

Comunicação e imagem

Do erro de paralaxe à irrealidade cotidiana

Sandra Gonçalves*

RESUMO

A partir do conceito de paralaxe busca-se pensar as dicotomias fundantes da imagem fotográfica que desembocam hoje em nossa irrealidade cotidiana. O trabalho de três fotógrafas, Júlia Margaret Cameron, retratista, Lee Miller, fotojornalista e a fotógrafa-artista Cindy Sherman mostra-se como momentos particulares de superação de dicotomias, apresentando a imagem fotográfica como um híbrido entre natureza e cultura, arte e técnica.

Palavras-chave: fotografia, imagem, gênero.

ABSTRACT

Starting from the parallax concept, we attempt to think of the dichotomies from which the photographic image originates, leading, nowadays, to our daily reality. The three photographers' work, Julia Margaret Cameron, portraitist, Lee Miller, photojournalist and the artistic photographer Cindy Sherman can be held as particular examples of overcoming of these dichotomies, presenting the photographic image as a hybrid between the nature and culture, art and technique.

Keywords: photography, image, genre.

RESUMEN

A partir del concepto de paralaxe, se buscán pensar las dicotomías de la imagen fotográfica que llegan hoy a nuestra irrealidad cotidiana. El trabajo de tres fotógrafas - Júlia Margaret Cameron, retratista, Lee Miller, fotoperiodista y la fotógrafa-artista Cindy Sherman se muestran como ratos particulares de superación de las dicotomías, presentando la imagen fotográfica como un híbrido entre naturaleza y cultura, arte y técnica.

Palabras clave: fotografía, imagen, género.

Ao dar início ao nosso texto creio ser necessário esclarecer o que seja “erro de paralaxe”: em câmeras de visor direto (câmeras onde a imagem da cena vem diretamente aos nossos olhos, não fazendo nenhum percurso anterior), a visão que o fotógrafo tem da cena a ser fotografada não é a mesma captada pela objetiva, responsável pela imagem a ser registrada na superfície fotossensível (o ângulo de visão abrangido pelo olho do fotógrafo não coincide exatamente com o ângulo obtido pela objetiva da câmera). Ou seja: o “erro de paralaxe” tem como resultado a não representação na imagem fotográfica daquilo que o fotógrafo viu no momento em que fotografou. As modernas câmeras compactas, utilizadas pela maioria dos fotógrafos amadores, possuem um dispositivo que minimiza este problema. O conceito de “erro de paralaxe” é utilizado neste texto como uma metáfora para apontar alguns erros que somos levados a cometer ao pensarmos a representação fotográfica, erros que a marcam desde seu surgimento no século XIX.

Um destes erros de caráter significativo na história que se conta da fotografia, é o da máquina fotográfica vista como exclusividade masculina (de um fazer masculino) restando à mulher a pose — erótica ou ao lado da família. A ela, mulher, era dado no máximo manipular a câmera por se supor ser ela dotada de uma sensibilidade mais viva, ou seja: o olhar feminino seria mais cor de rosa, mais meigo, com temas ligados à vida feminina, ao seu redor (como se daí não pudessem advir olhares mordazes, irônicos ou mesmo de cumplicidade crítica). Este olhar “domesticado” não existiu. Este texto pretende fazer um recorte no universo fotográfico ocidental apontando alguns

personagens femininos (Júlia Margaret Cameron, Lee Miller e Cindy Sherman) que utilizaram a fotografia como forma de expressão e exploração do mundo — espelhos e janelas. Num universo até bem pouco tempo predominantemente masculino — o universo da máquina — essas mulheres tiveram brilho próprio e marcaram de forma indelével a história da fotografia no ocidente. Estas mulheres foram capazes de perceber o caráter de signo e de híbrido (um híbrido é tudo aquilo que a modernidade não pode suportar, um híbrido inclui, não é excludente, trabalha no entre) da imagem fotográfica, trabalhando na fissura da diferença entre o real e sua representação, entre a arte e a técnica.

Bel Amado, coordenadora do setor de fotografia do Museu da Imagem e do Som de São Paulo, sem o preconceito do olhar descrito acima, acredita que existe uma maneira de clicar tipicamente feminina (com anima): “É uma abordagem diferenciada, emotiva, impulsiva” (Íris, a revista da imagem, n.512, p.18). Acredito poder dizer mais: o olhar feminino talvez esteja mais atento à exclusão, ao velado, ao interdito, ao desviante, à diferença, posto que sempre foi marcado como uma. Daí parece ter nascido um “olhar menor”, um olhar estrangeiro — nem melhor, nem tampouco pior, superior ou inferior — um olhar que, apropriando-me de uma fala de Julia Kristeva (1994) em relação ao estrangeiro e trazendo-a para o olhar “feminino”, “nenhum obstáculo o retém e todos os sofrimentos, todos os insultos, todas as rejeições lhe são indiferentes na busca desse território invisível e prometido, desse país que não existe mas que ele traz no seu sonho e que deve realmente ser chamada de um além”. É neste lugar que

este olhar feminino se projeta, é lá que ele busca. O olhar feminino não é doce, meigo ou cor-de-rosa. O que inspira este olhar é a busca de um “suplemento” (possível no desvelar do que, por vezes, o próprio olho não viu) um pouco de arte e pensamento; busca de algo que se conserva, permanece; um tempo na imagem que dura e coexiste, possibilitando novas experiências. Nesta conservação um suplemento é criado — viagem suplementar e sem controle. O olhar feminino não se liga a um sexo, mas a um princípio, o do jogo (no sentido dado por Winnicott, 1975) onde as posições não são fixas. Mas, não vamos nos adiantar. Sinalizemos antes outros “erros de paralaxe”, de modo a construir de forma coerente o nosso objeto de reflexão.

A fotografia nasce no século XIX, século marcado por profundas transformações: houve uma rápida industrialização do capitalismo; grandes populações européias integraram-se em áreas industriais, em cidades ou lugares que lhes eram estranhos, abandonando antigos hábitos, tradições, modificando suas relações familiares. A euforia tomou conta da burguesia. Com a industrialização as pessoas tiveram acesso a coisas até então impensáveis. Entramos na era do consumo massivo. Havia a promessa e garantia de segurança social, dada pela ciência, pela indústria e pela razão triunfante. A lógica do capital passou a dar o tom dos acontecimentos exigindo transformações constantes nos meios de produção e mudando constante e sistematicamente o mundo; o processo de mudança torna-se um fim em si mesmo. A sociedade capitalista do século XIX é visivelmente marcada por essa dinâmica de transformações que já se fazia presente

desde o Renascimento. O mundo tem a medida do homem (homem branco ocidental). Uma das funções da fotografia será a de documentar estas mudanças.

Quando a fotografia surge, homem e máquina parecem em harmonia. A indústria mostrava-se capaz de resolver os problemas humanos, garantindo progresso e prosperidade. Em tal contexto, as máquinas eram vistas como sinônimo de imparcialidade e precisão científica e, para esta humanidade apaixonada, os frutos da máquina eram bem vindos. Através da fotografia, pensava-se alienar a mão do homem do processo de representação do mundo. Acreditava-se que o aparelho fotográfico possibilitasse à natureza se auto representar, a estruturação ideológica da imagem não era levada em conta — neste primeiro momento a subjetividade é como que banida da cena da representação. A fotografia no século XIX, de modo geral, foi considerada como cópia do real ou como simples documento. Sua vida estética foi negada em benefício de sua cientificidade (COSTA, RODRIGUES, 1995, p. 22).

Temos aqui o nosso primeiro “erro de paralaxe” e este parece ter relação com o caráter sógnico da imagem fotográfica, um signo especial, ícone indicial (SCHAEFFER, 1996). Então, por suas características, especialmente a fidelidade com que reproduz o mundo real (ela é um ícone e um índice), a fotografia ocupou um lugar de importância num campo que se firmou na segunda metade do século XIX, ou seja, a documentação. No campo mais específico do fotojornalismo, teremos as primeiras coberturas de guerra (Guerra da Criméia e Guerra Civil Americana), onde nos será possível perceber o caráter estruturador da ideologia, da cultura e da tecnologia na confecção da imagem fotográfica —

não devemos esquecer que a fotografia é produção de representação a partir de um real e como tal criada com uma intencionalidade, a partir de uma individualidade, que pressupõe um repertório particular, que irá construir o signo, a representação. A partir daí uma nova realidade é criada. A possibilidade de intervenção do fotógrafo na imagem existe desde o primeiro click fotográfico; de alguma maneira o fotógrafo sempre manipulou o real, seja através do ângulo de tomada, na distribuição das luzes e das sombras, seja na escolha da objetiva a ser utilizada. O fotógrafo também torna patente sua inclinação estética e psicológica ao escolher seus temas e o modo de enfocá-los. Podemos então afirmar que a natureza objetiva da fotografia é fruto da ideologia da objetividade e, portanto, fruto de um desejo e não da “realidade” dos fatos: lembremos as superposições de negativos realizadas por Oscar Rejlander, fotógrafo sueco, na década de 60 do século XIX ou a pauta proposta a Roger Fenton quando da Guerra da Criméia (visão romântica da guerra). Entretanto, a visão da fotografia como espelho do real tem perpassado a história da técnica fotográfica, visão herdeira do contexto de nascimento de tal técnica.

Neste momento é importante marcar que o homem é linguagem. A “realidade”, o Real, não nos é acessível, não nos é cognoscível sem a mediação do signo. A palavra falada ou escrita, o desenho, a pintura, a fotografia, a imagem em movimento são linguagens, produto de signos em códigos, gerando mensagens, como esta frase que escrevo e representam a realidade para o homem. O livro, o jornal, o cinema, as revistas, a televisão e mais recentemente a Internet são meios que tornaram

possível ampliar o público receptor e acelerar a circulação das mensagens. A linguagem (conteúdos) que esses meios portam, moldam o ambiente em que vivemos (referente, objeto) e o nosso pensamento (referência, sujeito). De modo a se tornarem alguma coisa, tanto sujeito quanto objeto devem passar pelo signo.

Em termos mais mundanos, de aspectos cristalizados no senso-comum, as imagens fotográficas sempre foram aceitas como prova inconteste e objetiva do que retratavam (efeito-verdade). Elas são imagens produzidas por aparelhos, imagens indiciais. Elas estabelecem com seu referente uma relação direta: são imagens que surgem de conhecimentos da química, da física e da eletrônica: através de uma lente as emanações luminosas de um objeto fixam-se em uma superfície química sensível (haletos de prata em suspensão numa solução gelatinosa sobre uma tira de acetato) ou sobre um suporte eletromagnético (modulação eletrônica do vídeo). Como espelhos, estas imagens estabelecem uma relação física com o real que registram, daí sua pretensa veracidade, como se no ato da impressão/captação fosse o real mesmo aí capturado. Esta possibilidade é de fundamental importância no fotojornalismo, que se aproveita do indício entre a coisa e sua representação (signo) nos dando a ilusão de termos a própria realidade diante dos olhos. Provocam o olvidamento da fratura da diferença entre o real e a sua representação para realizar sua captura.”...não é senão ocultando a fratura da diferença, ocultamento desse vão entre o signo e realidade, que se alimentam todas as ideologias deformantes e todas as mentiras que, escondendo, disfarçando ou mistificando seu caráter de signo, fazem-se passar por realidade. Em razão disso, é no dilaceramento dessa diferença que re-

side, por outro lado, nossa sede pela verdade, nossa sede por revelar o real, assim como a mola de nosso desejo” (SANTAELLA, 1996, p. 64).

O que vemos ao olharmos as imagens técnicas não é o mundo, mas conceitos relativos ao mundo, apesar da impressão automática do mundo sobre a superfície da imagem (FLUSSER, 1998, p. 35). Apesar da ilusão de supressão da fissura entre o objeto e sua representação, como se mundo e imagem fossem um só, ela lá está e permanece. Por mais fiel ao real que possa ser o registro técnico (físico, químico, eletrônico) de um objeto, ele não é “a realidade”.

O primeiro erro que nomeamos mais acima, ao olvidar o caráter humano da produção fotográfica, ou seja, a presença de uma subjetividade que recorta o real (a existência da imagem fotográfica obedece a uma finalidade interpretativa), faz derivar ou se amplia em um outro erro: a negação do aspecto de híbrido que a imagem fotográfica possui. O processo fotográfico torna possível a criação de imagens que colocam em contato, de um modo até então desconhecido, a natureza e a cultura, imagens, como vimos mais acima, produzidas através de aparelhos, procedimentos técnicos, mas também naturais (reflexão da cena do mundo, dos objetos na superfície sensível) e culturais, informadas por uma subjetividade. Estas imagens são a um só tempo natureza e cultura, ciência e arte, “uma ‘arte exata’ e, ao mesmo tempo uma ‘ciência artística’” (FABRIS, s/d). Quando a fotografia surge, seu caráter de arte é negado pelas características mesmo delegadas a uma obra de arte (autenticidade, unicidade, aura: valor de culto) (BENJAMIM, 2002, p. 221-54), que não se coadunam com a representação fotográfica: “Enquanto a arte se

define usualmente pelo que uma obra tem de expressão humana, até então, apenas viabilizada pela manipulação direta da obra, uma produção técnica se caracteriza exatamente pela substituição da mão do homem por operações programadas” (ENTLER, 1998, p. 282-3). O que se fará então será ressaltar as etapas sob o controle do autor no processo fotográfico.

Na tentativa de fazer a fotografia caber nos critérios acadêmicos da arte, surge no século XIX, paralelamente à estética documental, uma corrente fotográfica denominada Pictorialista — reação aos avanços técnicos que tornam a fotografia acessível a qualquer um, bem como reação ao que consideravam objetividade fria da imagem fotográfica. Suas fontes de inspiração são os pintores impressionistas; acreditam encontrar aí o caminho para tornar a fotografia uma arte e neste afã não percebem que, de certo modo, foi a fotografia quem liberou a pintura para esses vôos — um mundo fragmentado, maravilhoso na imagem que se dilui, cada vez menos uma reprodução fiel da realidade (KUBRUSLY, 1991). Não havia elogio maior a um pictorialista do que negação em seu trabalho de qualquer traço do fotográfico. Nesta busca da fotografia artística, os pictorialistas imitavam os padrões da pintura do século XIX: romantismo, naturalismo, realismo e impressionismo, seja no tema ou no tratamento dado a imagem. Lançavam mão de todo um arsenal alquímico e técnico, com seus segredos e mistérios, tornando possível aos fotógrafos sentirem-se mais próximos dos pintores e gravadores. Todo esse aparato tinha também como função diferenciar a foto de arte no mar de imagens que jorravam sem cessar de click de milhares de Kodaks.

Sabemos hoje que será a fotografia a subverter os cânones tradicionais da arte, mais do que se adaptar a eles, híbrido que irá impor uma nova sintaxe, uma nova linguagem, a fotográfica, formada pela química, pela ótica, pelas relações mecânicas e eletrônicas, que tornam possível a nova linguagem, na qual a tecnologia dá o tom do fazer, reordenando as demais práticas visuais. “A partir de sua presença, a pintura passaria a incorporar valores fotográficos, de modo positivo ou negativo, mas já em referência a um tipo de visualidade que a fotografia inaugurou, ou melhor, um tipo de olhar que a fotografia idealmente encarnou” (FATORELLI, 1998, p. 87). O valor estético da fotografia irá aflorar quando os fotógrafos não mais se envergonharem de serem fotógrafos e não pintores, buscando a “fonte do valor estético na estruturalidade intrínseca à sua própria técnica” (ARGAN, 1992, p.81). Se arte, se técnica ou híbrido, a fotografia é o passo inaugural, a base sobre a qual erige-se hoje a civilização do olhar.

Então, no jogo entre objetividade/subjetividade, no alinhamento do olho (subjetivo) e da máquina (objetivo), na hibridação homem/tecnologia que indivíduos, mulheres e homens, vêm trabalhando com a imagem fotográfica, passando da verossimilhança ao índice, ao traço de um real (DUBOIS, 1998, p. 23-45). Cada um destes indivíduos tem produzido imagens inesquecíveis impregnando nosso imaginário. Cada um nos oferece um olhar original sobre o mundo, buscando no corte espaço-temporal, no fragmento, tornar real o seu mundo, espaço intermediário entre o dentro e o fora.

Como indicado no início deste ensaio, a pretensão é mostrar o trabalho de fotógrafas que aceitaram e tiraram partido do caráter híbrido da fotografia. Então,

após sinalizarmos alguns equívocos na estruturação do que seja a imagem fotográfica, do que seja a sua especificidade, chegamos as nossas personagens — optei por personagens femininos a fim de dar visibilidade a trabalhos produzidos por mulheres, visto estas, de um modo geral, serem omitidas na história que se conta das produções técnicas e artísticas, em que se privilegia uma história definida como unicamente a história do homem branco ocidental. Nossa primeira personagem, Julia Margaret Cameron, considerada uma das maiores retratistas de seu tempo, emerge como fotógrafa na segunda metade do século XIX, em plena Era Vitoriana, com todos os seus interditos, numa idade que mesmo hoje seria considerada apta para a aposentadoria: 48 anos. É curioso, neste universo até então dominado pelos homens, território da ciência e da técnica, mas impregnado por magia e mistério (atributos femininos) surgir esta Lady Vitoriana no mundo da técnica fotográfica.

Cameron nasceu em Calcutá, em 1815; terceira filha de James Pattle — alto oficial do serviço civil de Bengala. Foi educada na França e Inglaterra. Aos 19 anos voltou para a Índia onde se casou com Charles Hay Cameron, como seu pai, alto oficial do serviço civil britânico, em 1838. Voltou para a Inglaterra em 1848, tornando-se amiga de Watts, Rossetti e de outros jovens do movimento Pré-rafaelita que irão influenciar a temática de suas fotos. Cameron fotografou as mais importantes personalidades de sua época, parte de seu círculo social, sendo ela também uma delas. Retratou entre outros, Charles Darwin, o poeta Taylor, o escritor e historiador Thomas Carlyle, Alice Liddel — para quem Lewis Carroll criou e contou *Alice no País das Maravilhas*.

Ativa e excêntrica, Julia Cameron, inicia-se na fotografia tendo-a como um passatempo de meia idade (48 anos). Após ganhar de presente de sua filha uma “máquina de retrato” e todo o material necessário para fazer fotografia — usa-se na época o colódio ou chapa úmida de grande formato, que exige do fotógrafo a preparação da pesada chapa sensível e seu posterior processamento, que deve ser imediato à tomada. Entusiasmada, não perde tempo e transforma um depósito de carvão em quarto escuro e um antigo galinheiro em estúdio. A fotografia libera em Cameron toda uma energia de viver registrada em menos de dez anos de carreira. Sua paixão era tamanha que ao conseguir o primeiro retrato que lhe satisfazia — o retrato de uma menina — sob ele escreveu: “*Annie — my first sucess* — jan. 1864”. Feliz por conseguir este retrato, ela se põe a fotografar febrilmente (foi ativa entre 1864 e 1874, começando na fotografia quando esta tinha pouco mais de 25 anos de existência), usando no seu dizer, a lente com ardor e carinho. Rapidamente tornou-se mestra em retratos. Partindo de uma intenção pictorialista chega a resultados de extrema modernidade.

Os retratos de Julia fugiam ao padrão da época, onde a exatidão em reproduzir o real era importante — o padrão das fotos consistia em mostrar o fotografado de corpo inteiro, olhando diretamente para a câmera e com uma luz direta distribuída igualmente de modo a mostrar tanto as feições como a roupa das pessoas. O enquadramento proposto por Cameron é audacioso, aproximava-se de seus modelos com tomadas não usuais, com grandes planos de rosto considerados uma novidade para a época. O efeito produzido é de sur-

preendente proximidade, demonstrando uma maior preocupação com o significado do que estava sendo representado do que com o foco (sua característica principal). As fotos apresentam um *flou* provocado por um ligeiro desfocado, dando às imagens uma textura especial, um adensamento. A luz de suas fotos é dramática, denotando um cuidadoso trabalho. Cameron mudou os rumos da fotografia — dotada de um agudo sentido da natureza humana, foi ela uma das primeiras a compreender como esta natureza podia ser enfatizada por efeitos de luz e sombra e por closes; explorava as possibilidades plásticas do meio fotográfico em sua busca de efeitos artísticos (interpretados por critérios extras fotográficos). Júlia Cameron nega o que se considerava o caráter prosaico da fotografia (mera cópia de um real).

A estética de Cameron é tributária de um erro. Como ela mesma afirmou, não apreciava o estilo dos retratos da época: “Como documentos, sem nenhuma expressão pessoal; como o trabalho de um comerciante, não de um artista”. Na busca da emoção, optou por trabalhar com grandes planos. Na época não se utilizavam ampliadores e as fotos deveriam ser feitas em sua verdadeira grandeza. Não se podia, como hoje, escolher da foto apenas o detalhe que nos interessa e dele se fazer uma ampliação. Então, para obter o efeito pretendido, Cameron aproximava-se do modelo além do que o equipamento permitia, o que provocava o “fora de foco”. As objetivas da época ofereciam pouca profundidade de campo (tudo o que se tem nítido além e aquém do objeto de foco), sendo portanto o foco crítico. O “problema” culminava com a pouca sensibilidade à luz do material utilizado. Assim, o modelo deveria per-

manecer imóvel por longos minutos, qualquer movimento aumentava o desfoque. Diferentemente de fotógrafos de seu tempo, não tentava ocultar o que o aparelho possuía de não domável (necessidade de impor a subjetividade do artista), de imprevisto. Cameron faz do acaso um aliado (a limitação técnica foi determinante em seu processo criativo), demonstrando o caráter híbrido da fotografia, sempre um jogo entre o objetivo e o subjetivo e o que está no meio, possibilidades inescotáveis que podem ser corrigidas ao não corresponder às necessidades do fotógrafo.

Na distância dada pelo tempo, podemos observar nos “erros” de Cameron, uma espécie de aura dada a suas fotografias, sacralizando seu objeto de foco, criação de um efeito de presença, de “mais real”. O longo tempo de exposição, o desfocado, adensa a fotografia atribuindo-lhe um tempo sedimentar; a figura revelada pela imagem, “aparece como uma figura outra, acrescentada, em certa medida a própria alteridade do modelo, da figura conhecida. A aura terá a ver com o que resta — e permanece —, inicialmente do real (elementar) no ato: tempo de exposição disseminado e explodido” (GUERREIRO, 1998). A fotografia é um meio ambíguo. As imagens por ela produzidas são artefatos flexíveis, maleáveis. O significado é mutável e se atualiza com a passagem do tempo, a depender de quem olha e quando olha. Este esgarçamento dócil é a origem de sua atração.

É importante marcar que a fotografia não foi para Cameron mero diletantismo e passatempo de meia-idade. Com o marido doente e as plantações de café (ou chá; os textos consultados se contradizem neste aspecto) da família na Índia não indo bem, tomou a

fotografia como profissão, entretanto é improvável que tenha obtido muito lucro, dado o alto preço do material e o baixo preço que pedia por suas fotos. Cameron, filha do século XIX, morreu no Ceilão, em 1879. Segundo biógrafos, sua última palavra foi *beautiful*, demonstrando sua fé na vida, no homem e na beleza.

No início do século XX, seguindo as mudanças que aconteciam no campo cultural, a fotografia artística aproxima-se dos movimentos de vanguarda (movimentos modernistas), recriando as suas bases estéticas: “tratava-se simultaneamente de pôr abaixo o esteticismo pictorialista e dotar a fotografia de um projeto inteligente, atuante e contemporâneo às aspirações revolucionárias da arte moderna” (COSTA, RODRIGUES, op. cit., p.35). Este movimento de renovação teve dois pólos principais: Europa e Estados Unidos.

Na Europa vários artistas do movimento de vanguarda utilizaram a fotografia. Diversos foram os artistas fotógrafos: Moholy-Nagy, Man Ray, René Magritte, Max Ernst. Neste período a fotografia liberta-se dos condicionamentos impostos pela câmera com os fotogramas de Moholy Nagy e Man Ray e com as colagens e montagens dos dadaístas, surrealistas, futuristas e construtivistas. Esta fotografia é contemporânea da descoberta freudiana do inconsciente e do homem não mais apenas definido como trabalhador, consumidor ou cidadão, o indivíduo deixa de ser apenas um ser social e torna se também um ser do desejo.

Nos Estados Unidos, a entrada da fotografia moderna deu-se através de Alfred Stieglitz, que tirou partido da acuidade visual oferecida pela fotografia para construir imagens pretensamente despojadas na

busca de revelar os objetos do mundo como eles são. Stieglitz empenhou-se em difundir o trabalho de artistas modernos europeus nos Estados Unidos. Ao redor dele aglutinaram-se vários fotógrafos. Obedecem inicialmente ao padrão pictorialista para pouco a pouco irem desenvolvendo uma fotografia direta, a *straight photography*, que colocaria outra vez o fotógrafo em contato com o mundo, abandonando o experimentalismo de laboratório. Surgia daí uma fotografia direta, sem artifícios, transformando o que antes era considerado limitação em vantagem.

Nossa próxima personagem, Lee Miller pode ser considerada fruto desses movimentos. Lee parece ser um daqueles casos em que obra e vida se confundem. Nasceu nos Estados Unidos em 1907. Modelo e fotógrafa, dona de um rosto belíssimo e de um estilo libertário, teve inúmeros relacionamentos. Em 1925, aos dezoito anos, foi para Paris estudar arte dramática e descobriu a fotografia. Conhece Man Ray, fotógrafo e artista plástico surrealista — figura constante em suas fotos — tornando-se sua discípula e amante. Através de Ray, tornou-se amiga de Picasso, Paul Eluard, Jean Cocteau e outras celebridades que naquele momento se concentravam na França participando de toda a efervescência vanguardista que tomava conta de Paris. Suas primeiras fotografias faziam parte do mundo plástico de Ray: closes de partes do corpo, composições enigmáticas e estranhas, chegando à pura pesquisa surrealista. Acidentalmente, na câmera escura descobriu a solarização que Man Ray usaria em seu próprio trabalho como um tipo de assinatura visual. Lee vai além dos limites impostos às mulheres de seu

tempo: livre, intensa, incontrolável, talentosa, inteligente, não se deixava dominar. Em Lee a construção de seu próprio personagem é bastante forte, faz da vida obra de arte; Lee é anjo e demônio; a rebeldia, seu “input”.

Em 1932 volta aos Estados Unidos e abre com o irmão um estúdio em Nova York para dar continuidade às experiências de Paris. Fotografa moda, artistas e celebridades tornando se também uma. Realiza inúmeros retratos, principalmente de mulheres. Em 1934 casa-se com um milionário árabe, Aziz Eloui Bey, e vai para o Cairo, onde leva uma vida intediante (quase não fotografa). Em 1937 vai a Paris em férias e conhece Roland Penrose, crítico e escritor inglês, que será seu futuro marido. Ao voltar ao Cairo, com renovada energia, retoma a fotografia e o prazer de viver. Em 1939 separa-se do árabe Aziz e retorna à Europa (Inglaterra). Roland Penrose a espera e uma nova vida começa. Durante a Segunda Guerra Mundial trabalha na *Vogue*, a revista abre espaço para a Guerra e Lee torna-se correspondente na Normandia. Texto e imagem são de sua autoria — Lee Miller foi uma das primeiras fotógrafas a fotografar e escrever suas próprias reportagens. Fotografou *Dachau*, depois *Munique*. Estes dois trabalhos caracterizam-se por seu aspecto marcante de fotorreportagem; a realidade é crua, direta, sem truques, o surrealismo está presente na vida. Após a guerra, volta a Londres e casa-se com Roland Penrose, com quem tem um filho. Aos poucos abandona a fotografia. Morre de câncer em 1977. Seus negativos, relegados ao sótão de sua casa, foram encontrados por seu filho, Antony Penrose, após sua morte.

Lee Miller fotografou o extraordinário, o contraditório: era mestre em juntar imagens, em encontrar o incongruente e o existencial. Tinha uma visão surrealista da fotografia. O “momento exato” não era seu estilo nem sua busca. Misturou de modo contundente o caráter documental do fotojornalismo, com uma visão surrealista do mundo, por si só surrealista ao olhar mais atento, demonstrando, o caráter de mito do paradigma da veracidade, que considera a fotografia como o meio de expressão por excelência, portador da verdade, prova incontestada da existência de algo. A fotógrafa parecia ter consciência da tensão entre a suposta veracidade da imagem e seu conteúdo imaginário. Tirar e criar a imagem confundiam-se num mesmo ato, na busca de uma visão menos mecânica do mundo.

Segundo Sylvain ROUMETTE, que faz o prefácio do livro *Les vies de Lee Miller*, de Antony Penrose, no trabalho de Miller a realidade da fotógrafa mistura-se com a realidade do mundo e do personagem que ela criou para si própria neste mundo. Esta mistura vai interferir na visualização de seu trabalho, dificultando a apreciação das imagens por si mesmas, pelo que valem. A marca da autoria torna-se, por assim dizer, índice existencial inalienável na leitura de suas imagens (PENROSE, 1994, p.11).

A fotografia de Lee é espelho e janela, mas uma janela que não deixa esquecer quem a abriu, remetendo outra vez ao espelho, que poderá turvar o significado primeiro da imagem. A fotografia produzida por Lee é indissociável de sua vida, o que, para nós, reafirma o caráter híbrido da produção fotográfica, onde a subjetividade não é invisível, o

significado de uma fotografia é dependente do contexto (abrangente) criado pelo fotógrafo, pelo leitor e pelo cenário. “*C’est d’ailleurs cette dimension existentielle de la photographie qui fait d’elle l’art impur, ou la science impossible, que l’on sait*” (Id., p. 12).

Demasia, ousadia, atrevimento, rompimento de fronteiras em relação à tradição formal são adjetivos utilizados para descrever a mudança radical que a fotografia vem sofrendo desde o pós-guerra. A imagem fotográfica transformou-se em nossa linguagem, nosso principal meio de comunicação. De função utilitária e documental ela passa a instrumento de expressão artística transgressora. Desde a *pop art*, passando pela arte conceitual à apropriação de imagens já existentes (principalmente da mídia), a fotografia cumpre um papel de fundamental importância no crescimento da arte contemporânea. De meio de expressão periférico ela passa a ter um papel central no mundo artístico, passa a envolver as outras formas de arte. Não há mais sentido, é mesmo irrelevante, a discussão se ela é arte ou não.

Neste ínterim, fica abalada a capacidade da fotografia de ser o meio por excelência portador da verdade. O surgimento da tecnologia digital, propiciadora da imagem digital vem reacender o questionamento, tanto nos meios acadêmicos quanto no meio profissional jornalístico, da natureza da fotografia como documento incontestado dos fatos (sabemos, para além do senso comum, que uma fotografia é portadora de múltiplas realidades). Com o computador (seus programas) as possibilidades de interferência na imagem são ilimitadas e de difícil, senão impossível, detecção. Tem-se então, a possibilidade de

“mentir”, fotograficamente falando, como nunca antes. Em realidade, a pergunta que com mais frequência fazemos é: **“*existe alguma verdade nesta imagem?*”** Abole-se a distinção entre fato e ficção. Nada mais é o que parece ser.

As imagens fotográficas são nossa linguagem, nosso principal meio de comunicação. “... *funcionam como árbitros da beleza, veículos de celebridade, agentes de propaganda, definidoras do desejo, ícones da ambição e lembranças de nossa memória*”. (HEIFERMAN, 1989, p.18). Nossa experiência cotidiana cada vez mais é atravessada por imagens. Imagens que nos capturam na tela da televisão, do cinema, nas páginas dos jornais e revistas, nas prateleiras dos super mercados, nos *outdoors* espalhados pelas cidades. Confrontada a estas imagens, a experiência real adquire um ar de irrealidade, se torna banal. Se no passado estas imagens tiveram por função desvelar o mundo, hoje funcionam como biombo, a velar a realidade.

Por meio de formas atraentes, embalagens sedutoramente apelativas (belos corpos atléticos são um ótimo exemplo, pois sabemos como vendem bem “qualquer” produto) o cotidiano é estetizado e povoa-se com iscas de sedução, tudo é tátil, palatável, colorido. A publicidade erotiza o cotidiano com fantasias e desejos de posse, a carga erótica envolve pessoas e objetos impactando o social — mensagem narcísica.

Forma-se um circuito perverso (SANTOS, 1997), a serviço da sedução: informação — estetização — erotização — personalização, cuja soma é o consumo materializado no cotidiano. Este circuito controla o social. Apresenta modelos e imagens que se massificam através dos *media*, fazendo-se o sangue do siste-

ma capitalista. Esta é a ambiência, sedutora, pós-moderna, em que a participação, atuação no cotidiano se dá via consumo. Resta ao indivíduo o culto à própria imagem e a busca de satisfação no presente imediato, deixando-se seduzir num movimento permanente de fuga/busca de si mesmo.

Este é o cenário onde atua a nossa terceira e última personagens, Cindy Sherman, cenário sobre o qual faz sua crítica. Sherman habita um mundo atravessado pela tecnociência, construído em *pixels*, onde cidades são transformadas em painéis publicitários ditando as regras do bem viver, bem como difundindo uma imagem glamourizada de mulher. Este universo é capturado por Sherman que transforma-se, através de performances fotográficas, em personagens que os *media* colocam no mercado, numa tentativa de destruir o poder fetichista destas imagens. Trabalhando com estes signos ela os transverte, numa tentativa de destruir o poder dos códigos comunicativos. Faz, em síntese, uma crítica feminista da representação — um modo de desconstruir e reconstruir as representações da sexualidade e identidade feminina, lançando mão dos mesmos materiais que popularizaram tais estereótipos (PHILLIPS, s/d, p.18). Aborda por meio de suas fotos, a imagem da mulher, construída pela publicidade e pelos meios de comunicação de massa, seu trabalho corresponde a uma atitude de denúncia feminina, característica da década de 80.

Nascida em 1954 (geração Baby Boom) em Nova Jersey, Estados Unidos, em sua adolescência era o que consideramos hoje uma *bad girl*. Como quase toda menina, vestia-se para encenar um outro eu, a diferença é que não buscava ser sedutora pelos padrões estabelecidos pela

sociedade. Esta irreverência juvenil, a consciência de que a realidade pode ter a face das fantasias de cada um e o prazer de ser atriz e encenadora de outras personagens permaneceram presentes em sua produção fotográfica, Cindy Sherman reinventa-se reinventando a mulher. Em seu estúdio, serve-se de centenas de adereços e próteses, desde narizes, seios e perucas. Monta o cenário, prepara a máquina fotográfica e toma a posição de modelo aguardando o click — Cindy assume o controle ativo de sua própria imagem ao se dirigir. Recriando a imagem da mulher vulnerável, mas tarde colocando em questão o conceito de beleza por meio da encenação de figuras grotescas e repulsivas, Cindy Sherman faz uma crítica à idéia generalizada do que seja a feminilidade, bem como põe abaixo a idéia da suposta natureza agradável da arte criada por mulheres. Sherman também procura demonstrar que a história da arte, embora tome a mulher como modelo preferencial, a exclui enquanto criadora — daí provavelmente sua permanente presença nas próprias fotos, se dando a ver nesta duplicidade, (ou mesmo uma tentativa de apagar qualquer autoria, colocando também a questão do que seja um autor).

Cindy Sherman utiliza a fotografia para registrar “documentalmente” a cena que preparou para a câmera, numa espécie de volta aos primórdios do uso da fotografia, onde a representação afirmava a verdade do retratado (numa última e extrema negação da ética documentária). Essas imagens funcionam, vigoram como fatos reais e no entanto não existe nenhuma realidade nelas, como as imagens pastiches veiculadas pelos *media*. Elas existem e não existem. Trata-se da representação tornada independente da realidade. Mais

claramente: partindo das imagens produzidas pelos *media*, Sherman apresenta uma realidade sem transcendência onde, os seres são só aparência, como a aparência das imagens que os veiculam, imagens de imagens; pós-imagens deglutidas, enlouquecidas, embaralhadas de imagens mediáticas.

Hoje a paralaxe se tornou total. Com Cameron, no contexto em que fotografa, o real representado, é ancorado pela tecnologia que o suporta sem, com isso, detonar a subjetividade da fotógrafa, que se faz presente. Em Lee, ainda existe, por assim dizer, um real palpável por trás da imagem, entretanto, incontestavelmente o real aprisionado pela câmera é o real interpretado pelo fotógrafo. O trabalho de Cindy Sherman explode a representação, indica que a simulação, novo lugar da imagem, prescinde da realidade, tal qual a entendíamos. Nossa percepção do mundo, que se faz global, se dá através de telas, janelas de vidro onde realidades se adensam e a referência escapa. De representantes da realidade, as imagens passam a ser percebidas como definidoras de realidade, influenciando de modo decisivo e permissivo na nossa subjetividade bem como na percepção que temos de nós mesmos. A sensação que fica é de que toda essa *imagerie*, represente a legítima inautenticidade, a realidade de nossos dias.

Referências bibliográficas

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2002.

COSTA, Helouise, RODRIGUES, Renato. *A fotografia moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 1995.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. São Paulo: Papirus, 1998.

ENTLER, Ronaldo. Fotografia e acaso: a expressão pelos encontros e acidentes. In: SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.

FABRIS, Anna Teresa. A fotografia e o sistema das artes plásticas. In: (). *Fotografia, usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, s/d.

FATORELLI, Antonio. *Fotografia e modernidade*. In: SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.

FLUSSER, Vilém. *Ensaio sobre a fotografia. Para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

GUATTARI, Felix, DELEUZE, Gilles. *Kafka, por uma literatura melhor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

GUERREIRO, Fernando. *A noiva de Kurtz. A revelação do escuro*. In: www.ciberkiosk.pt/arquivo/ciberkiosk4/ensaios/kurtz.html, setembro de 1998.

HEIFERMAN, Marvin. *Everywhere, all the time, for everybody, in image world: art and media culture*. New York: Whitney Museum of American Art, 1989.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KUBRUSLY, Cláudio A. *O que é fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PENROSE, Antony. *Les vies de Lee Miller*. Arléa/Seuil, Mai 1994.

PHILLIPS, Lisa. *Photoplay: Photography in contemporary art*. Catalog Photoplay, s/d.

SANTAELLA, Lúcia; Nöth, Winfried. *Imagem. Cognição, semiótica e mídia*. São Paulo: Iluminura Ltda., 1998.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1997.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária. Sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1996.

WINNICOTT, D. H. *O Brincar e a Realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

_____. *O gesto espontâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

Sandra Gonçalves é fotógrafa, mestre em Comunicação e Cultura/ECO-UFRJ, doutora em Comunicação e Cultura/ECO-UFRJ e pesquisadora do Programa de recém-doutorado-CNPq/UERJ.