



Robert Haineken. *Figure Section/Breach*, 1966

Cezar Bartholomeu*

O texto, a partir de uma conferência, advoga as instâncias de questionamento de uma fotografia como arte contemporânea, bem como indica o modo pelo qual essas instâncias, como revisão teórica, se impõem à formulação da situação da arte contemporânea e sua produção.

Arte, fotografia, teoria

Se não há mais impedimento na idéia da fotografia como arte, muito da produção contemporânea de arte ainda é calcada em uma concepção moderna do aparato fotográfico. Sobre essa produção contemporânea, neste momento de modificação do regime da produção da imagem fotográfica, parecemos perceber claramente uma primeira diferença: pouco se critica a representação ou sua produção na fotografia.

A modernidade fotográfica tratou largamente da representação, problematizando a imagem canônica – imagem perspectivada, espaço homogeneizado, naturalização da perspectiva. Olhar do fotógrafo, composição, forma dos objetos, falta de forma dos objetos, corte. E mesmo nos casos em que se busca a qualidade radical da forma da imagem, essa sempre foi pensada em relação à interpretação e ao problema simbólico. Não é somente em sua forma que a incompletude da fotografia se afirma, na medida em que, separadas de sua origem, forma e significado permanecem sinalizando-a como alegoria, parcial e negativamente.

A questão contemporânea, para alguns artistas, mais do que instar outra forma de imagem ou outra teoria na forma da imagem (o que pode ou não resolver o problema) tem sido a de submeter a imagem ao problema interpretativo – finalmente, a projeto de natureza conceitual. O questionamento da representação na contemporaneidade tende a se apresentar no conceito e não na forma do objeto artístico – ou melhor, devemos observar o conceito em detrimento da forma do objeto artístico.

Mas se retornamos por um momento à fotografia modernista, é interessante perceber que, tanto em seu caso como na fotografia contemporânea, a fotografia vale na qualidade de signo, isto é, na medida em que nos aproxima de sua origem, seja ela o real, imagem, gesto ou evento. O que caracterizou a modernidade na fotografia foi problematizar na forma a relação com essa origem, fazendo-o com o máximo de apuramento – a palavra essência, com suas diversas ressonâncias vem à mente, indicando o grau de complexidade da tarefa à que a fotografia do período se impôs.

* Cezar Bartholomeu é mestre em Linguagens Visuais EBA-UFRJ, 2002. Doutorando (em curso) em Linguagens Visuais EBA-UFRJ, pós-graduado pela PUC-RJ no curso de História da Arte e Arquitetura no Brasil e graduado em Educação Artística com habilitação em História da Arte pela UERJ. Professor da Escola de Artes Visuais-RJ. Exposições individuais: "Shooting / Flooding", CCSP, São Paulo, 2003; "BEND", Galeria Cândido Portinari-UERJ, Rio de Janeiro, 2001; "Homenagens e Reposicionamentos", Galeria ABRA, São Paulo, 1998, onde recebeu prêmio aquisição vinculado ao Programa ABRA/Coca-Cola; "A Inflação", Galeria Espaço Alternativo-IBAC, Rio de Janeiro, 1994. Principais exposições coletivas: "Artefoto", CCBB, Rio de Janeiro, 2002/2003; "II Salão, MAM-Bahia de Artes Plásticas", Museu de Arte Moderna, Salvador, 1995; "Outros territórios - Travessias pela sexualidade", M.S. São Paulo, 1994; "Na falta da verdade", Casa Triângulo, São Paulo, 1993 e EAV, Rio de Janeiro, 1993.

É verdade que no caso da fotografia contemporânea essa relação parece inverter-se. A abstração fotográfica modernista obviamente sinaliza a possibilidade de rompimento da relação da fotografia para com sua origem (o real), mas esse rompimento nunca pode efetivamente se dar. Na supressão da materialidade da gravação está a demonstração desse vínculo originário. Ao contrário, o que caracterizaria a fotografia contemporânea é esse rompimento. A contemporaneidade na fotografia começa com a desnaturalização da imagem, e sua retomada enquanto uma *fabricação*. Devemos no entanto estar atentos para a persistência da idéia de origem – de um traço de verdade originária que remonta ao plano metafísico onde estão o bom, o belo, o verdadeiro e Deus, plano que reprime a opacidade da fotografia.

É necessário perguntar-se até que ponto o uso das imagens técnicas na arte contemporânea admite a dúvida, o fragmento, a *empíria*, ou tenta remetê-los a seu outro. A vinculação com uma origem freqüentemente depende da supressão do sentido inverso; se a origem é conceitual, essa supressão se dará na produção da imagem (apropriação, recursos de sintaxe apontando para a neutralização simbólica da imagem). Desse modo (e podemos tomar a questão do *readymade* como alegoria, articulando-o com a produção fotográfica), podemos em alguns trabalhos identificar a manobra de enfraquecimento ou escamoteamento da idéia de origem, que jamais pode ser totalmente apagada, mas que assim permanece reprimida em relação à nova significação imposta ao objeto. Mas há uma outra escolha – velha origem e nova origem (conceitual) podem persistir em tensão, em vez de encontrar síntese. Se o imperativo da função social da fotografia era sua transparência (a anulação da fotografia enquanto superfície e objeto) de modo a viabilizar o elo invisível entre o objeto e sua origem (elo que protege, viabiliza e nos submete à foto), devemos pensar até que ponto o que está em questão é simplesmente a substituição de uma origem por outra. De uma teleologia fotográfica baseada no real, passamos a uma teleologia do conceito, em que persiste a idéia de que representação fotográfica existe não apenas em uma superfície, mas na superfície, porque seu suporte inexistente perceptivamente. Necessariamente, portanto, repõe-se a questão à forma da fotografia. Proponho então um segundo problema, adequado à contemporaneidade, que é a incorporação da crítica à representação do conceito. Essa crítica claramente está em curso na constituição de agrupamentos de fotografias, nos exames da relação da fotografia com o arquivo, com o texto, e finalmente, com o próprio conceito.

Parece-me então uma consequência, a partir da necessidade de pensar as duas instâncias apresentadas, indicar a necessidade de uma correção que também é uma ampliação, já que parte dessa revisão necessariamente deve incorporar o problema perceptivo – o problema da impureza.

Em cada uma das instâncias da produção da fotografia como arte, reinventar a fotografia significa, em primeiro lugar, percebê-la enquanto objeto, objeto cuja produção e portação de imagens é parte de sua relação com o mundo. Se não existe enquanto objeto, nada pode estar em seu interior e nenhuma matéria verdadeiramente parece compô-la – é ilustração para uma idéia, toda empiria do processo reduzida e reprimida. Por outro lado, à ausência do corpo da obra corresponde, simetricamente, a ausência do corpo do espectador. Essa ausência do corpo da obra e do corpo do espectador não soa como novidade para a arte, já que encontra eco no projeto neoplatônico da representação renascentista. A produção da representação em ambas restringe-se a um olhar incorpóreo. E não apenas a produção de uma nova forma de perspectiva, mas de uma imagem perspectivada caracterizada pela ilusão e pela lisura. Em ambas, fotografia e pintura renascentista, o que justifica e sanciona o prazer vindo da imagem ilusória é a fundação científica da imagem.

Devemos portanto indicar não apenas o entrelaçamento da fotografia na condição irremediável que implica o aparecer e o perceber, mas que a condição de desnaturalização da fotografia deve ser trazida ao espectador. Aqui amplia-se a ordem da heterogeneidade desse fenômeno, considerando que ele é duplo – a coisa *agora* e a coisa no ato fotográfico se relacionam. A coisa dentro e a fotografia dentro e fora se relacionam com o fora (esse agora de sua percepção).

As proposições de abordagem da fotografia como índice pareceriam ter como missão resgatar a materialidade da fotografia, agregando sua historicidade e seu simbolismo, mas interpretam-na como sinal. Ao fazê-lo, em seu pragmatismo, persistem destituindo de valor o objeto e ignorando sua abertura simbólica. Em vez de tentar indicar qual a natureza precisa do que é uma fotografia, sua identidade, devemos pensar o objeto em funcionamento, dado que, sobretudo no caso da fotografia, os argumentos por sua identidade mostram ser tão pouco elaborados quanto parciais, tão pouco estáveis quanto úteis.

Descrever as possibilidades desse funcionamento da fotografia como fenômeno, por outro lado, é, na melhor das hipóteses, coisa difícil, dada a complexidade do objeto e da contemporaneidade, onde o objeto fotografia não somente circula, multiplicado, mas é transformado por essa circulação. Além disso, o funcionamento de uma fotografia como arte propõe ainda mais complexidades a serem endereçadas, seja em tal desvirtuamento da circulação do objeto foto, seja na questão da problemática particular à arte e a seu sistema.

Parece-me que duas particularidades são importantes no modo de pensar esse 'desvio' de funcionamento que deve ser um desvio na forma da fotografia. Por um lado, sua existência positiva capacita-a a sair de seu sistema e circular em outros, possibilidade garantida por seu potencial de multiplicação e

disseminação. Por outro lado, sua existência como objeto não se deve resumir a sua existência como um signo: isso implica uma abertura interpretativa que a torna frágil frente à apropriação e ao consumo, incluído o consumo por parte do sistema de arte. Nesse caso a fotografia, além de incorporar, também é incorporada por outros meios na construção de obras, reatualizando-se como sentido, mas também como objeto concreto que existe e se relaciona com esse rastro particular que nele está contido. Existe, portanto, na fotografia, uma ambigüidade a ser necessariamente explicitada e mantida, na medida em que queiramos trazê-la não apenas para o sistema, mas para o problema da arte contemporânea de modo radical. Nesse caso, proporia além de criticar a representação (formal ou conceitual), criticar a apresentação, implicando o espectador no processo. Nessa rede, cabe aos artistas propor a emersão dessa coisa suprimida em cada fotografia.

Na medida em que desejemos observar a situação da arte contemporânea no Rio de Janeiro, podemos igualar tal ambigüidade da fotografia e sua relação problemática com a idéia de origem ao paradoxo exposto por Adorno em relação à obra de Benjamin: aura na história, e por outro lado, como complicador crítico da teoria de Benjamin, aura da história. Referimo-nos, portanto, à explicitação dessa origem como tensão nas obras.

O aspecto reacionário possível de uma fotografia como arte refere-se ao investimento em sua aura, que certamente depende da distância da origem e da multiplicação da foto, como define Benjamin, mas também do modo pelo qual a obra se constitui, onde se constitui, e, claro, pela modalidade de discurso crítico que sobre ela se institui. Ainda que a fotografia contemporânea, bem como sua utilização pela arte contemporânea, se funde aparentemente na eliminação da aura, poderíamos dizer que necessariamente não a elimina. Pelo contrário, com as mudanças estruturais no sistema de arte (enfraquecimento da crítica de modo geral e o surgimento da figura do curador) e a globalização, por exemplo, criam-se condições para que se invista em aura ao máximo. Melhor do que retornar à questão do uso modernista das imagentécnicas em obras contemporâneas, ou à fotografia como ilustração do conceito (o horror do conceito à ausência da idéia), talvez seja indicar finalmente que o investimento nessa aura é sinal da falta de problematização da aura da história – a teoria da História que propõe essas obras possui aura, visando à manutenção de determinadas instâncias da modernidade.

A atribuição da função arte a qualquer objeto é uma determinação espaço-temporal, e nesse processo a História da Arte é fundamental, pois ela engendra as linhas teóricas que estruturam o objeto e que, depois da execução, validam seu pertencimento à categoria arte. Nesse processo, é claro, importa bastante o espaçamento, isto é, a diferença entre essa estruturação e a validação não apenas porque a arte depende de uma pesquisa de ponta (da novidade da teoria que valida a obra a

posteriori, sinal de que a obra é verdadeiramente nova), mas porque a diminuição dessa diferença produziria uma arte acadêmica, e a inversão dessa relação, uma arte teleológica e portanto reacionária.

Daí, por parte de alguns artistas, a resistência em chamar de arte algumas manifestações contemporâneas, de modo a mitificar ou anular seu elo com a tradição. Essa recusa está calcada na oposição a uma tradição e, ao mesmo tempo, na idéia de que existe apenas uma tradição à qual nos devemos opor. Uma das tradições a que podemos reportar boa parte da produção contemporânea é a do situacionismo e suas práticas. O situacionismo, que podemos relacionar com a formulação de Guy Debord, prega a problematização da arte como problema ético. Suas ações são portanto políticas – há um rebaixamento do problema estético em geral, calcado em críticas à decadência do modernismo e sua instrumentalização. O fundamento de suas estratégias está em desqualificar as instituições do sistema de arte – museus, galerias, curadores, críticos e universidades – sob o argumento da necessidade de politizar a arte de modo amplo, o que de certo modo retoma o discurso da vanguarda modernista. No entanto, o limite dessas práticas é muito claro, seja em sua compreensão reacionária da História (fim da História), seja na resultante prática (fim da arte). Nessa reversão da modernidade, as imagens técnicas funcionam modernamente como propaganda, em sua multiplicação, na capacidade de transportar e ligar-se às origens invisivelmente.

Nesse caso, impõem-se duas instâncias, necessárias a qualquer produção de arte: compreender a natureza híbrida do objeto (nesse caso a fotografia, sua estruturação problemática e a incapacidade de declarar seu *ser*) e compreender a necessidade de criticar os modelos históricos de que fazemos uso para estruturar nossa teoria de arte.

Para esse fim, a fotografia sempre foi um objeto problemático (na medida em que mascara sua materialidade, e portanto sua condição contemporânea não se explicita facilmente), e a história da fotografia, uma disciplina que cumpre mal sua função, talvez por se dissolver completamente nas diversas funções do objeto fotografia: é muito fácil ver a fotografia como veículo de outras forças, como fazem diversos críticos em uma nova historiografia da fotografia. Mas para que constituir a História de um objeto como ilustração?

A aura benjaminiana na História da Arte passa pela constatação da diferença alegórica entre os diversos momentos históricos, e o próprio Benjamin nos fala sobre o perigo da reificação dessa estratégia como mercadoria – Benjamin anteviu o advento da era do espetáculo, do uso da fotografia como simulação, e da falência dessa estratégia que retornou contemporaneamente com técnicas como a citação e a apropriação. Claramente, a História da Fotografia foi concebida na necessidade dessa descontinuidade histórica como premissa, descontinuidade que está em acordo com o problema temático que flui do objeto fotografia.

Se por um lado a História da Fotografia desde sua criação teve que lidar com as especificidades de seu objeto, sempre o fez em uma espécie de imitação da História da Arte tradicional, apenas seguindo um critério teórico modernista de seu objeto – e o conceito básico é o de que a fotografia chamada direta é a Fotografia, ou seja, o objeto fotografia não é modificado ao longo de sua história. Nesse sentido, a História da Fotografia formulou uma teoria estética apenas marginalmente e pode ser vista muito mais como uma teoria do gosto (que é o uso) e um conjunto de historiografias superficiais do que verdadeiras análises sobre as fotografias. Sobretudo refreiam-se as análises formais – a forma é um critério para a relevância histórica de fotografias, mas esse critério é pouco ou nada discutido, e as questões formais não se constroem, permanecendo pontuais, limitadas, submissas –, a empiria, que é sua grande característica, é suprimida em sua história. Esse modo de construção da História da Fotografia passa ao largo de momentos como o pictorialismo, o artificialismo e mesmo a busca de abstração, própria do purismo modernista, cada um deles com questões conceituais e formais dadas em uma complexa relação. Essa formulação, portanto, nada mais é do que um modo de esvaziar a questão formal da fotografia como arte, buscando diferenciá-la da atitude de uma fotografia “artística” (que se esvazia no jogo puramente óptico e formal da representação e na diversidade temática).

A História da Fotografia não se constitui segundo nenhum critério isolado, seja ele estilístico ou estético, seja cronológico ou social, e segue sem propor que a fotografia seja revista nas bases desse caráter ambíguo. Podemos dizer que a História da Fotografia lida basicamente apenas com a desestruturação de um dos conceitos que estruturam a História da Arte tradicional: o estilo¹. O fotógrafo, seja qual for seu projeto, muda de objeto e, freqüentemente, de relação com seu objeto, como bem demonstra Rosalind Krauss no caso de Andre Kertész: a crônica parisiense efetuada pelo fotógrafo passa também por serviços pagos, interesses puramente de documentação, circunstancialidades. Claramente, a história da fotografia busca limitar o alcance dessa questão, editando imagens e desviando-se do fato de que não há nos fotografos um projeto de visualidade a ser construído, mas vários, que devem ser pesados e analisados nessa complexidade.

O problema da aura da história da arte, por outro lado, que vale observar a partir da crítica de Adorno à estética de Benjamin, configura-se a meu ver em três conceitos: estilo, autoria e obra. Neles ainda estruturamos um sentido evolutivo da História da Arte. Mastanto em uma fotografia quanto no *readymade* (que deveremos cada vez mais observar como um meio em si e menos como uma técnica), esses conceitos tendem a entrar em xeque. A História da Arte (e talvez aí persista uma divergência contemporânea entre História e crítica de arte) ainda se encontra ancorada nessas três instâncias, para as quais o *readymade* ainda é uma recente nêtese. A História da Fotografia lida com a

1 Sobre a manutenção reacionária do conceito de estilo na contemporaneidade, ver Hal Foster em *Reconfiguração*, Casa Editorial Paulista, 1996.

“ausência de estilo” dos artistas transferindo o problema para a autoria (a compensação da falta de defesa do conceito de estilo é a fetichização dos autores, ou seja, a institucionalização do olho do fotógrafo). Por outro lado, falta também a essa História, em sua incapacidade de analisar profundamente o aspecto formal ou indicial dos objetos, lidar com o problema da obra (a continuidade do projeto visual de um artista), na medida em que busca seguir a forma de uma História da Arte, onde tais projetos são aparentemente coesos – na verdade, são tornados coesos. O que resta, no caso dessas histórias, da Arte e da Fotografia é a necessidade do aprofundamento e da crítica proporcionados pela historiografia – destituir finalmente a aura da História (seu *telos* e portanto o *telos* da arte), projeto para o qual o estudo da filosofia de Hegel é fundamental. Falo aqui de modo comprometido também com a condição de artista.

Mas a verdadeira lição é a de que não devemos observar os objetos a partir dos modelos que criamos para entendê-los, na medida em que a teoria sobrepõe sua forma à dos objetos, e, nesse caso, há uma clara hierarquia entre essência teórica e aparência das obras (idéia e conceito, assim, se opõem ferozmente). Pelo contrário, a formulação histórica deve ser suficientemente flexível para incorporar a novidade dos objetos, e apenas suficientemente sólida para estruturá-los: arte é a matéria com a qual a teoria se produz, ela não deve nunca ser a ilustração de uma teoria, sob pena, no caso da fotografia, de alienar seu aspecto formal.

Quanto ao problema do situacionismo corrente, parece-me que a estruturação do modernismo como linearidade ideológica deve ser revista de modo a incorporar a multiplicidade não apenas de propostas teóricas, mas também de objetos, de modo a reconstruir a História de maneira menos universalista e evolucionista – menos aurática, certamente. Certamente, nesse caso, a presença das vanguardas históricas no modernismo, e o modo pelo qual constituem continuidade ou descontinuidade em relação à contemporaneidade deve continuar a ser repensado. No caso do Brasil, isto talvez seja ainda mais verdadeiro, dada a rejeição a aspectos dessas vanguardas, à qual objetaram concretistas e mesmo neoconcretos.

Nessas vanguardas, por outro lado, aguardando exame, está um campo em que o rastro da Fotografia encontrou pela primeira vez sua dimensão de impureza – não se trata de repetir as questões formais ou conceituais de qualquer vanguarda, mas de assumir plenamente a condição paradoxal da fotografia, passando do mundo (representado) na fotografia, à fotografia no mundo, posterior ao dogmatismo da arte conceitual, buscando um caráter translúcido que talvez seja mais bem expressado na célebre definição de Derrida: “Este conceito da fotografia fotografa todas as oposições conceituais, traça uma relação de obsessão que talvez seja constituinte de todas as lógicas”.²

2 Jacques Derrida, “The Deaths of Roland Barthes” in *Philosophy & Non-Philosophy since Merleau-Ponty*, Northwestern University Press, 1988, pp. 267.