

Verdades e mentiras

Mauro Trindade¹

Desde os anos 80, o catalão Joan Fontcuberta surpreende o mundo da arte com uma produção avessa a qualquer apego ao documental, que ele vem desconstruindo com obras de grande impacto visual, e artigos e livros que miram invariavelmente na dicotomia entre real e imaginário que permeia a história da fotografia. Suas obras *Herbarium* (1984) e *Fauna* (1987) já se utilizavam da paródia como forma de pôr em suspensão o tom peremptório e totalizante do discurso científico, com a “invenção” de novas espécies botânicas e animais registradas fotograficamente. O primeiro trabalho remete-se claramente às fotografias hoje clássicas de Karl Blossfeldt publicadas nos livros *Unformen der Kunst* (1928) e *Wundergarten der Natur* (1932), com imagens de brotos, folhas e galhos que sugeriam uma fantástica arquitetura. Em *Fauna*, o artista – com Pepe Formiguero – cria um bestiário que ironiza e previne os riscos da manipulação genética e da neutralidade da Ciência. Nas duas séries, as legendas realizam uma operação neodadaísta com a suspensão dos entendimentos e das expectativas com resultados cômicos.

A mesma estratégia é realizada em *Sputnik* (1997), no qual o artista desconstrói as certezas do jornalismo como forma de registro dos acontecimentos, numa rapsódia desvairada a respeito do coronel Ivan Istochnikov (nas fotos, o próprio Fontcuberta), um astronauta que sobe ao espaço na Soyuz 2 e desaparece

¹ É professor adjunto de História e Teoria da Arte no Instituto de Artes da UERJ. Foi professor na Escola de Belas Artes da UFRJ, Estácio de Sá, Veiga de Almeida e nas pós-graduações da Uniflu, Angel Vianna e da Escola de Comunicação da UERJ.

misteriosamente. Em meio à corrida espacial, os líderes soviéticos manipulam as fotografias para parecer que toda a viagem do militar foi um sucesso, ao mesmo tempo que seus antigos companheiros são ameaçados e sua família é exilada na Sibéria. Com o fim da União Soviética, a incrível história de Istochnikov é revelada, da mesma forma que foram divulgadas as alterações de imagens da Era Stalin, nas quais políticos expurgados desapareciam das fotografias. Finalmente, em *Karelia: Miracles & Co.* (2002), um monastério esquecido entre a Rússia e a Finlândia escondia uma *holdind* esotérica que se infiltrava em seitas, religiões e serviços secretos de todo o mundo através de um curso de miracologia interdenominacional. As fotografias alteradas revelam a irracionalidade das palestras motivacionais e das crenças e religiões como forma de dominação de maneira especialmente sarcástica. *A câmera de Pandora* amplia e aprofunda essas questões. São temas que o autor já tinha explorado no igualmente cáustico *O beijo de Judas: Fotografia e Verdade*, de 1997, no qual se utilizava de breves ensaios para analisar as ficções cinematográficas de Cindy Sherman, que impõem modelos de comportamento e subjetividade, a ampliação dos temas familiares com Nan Goldin, ou as fotos aparentemente documentais de Mike Mandel e Larry Sultan na série *Evidence*, que revelam profundas ambiguidades. O esgotamento do regime de verdade associado à fotografia já dava mostras desde os anos 60, quando a televisão passou a tomar o lugar da imprensa escrita como a principal meio de comunicação e de construção da realidade. Com o avanço de novas formas de comunicação a longa distância – isto é, afastada dos referentes – e do surgimento da tecnologia digital, a simulação da imagem fotográfica alcança níveis jamais imaginados.



A trama visual que esconde a fotografia suplanta, para o autor, quaisquer noções de evidência ou índice de realidade que pode ser apreendido na imagem, seja analógica ou digital. Esse é o principal tema de *A câmera de Pandora*, cujo título é uma citação à expressão “caixa de Pandora”, a partir da lenda grega de uma mulher criada pelos deuses com o intuito de espalhar entre os homens o caos escondido em uma ânfora – “caixa” teria sido uma má tradução renascentista atribuída a Erasmo de Rotterdam, que confundiu *phitos* (ânfora) com *pyxis* (caixa). Para Fontcuberta, a imagem digital também espalha terror – e, ao mesmo tempo, possibilidades – ao potencializar a dubiedade naquilo que foi, por mais de um século, a principal evidência do real que agora se dissipa. “A questão da representação da realidade dá lugar à construção do sentido”, escreve.

O escritor analisa igualmente a explosão das vendas de novas máquinas fotográficas, agora em conjunção com a internet e as redes sociais na plataforma dos telefones celulares, e ainda a exploração da subjetividade pelo capitalismo, território livre para monetarização através de selfies e outros elementos de uma retórica identitária cada vez menos memorialística e que funciona como expressão de vitalidade, narcisismo e poder.

Também está presente no livro impacto do digital na fotografia no campo das artes, da segurança pública, do jornalismo e da publicidade, em textos que reiteram o caso da mimesis ante aos “sistemas de representação culturais e subjetivos”. No artigo *O mistério do mamilo desaparecido*, são analisadas as cirurgias estéticas digitais de atrizes e modelos através de programas de edição agências de publicidade e também do trabalho de artistas, como próprio Fontcuberta, que alteram as imagens conforme seus interesses. Caso da britânica Alison Jackson, que insere a imagem de



políticos e celebridades em ambientes e situações incontornáveis que explicitam seus preconceitos e tendências políticas.

Fontcuberta apresenta ao leitor brasileiro outros criadores contemporâneos seminais, mas de pouca ou nenhuma notoriedade no Brasil, sequer nos meios acadêmicos. Entre eles, a mexicana Adriana Calatayud, que trabalha com sobreimpressões de rostos em inesperados palimpsestos, os húngaros Gergely László e Peter Rakosi e sua coleção de fotografias e memórias coletivas de famílias na sociedade israelense, a alemã Sinje Dillenkofer, que retrata fantasias femininas, e muitos outros criadores capazes de estimular a produção artística e a reflexão crítica no país com suas experiências e pesquisas.

O texto de Fontcuberta é antiacadêmico, no que ele tem de anticonfessional, antipassional e antimemorialístico. Nesse sentido chega a lembrar Montaigne e sua prosa coloquial e generosa e, ao mesmo tempo, “complexa e assistemática”ⁱ, como descreve Marilena Chauí em sua biografia do filósofo. *A câmera de Pandora* é igualmente complexa e assistemática, e sem o menor desejo de esgotar as reflexões sobre pós-imagens, simulações ou os usos sociais da fotografia, mas é capaz de oferecer uma introdução lúcida, viva e abrangente sobre as práticas e as transformações da fotografia na contemporaneidade.

A Câmera de Pandora, de Joan Fontcuberta. São Paulo: Editora G. Gilli, 2012.





Foto 1. Joan Fontcuberta. *Karelia, miracles & Co.* O milagre da feminilidade, c-print, dimensões variáveis, Imago ergo sum, de Joan Fontcuberta.



Foto 2. Joan Fontcuberta. *Fauna: Solenoglifa polipodida*, s.d., dimensões variáveis, Imago ergo sum, de Joan Fontcuberta.



Foto 3. Joan Fontcuberta. *Sputnik: sem título, c-print*, dimensões variáveis, Imago ergo sum, de Joan Fontcuberta.

ⁱ CHAUÍ, Marilena. Vida e obra *in Montaigne*. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 2004, p. 11.