Ark*. Porto: Fundação de Serralves, 1994.

BREA, José Luis. *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: Cendeac, 2000.

BREA, José Luis. *El inconsciente óptico y el segundo obturador. La fotografía en la era de su computerización*. Disponível em <http://aleph-arts.org/pens/ics.html>. Acesso em 30/10/2015.

BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins, 2007.

CHAUÍ, Marilena. *A nervura do real. Imanência e liberdade em Espinosa*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

CHEVRIER, Jean-François; LINGWOOD, James. *Otra objetividad*. In:

RIBALTA, Jorge (Org.). *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustave Gili, 2004.

COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

DAMISCH, Hubert. *Cinco notas para uma fenomenologia da imagem fotográfica*. In: TRACHTENBERG, Alan (Org.). *Ensaio sobre fotografia: de Niépce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIDI-HUBERMAN, George. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contratempo, 2013.

DIDI-HUBERMAN, George. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

DIDI-HUBERMAN, George. *A pintura encarnada*. São Paulo: Escuta, 2012.

DIDI-HUBERMAN, George. *Diante da imagem*. São Paulo: Ed. 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, George. *Falenas. Ensaio sobre a aparição*. Lisboa: KKYM, 2015.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1984.

ELIOT, Thomas Stearns (T. S.). *Poesia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

EXPÓSITO, Alberto Martín. *El tiempo suspendido. Fotografía y narración*. Revista Studium, (Unicamp), Campinas n. 16, 2004. Disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/16/5.html>. Acesso em 03/03/2016.

FABRIS, Annateresa. *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. Volume 1. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FABRIS, Annateresa. *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. Volume 2. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

FARINA, Mauricius M. *A imagem imprevista*. Curitiba: Ed. CRV, 2014.

FLORES, Laura González. *Fotografia e pintura: dois meios diferentes?* São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FOSTER, Hal. *Belleza compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura na idade clássica*. São Paulo: Perspectiva: 1978.

FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas. Fotografia y verdad*. Barcelona: Gustave Gili, 1997.

FONTCUBERTA, Joan. *A câmera de Pandora: fotogr@fia depois da fotografia*. São Paulo: Gustave Gili, 2012.

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

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.

FRADE, Pedro Miguel. *Figuras do espanto*. Rio Tinto: Edições Asa, 1992.

FREUND, Gisèle. *Fotografia e sociedade*. Lisboa: Vega, 2010.

GADAMER, Hans-George. *Hermenêutica da obra de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GIL, José. *A arte como linguagem*. Lisboa: Relógio D'Água, 2010.

GIL, José. *Poderes da pintura*. Lisboa: Relógio D'Água, 2015.

GINZBURG, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa: Difel, 1991.

GOMBRICH, Ernest H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GONZALEZ, Valeria. *La nueva fotografía alemana en el contexto de la historia del arte contemporáneo*. In PRATESI, Ludovico et. al. *Espacios Urbanos: Andreas Gursky, Candida Höffer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth*. Buenos Aires: Fundación PROA, 2009.

GREENBERG, Clement. *Estética doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

GUASCH, Anna Maria (Org.). *Los manifestos del arte posmoderno*. Madri: Akal, 2000.

GUASCH, Anna Maria. *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte e pensamento atual (2000-2007)*. Murcia: Cendeac, 2007.

GUASCH, Anna Maria. *El arte último de siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madri: Alianza, 2009.

GUASCH, Anna Maria. *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madri: Akal, 2011.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 2015.

HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

JAMESON, Frederic. *Posmodernismo y sociedad de consumo*. In: FOSTER, Hal (Org.). *La Posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 2006.

JIMÉNEZ, José. *Teoría del arte*. Madri: Técnos, 2004.

KRAUSS, Rosalind. *El inconsciente óptico*. Madri: Técnos, 1997.

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

LAGOS, José Pablo Concha. *La desmaterialización fotográfica*. Santiago de Chile: UCC/Metales pesados, 2011.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LEMAGNY, Jean-Claude. *La sombra y el tiempo: ensayos sobre la fotografía como arte*. Buenos Aires: La marca, 2008.

LICHENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura*. Vol. 5: da imitação à expressão. São Paulo: Ed. 34, 2004.

LICHENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura*. Vol. 8: descrição e interpretação. São Paulo: Ed. 34, 2005.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: uma teoria da fotografia*. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Lisboa: Ed. 70, 2000.

MANZONI, Piero. *A arte não é verdadeira criação*. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. Lisboa: Edições 70, 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MOHÓLY-NAGY, Lazlo. *Del pigmento a la luz*. In: FONTCUBERTA, Joan. *Estética fotográfica*. Selección de textos. Barcelona: Editorial Blume, 1984.

MOHÓLY-NAGY, Lazlo. *Pintura, fotografía, cine y otros escritos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

MORIN, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós, 2001.

PERNES, Fernando. *A vocação democrática da arte moderna. De Olympia a Guernica*. Porto: Fundação de Serralves, 2015.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1990.

RAMOS, Maria (Coord.) *Helena Almeida: a minha obra é meu corpo*. Porto: Fundação de Serralves, 2015.

RIBALTA, Jorge (Org.). *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

ROBINSON, Julia (Org.). *Nuevos realismos, 1957-1962 estrategias del objeto, entre "readymade" y espectáculo*. Madri: Reina Sofia, 2010.

ROUILLÉ, André. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora do Senac, 2009.

RUHRBERG, Karl. *Pintura*. In: WALTHER, F. Ingo. (Org.) *Arte do século XX*. v. 1, Pintura. Colônia: Taschen, 1999.

SCHARF, Aaron. *Arte y fotografía*. Madri: Alianza, 2001.

SIGNORI, Roberto. *A arte do fotográfico. Os limites da fotografia e a reflexão teórica nas décadas de 1980 e 1990*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

SLIVE, Seymour. *Pintura holandesa 1600-1800*. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

SOUGEZ, Marie-Loup. *Historia de la fotografía*. Madri: Cátedra, 2001.

SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Editora do Senac, 2010.

STOICHITA, Victor. *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Madri: Cátedra, 2011a.

STOICHITA, Victor. *O efeito pigmalião. Para uma antropologia histórica dos simulacros*. Lisboa: KKYM, 2011b.

TAVARES, Domingos. *Jan Van Eyck representação do espaço real*. Porto: Dafni, 2011.

TRACHTENBERG, Alan (Org.). *Ensaio sobre fotografia: de Niépce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

VIDAL, Carlos. *Invisibilidade da pintura. Uma história de Giotto a Bruce Nauman*. Lisboa: Fenda, 2015.

WALKER, John A. *A arte desde o pop*. Barcelona: Editorial Labor, 1977.

WALLIS, Brian (Org.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madri: Akal, 2001.

WENDERS, Wim. *Lugares, estranhos e quietos*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, 2010.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade. Niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ZANCHETTA, Alberto. *Frenologia della vanitas. Il teschio nelle arti visive*. Monza: Johan & Levi Editore, 2011.

ÍNDICE DAS IMAGENS

Fig. 1 - Eugène Atget, *Coin de la rue Valette et Panthéon*, 1925. p. 33

Fig. 2 - Carol Frabitus, *Vista da cidade de Delft*, 1652. p. 56

Fig. 3 - Mauricius Farina, *Série Paisagem decantada*, 2010. p. 88

Fig. 4 - Mauricius Farina, *Série Paisagem decantada*, 2010. p. 88

Fig. 5 - Mauricius Farina, *Série Paisagem decantada*, 2010. p. 89

Fig. 6 - Mauricius Farina, *Série Paisagem decantada*, 2010. p. 89

Fig. 7 - William Turner, *Snow Storm - Steam-Boat off a Harbour's Mouth*, 1842. p. 92

Fig. 8 - Théodore Géricault, *Course de chevaux*, 1821. p. 95

Fig. 9 - Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1929. p. 112

Fig. 10 - Miguel Rio Branco, *Silent Book*, fotografia cibachrome, 1998. p. 130

Fig. 11 - Miguel Rio Branco, (série *Noturnas 2*, 1991) publicada em *Maldicidade*, fotografia cibachrome, 2014. p. 131

Fig. 12 - Helena Almeida, *Pintura habitada*, 1975. p. 136

Fig. 13 - Helena Almeida, *Pintura habitada*, 1975. p. 136

Fig. 14 - Helena Almeida, *Pintura habitada*, 1975. p. 137

Fig. 15 - Giuseppe Penone, *Alpi Maritime, La mia altezza, la lunghezza della mia braccia, il mio spessore in un ruscello*, 1968. p. 139

Fig. 16 - Yves Klein/Harry Shunk, *Um homem no Espaço! O Pintor do Espaço Lança-se no Vazio!*, 1960. p. 144

Fig. 17 - Cindy Sherman, *Untitled #90*, 1981. p. 147

Fig. 18 - Cindy Sherman, *Untitled*, 2008. p. 149

Fig. 19 - Cindy Sherman, *Untitled #205*, 1989. p. 150

Fig. 20 - Rodrigo Braga, *Comunhão 1*, 2006. p. 152

Fig. 21 - Manuel Vason, *PhotoAction, The PhotoPerformer*, London, 2016. p. 153

- Fig. 22 - Christian Boltanski, *The Reserve of Dead Swiss*, 1990. p. 156
- Fig. 23 - Rosângela Rennó, *Série Imemorial*, 1994. p. 157
- Fig. 24 - Annete Messenger, *My Vows*, 1988-91. p. 161
- Fig. 25 - William Eggleston, *Memphis*, c. 1969. p. 168
- Fig. 26 - Jeff Wall, *Mimic* 1982. p. 177
- Fig. 27 - Vista da exposição Jeff Wall, Tate Modern, Londres, 21/10/2005 a 8/01/2006. p. 180
- Fig. 28 - Gregory Crewdson, *Sem título*, 2006. p. 180
- Fig. 29 - Edward Hopper, *Nighthawks*, 1942. p. 184
- Fig. 30 - Edward Hopper, *Gas*, 1940. p. 184
- Fig. 31 - Wim Wenders, *Street Corner Butte*, Montana, 2003. p. 190
- Fig. 32 - Richard Estes, *Telephone Booths*, 1967. p. 195
- Fig. 33 - Richard Estes, *Jone's Diner*, 1979. p. 195
- Fig. 34 - Hilla e Bernd Becher Watertowers, 1967–80, impressão 1980. p. 204
- Fig. 35 - Andreas Gursky, *Bahrain I*, 2005. p. 207
- Fig. 36 - Thomas Struth, *National Gallery I*, London 1989. p. 208
- Fig. 37 - Thomas Ruff, *Goetz Collection*, 1994. p. 213
- Fig. 38 - Diane Arbus, *A young Brooklyn Family going for a Sunday outing*, N.Y.C. 1966. p. 224
- Fig. 39 - Seydou Keita. *Untitled*, 1955/98. p. 228
- Fig. 40 - Panorâmica da exposição de Seydou Keita no Grand Palais, 2016. p. 231
- Fig. 41 - *Mur de l'Atelier d'André Breton*, [1922-1966]. p. 233
- Fig. 42 - Negativos de Mãos, *Cueva de las Manos*, Rio Pinturas, em Santa Cruz (Patagônia Argentina), 9300 a.C. p. 255

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Reitor: **Antonio Claudio Lucas da Nóbrega**

Vice-Reitor: **Fábio Barboza Passos**

Pró-Reitora de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação **Andrea Brito Latgé**

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS
CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES

Coordenador: **Jorge Vasconcellos**

Vice-Coordenador: **Ricardo Basbaum**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação – CIP

F225 Farina, Mauricius Martins
Fotografia e pintura como imagens em confluência/Mauricius
Martins Farina. – Rio de Janeiro: Circuito; Niterói: PPGCA-UFF, 2020.
(Coleção Mosaico). 268 p.: il.

ISBN 978-65-86974-14-0 (Circuito)

ISBN 978-65-990419-4-5 (PPGCA-UFF)

1. Artes. 2. Arte Contemporânea. 3. Artes Visuais. 4. Arte Imagética.
5. Fotografia. 6. Pintura. 7. Experimentação Poética. I. Título. II. Série.
III. Estudos contemporâneos das artes. IV. Na fratura do significante.
V. Notas sobre uma aproximação. VI. Tramas entre imagens.
VII. Fotografia como fabulação. VIII. Tipologias do distanciamento.
IX. Paradoxos da fotografia na dimensão do outro.

CDU 7.036

CDD 700

A Coleção MOSAICO: Estudos Contemporâneos das Artes é destinada à circulação de pesquisas originais em torno da produção das artes visuais, dança, teatro, música, artes digitais, cinema, performance etc., de autores nacionais ou estrangeiros, que tratem as questões pertinentes às artes na contemporaneidade de forma substantiva, a partir de uma perspectiva transdisciplinar. A Coleção está vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (PPGCA-UFF), consistente com o compromisso do Programa em contribuir para a geração e para a circulação do pensamento crítico em torno da produção das artes. A Coleção Mosaico é uma parceria entre o PPGCA-UFF, através de sua editora, e a Editora Circuito.

Mauricius Martins Farina é Professor Livre-Docente do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Artista visual, participou de diversas exposições no Brasil e no exterior. Graduado em Jornalismo, é Mestre em Multimeios e Doutor em Ciências da Comunicação (USP), com pós-doutorado em Artes realizado na FBAUP da Universidade do Porto, Portugal.

