



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL**

Júlia Bertolucci Delduque de Souza

**Reflexões sobre fotografia e arte:
Um olhar sobre *Fotoformas* e *Sobras* de Geraldo de Barros**

Porto Alegre, dezembro de 2010.



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL**

Júlia Bertolucci Delduque de Souza

**Reflexões sobre fotografia e arte:
Um olhar sobre os trabalhos *Fotoformas e Sobras*
de Geraldo de Barros**

**Trabalho de Conclusão de Curso,
apresentado na Universidade Federal
do Rio Grande do Sul, como requisito
parcial para a obtenção do título de
bacharel em Comunicação Social –
Publicidade e Propaganda.**

**Orientadora Prof^a Dr^a Sandra Maria
Lúcia Pereira Gonçalves**

Porto Alegre, dezembro de 2010.

Júlia Bertolucci Delduque de Souza

**Reflexões sobre fotografia e arte:
Um olhar sobre os trabalhos *Fotoformas* e *Sobras*
de Geraldo de Barros**

Aprovada em ____ de _____ de ____

Banca Examinadora:

Profª Drª Sandra Pereira Gonçalves

Orientador

Profª Drª Ana Cláudia Gruszynski

Avaliadora

Profª Ms. Myra Gonçalves

Avaliadora

À Sandra, minha orientadora *de verdade*, por ter acreditado nessa maluquice.

À minha mãe, pelo eterno incentivo. Ao meu pai, pela ajuda e boa intenção. Aos meus queridos amigos revisores – Huanri e Jair. Ao Felipe, pelas dúvidas filosóficas. Ao Renan, pelas *traduciones*. Ao Érico, pela paciência e incentivo. À Andreza, querida amiga, pelo companheirismo, pelas revisões e impressões clandestinas.



“O que posso nomear não pode, na realidade, me ferir”
R. Barthes

“Se só guardarmos lembranças dos momentos tristes ou alegres: enlouquecemos.
Felizmente existem os restos.”
Geraldo de Barros



RESUMO

Esta monografia estuda as relações entre a fotografia e a arte, com o objetivo de entender de que forma essas expressões se contaminaram e no que esta equação resultou. Desenvolve a reflexão sobre a possibilidade de uma arte fotográfica, para a qual utiliza autores fundamentais da teoria fotográfica como Philippe Dubois, Roland Barthes, André Rouillé e Rosalind Krauss. Como metodologia, utilizamos a construção de um panorama histórico-teórico (que permite a compreensão das tensões presentes entre a arte e a fotografia), a análise de seus desdobramentos e um exercício reflexivo utilizando os trabalhos fotográficos de Geraldo de Barros. Concluimos que, através de novos olhares sobre o tema, há ferramentas atualizadas para a análise da produção contemporânea da arte que utiliza como suporte a fotografia. Tais ferramentas, aplicadas à obra do artista brasileiro, nos permitem uma ilustração do uso desses parâmetros para análise desta arte fotográfica.

Palavras-chave: arte, fotografia, arte-fotografia, Geraldo de Barros, artistas-fotógrafos e fotógrafos-artistas.



SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
1 A FOTOGRAFIA E O SEU REFERENTE.....	11
1.2 A FOTOGRAFIA COMO ESPELHO DO REAL	13
1.2.1 A FOTOGRAFIA-DOCUMENTO.....	15
1.2.2 A SECRETÁRIA E O GUARDA-NOTAS.....	20
1.3 A FOTOGRAFIA COMO TRANSFORMADORA DO REAL.....	22
1.3.1 A FOTOGRAFIA-EXPRESSÃO.....	25
1.4 A FOTOGRAFIA COMO TRAÇO DE UM REAL.....	31
1.4.1 A FOTOGRAFIA-MATÉRIA	36
2 UMA OUTRA ARTE DENTRO DA ARTE.....	39
2.1 O FOTOGRÁFICO.....	41
2.1.1 O ATO-IMAGEM.....	41
2.1.2 O ENCONTRO.....	42
2.2.3 O ASPECTO DÉITICO.....	44
2.2 O FOTOGRÁFICO NAS VANGUARDAS HISTÓRICAS.....	47
2.2.1 DUCHAMP E A LÓGICA DO ATO	48
2.2.2 SUPREMATISTA E ABSTRAÇÃO.....	50
2.2.3 SURREALISMO E DADAÍSMO E AS FOTOMONTAGENS.....	53
2.3 A ARTE DOS FOTÓGRAFOS E A FOTOGRAFIA DOS ARTISTAS.....	55
3 GERALDO DE BARROS.....	63
3.1 BREVE BIOGRAFIA.....	63
3.2 UMA VANGUARDA POSSÍVEL.....	67
3.3 DE FOTÓGRAFO-ARTISTA A ARTISTA-FOTÓGRAFO.....	70
3.3.1 FOTOFORMAS.....	70
3.3.2 SOBRAS.....	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	79
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	82



INTRODUÇÃO

A partir dos anos 1970, com maior incidência da década de 1980 em diante, a fotografia invade os territórios da arte: museus, galerias e centros culturais. Esse fato aponta para mudanças no cenário sempre conturbado da relação entre a arte e a fotografia.

A fotografia surge oficialmente em 1826 (SOUGEZ, 2001), período em que está em voga o realismo como forma de expressão artística, causando grande impacto nos sistemas de representação do real. Até então, a arte tinha a pintura e a escultura como suas grandes formas de expressão. A gravura já existia, mas tinha um papel secundário, em grande parte devido ao seu mecanismo de reprodutibilidade. Esse aspecto será mantido pela fotografia. Esse, entre outros tantos aspectos, assustam aos homens que estão vivendo em um cenário de mudanças, da chegada da Modernidade, do surgimento da burguesia e do avanço industrial. Charles Baudelaire (1859), poeta e crítico do período, sintetiza bem essa ambigüidade, de repulsa e desejo do novo. Em sua crítica ao Salão de Belas Artes de 1859, rechaça qualquer possibilidade de conceber a fotografia como uma expressão artística (Tal crítica é devastadora à fotografia e será o marco inicial de uma história conflituosa).

A partir de então até metade do séc. XX, a fotografia -- como arte -- esteve sempre marginalizada. Cabe a ela documentar as exposições artísticas e ilustrar seus catálogos. No entanto, se o aspecto documental da foto é um problema para a arte, para a maioria dos fotógrafos não é. Durante os cem primeiros anos da fotografia, vivemos sob a vigência do discurso documental, isso é, a noção de que a fotografia teria a capacidade de retratar a realidade tal como é. Não só escolas fotográficas se orientam sob este norte. As primeiras teorias que surgem sobre essa nova expressão também se baseiam no seu caráter de “espelho do real”.

Enquanto a arte teme perder espaço para uma máquina, a comunicação logo vê na fotografia uma aliada. Os jornais, assim, poderiam ter imagens captadas direto dos acontecimentos e não simples ilustrações baseadas na

percepção de um artista ou desenhista. Os anúncios de publicidade ganham em verossimilhança: nos anos 1920 o “reclame” faz seu aparecimento nas revistas, majoritariamente, com desenhos; uma década depois, é a fotografia que toma a dianteira servindo inicialmente para tornar mais verossímeis, aos olhos do público, situações anteriormente representadas pelos ilustradores. Mais realista, é prova irrefutável da existência de algo. Essas primeiras imagens tinham como preocupação mostrar apenas o que estava sendo anunciado. A fotografia era empregada como registro, como documento sem o objetivo de destacar um ou mais aspectos dos produtos. Os profissionais se aperfeiçoam e surgem os produtores do que chamaremos de fotografia-documental e fotografia-expressão (ROUILLÉ, 2005). Em 1950 chegaremos ao auge do realismo na fotografia do instante decisivo, termo emblemático de autoria do fotógrafo Henri Cartier-Bresson.

Ao longo desses cem anos, alguns sujeitos seguiram com as tentativas de elevar a fotografia ao status de arte. Inicialmente, tivemos os pictorialistas -- que veremos detalhadamente no primeiro capítulo --, mas, grosso modo, tentam fazer pintura com a fotografia. No entanto, é nas vanguardas modernas que surgem novas e fecundas experiências utilizando a fotografia como uma expressão artística. Neste ponto, muito se deve à Bauhaus e sua concepção não hierarquizada das técnicas artísticas. A ideia de horizontalidade, da arquitetura do lado do desenho e também da fotografia e do teatro é de extrema fertilidade¹.

Esses dois momentos históricos da fotografia-artística, o pictorialismo e as vanguardas, não são isolados, mas também não são definitivos para a penetração da fotografia no mundo da arte. Como dissemos, só a partir de 1970, essa mudança poderá ser notada.

Este trabalho tem como objetivo, portanto, fazer uma revisão teórica de algumas questões que permitam o entendimento desse fenômeno tão recente na história da fotografia. Além de um panorama histórico-teórico, analisaremos como

1 Enciclopédia Itaú Cultural <www.itaucultural.org.br>

exercício reflexivo, o trabalho fotográfico de Geraldo de Barros -- artista brasileiro, pioneiro no uso da fotografia.

Para atingir tal objetivo, este estudo foi dividido em três partes. Inicialmente, um panorama histórico-teórico da fotografia será proposto, evidenciando duas correntes distintas que visam entender a questão da fotografia e de seu referente. A meta deste primeiro capítulo, além de mostrar uma evolução da teoria fotográfica e situar o leitor na escala temporal, é apresentar aquilo que será a base para o entendimento da aproximação da arte e da fotografia: o ato indicial.

Tendo construído esse esqueleto inicial, partiremos para a segunda parte, onde analisaremos de perto a possibilidade de uma junção, uma liga, entre arte e fotografia. Para entender o que um dos autores chama de “arte fotográfica” precisaremos nos debruçar, antes, sobre o fotográfico. Esta é a meta da segunda parte: primeiro, entender o que é o aspecto fotográfico, segundo, como a arte pode ter se tornado fotográfica.

Finalmente, na terceira parte, analisaremos um artista para exemplificar os conceitos apontados no segundo capítulo. Escolhemos Geraldo de Barros, pois, além de ser um caso brasileiro, possui uma trajetória bastante peculiar. Ele inaugura e encerra sua carreira artística com a fotografia, com os projetos *Fotoformas* e *Sobras*, respectivamente. E são apenas esses dois projetos em que Geraldo utiliza a fotografia. O presente estudo tem como hipótese a ideia de que há uma transição do seu trabalho de arte na fotografia para fotografia na arte. Tais conceitos serão explicados anteriormente.

Como referências, utilizaremos autores fundamentais da teoria fotográfica, tais como, Philippe Dubois, Roland Barthes, Rosalind Krauss e André Rouillé, entre outros, para desenvolver nossa fundamentação teórica. Para analisar o trabalho de Geraldo de Barros, tomaremos como base a pesquisadora da fotografia moderna no Brasil, Helouise Costa, e o pesquisador de semiótica Rubens Fernandes Jr.

Ao cabo deste estudo, pretendemos que o leitor tenha maior embasamento para entender de onde vem e por que vigorou por tanto tempo a pergunta “fotografia é arte?”. Nossa intenção não é teorizar sobre a arte, mas como a

fotografia transitou por esses diferentes conceitos. Para fins instrumentais, é importante entender que o conceito usado para um entendimento de arte pré-moderna é o conceito utilizado por Duchamp de arte retiniana (DUBOIS, 1990). Por esse termo, entendemos uma arte contemplativa, feita para os olhos. Com a arte contemporânea, vêm as noções de desmaterialização da arte, a arte conceitual e de uma arte que deve ser experimentada, sentida pelo público -- e não apenas vista.

Nossa proposta, portanto, não é julgar os trabalhos de fotógrafos ou artistas, mas arejar conceitos e trazer novos olhares para essa questão -- que não é nova, mas continua entre nós. É necessário que se marque as “contaminações” sofridas pela fotografia aplicada (fotojornalismo e foto publicidade) por esses fazeres artísticos, consideradas por nós uma contaminação positiva ao inserir o profissional da comunicação (fotógrafo) dentro das mudanças estéticas que perpassam sua época.



1 A FOTOGRAFIA E SEU REFERENTE

Desde o surgimento da fotografia, na primeira metade do séc. XIX, uma série de teorias epistemológicas foi produzida sobre o tema. Nestes 170 anos de produção fotográfica e formulações teóricas, ora um aspecto, ora outro é colocado em foco como ponto central para o entendimento de “o que é fotografia?”. De fato, qualquer manual de fotografia traz agentes e coisas que caracterizam o fazer fotográfico. Por exemplo: a câmera obscura, os efeitos ópticos, as reações químicas que permitem a impressão da luz e fixação da imagem, o sujeito-fotógrafo, o objeto ou o modelo fotografado, a imagem fotográfica, o público, os meios de difusão, etc.

Evidentemente, nenhum elemento citado acima pode, de forma isolada, definir a fotografia. O papel dos teóricos e críticos é, portanto, combinar tais elementos -- seguindo determinada lógica -- com o objetivo de produzir um saber fotográfico. Feliz ou infelizmente, ao contrário de um jogo de combinação de peças, como um quebra-cabeças, não há um certo e errado definitivos. É natural que o campo teórico se movimente conforme seu objeto de estudo: teorias ganham força, outras padecem, surgem novos elementos, há visões conflitantes ou complementares, enfim, o hegemônico não é estático.

Considerando um panorama histórico-teórico da fotografia, percebemos que há duas correntes distintas que contribuem para o entendimento do tema genérico deste trabalho, a saber, a fotografia como uma expressão artística. Embora tais correntes sejam distintas, não podemos dizer que sejam opostas. Pois, se assim fossem, não chegariam a conclusões tão semelhantes, mesmo que por caminhos diferentes. Então, o que propomos neste primeiro capítulo é uma costura entre essas idéias. É uma tentativa de prevalência do “e” em detrimento do “ou”.

A primeira teoria analisa a fotografia a partir da sua relação com seu referente. Ou seja, a relação da imagem fotográfica com aquilo que foi fotografado. Usaremos como guia o autor francês Philippe Dubois e as idéias apresentadas no texto *O ato fotográfico* cuja primeira edição data de 1983 e que ganhou uma versão ampliada em 1990. A versão utilizada neste trabalho é a última.

Para Dubois, é fundamental analisarmos a relação existente entre o objeto de representação (nesse caso, a fotografia) e o objeto representado (aquilo que é fotografado). Ou seja, o modo como se dá a representação do real (ou a questão do realismo) para esse autor como base para entendermos, de fato, o meio que estamos estudando. Dubois faz um paralelo ao estudo semiótico de Peirce (1895)² e cita três grandes teorias: a fotografia como espelho do real, a fotografia como transformação do real e a fotografia como traço de um real. Trata-se, respectivamente, da fotografia como um ícone (relação de semelhança com seu referente), como um símbolo (conjunto de códigos, uma convenção) e como um índice (relação física com seu referente).

A segunda teoria, que tem como idealizador o também francês André Rouillé, entende que analisar a fotografia através de seu referente é reduzir, em parte, a questão ao campo ontológico, ou seja, focar apenas na questão do que é e o que não é a fotografia. Para Rouillé, “o importante é explorar como a imagem produz o real. O que equivale a defender a relativa autonomia das imagens e de suas formas perante os referentes, e reavaliar o papel da escrita em face do registro” (ROUILLÉ, 2005, p. 18). Este autor, na revisão da fotografia como

2 “Embora Peirce tenha publicado mais de 10 mil páginas impressas, jamais publicou um livro técnico de fôlego sobre qualquer de seus assuntos favoritos” (LECHTE, 2002, p. 56). Ao longo de seu texto, Dubois (1990) cita o ano de 1895 como referência a publicações do americano sobre semiótica. Lucia Santaella, estudiosa da semótica no Brasil, revela que “ao morrer, em 1914, Peirce deixou nada menos do que 12 mil páginas publicadas e 90 mil páginas de manuscritos inéditos. Os manuscritos foram depositados na Universidade de Harvard. Apenas vinte anos mais tarde, na década de 1930, surgiria a primeira publicação de textos coligidos nos seis volumes dos *Collected Papers*. [...] Nos anos 1950, foram lançados os volumes 7 e 8, nos quais aparecem temas adicionais, tais como a filosofia da mente e algumas das principais correspondências de Peirce com Lady Welby onde estão expostas discussões importantes da teoria dos signos peirceana”. Fonte: <http://www.pucsp.br/pos/cos/cepe/semiotica/semiotica.htm>. Acesso em 2010

produtora de uma realidade, estabelece três categorias de análise: a fotografia-documento, a fotografia-expressão e a fotografia-matéria.

Como dissemos antes, o presente projeto tem como meta, deste primeiro momento, a formulação de uma ponte entre as duas percepções. Acreditamos, portanto, que a fotografia icônica está ligada à fotografia-documento. Assim como a fotografia como um símbolo à fotografia-expressão e, finalmente, a fotografia indicial à fotografia-matéria. Para demonstrar a equivalência dessas categorias, traçaremos um panorama comparativo. Cada item começará com a explicação teórica da questão do realismo na fotografia, seguida pela classe análoga apresentada pela teoria de Rouillé. O avanço deste panorama terá como base o surgimento dessas idéias ao longo da história da fotografia.

Ao cabo deste capítulo, o resultado pretendido é a construção de um amplo quadro explicativo e comparativo de dois grandes paradigmas sobre a fotografia. Acreditamos que tal construção é necessária para situar o leitor historicamente e apresentar os fundamentos para o entendimento da arte-fotografia, isso é, uma arte contaminada pelo fazer fotográfico. Em suma, nosso objetivo aqui é explicar a evolução das teorias fotográficas até chegar à visão da fotografia-matéria -- que será nosso parâmetro, possibilitando assim, o andamento do trabalho.

1.2 A fotografia como espelho do real

Este primeiro discurso considera a fotografia a *imitação mais perfeita da realidade* (DUBOIS, 1990) em razão da sua alta capacidade de mimese com seu referente. Essa teoria justifica-se, principalmente, no dispositivo fotográfico, isso é, no processo de geração da imagem. Ao considerarmos tal dispositivo, há dois pontos que devem ser destacados: a câmera fotográfica, como um artifício industrial, e o fato de ser um processo que se dá com a “ausência do sujeito”.

Por mais hábil que fosse o pintor, a sua obra era sempre hipotecada por uma inevitável subjetividade. Diante da imagem uma dúvida persistia, por causa da presença do

homem. Assim, o fenômeno essencial da passagem da pintura barroca à fotografia não reside no mero aperfeiçoamento material (a fotografia ainda continuaria por muito tempo inferior à pintura na imitação das cores), mas num fato psicológico: a satisfação completa do nosso afã de ilusão por uma reprodução mecânica da qual o homem se achava excluído. (BAZIN, 1975, p. 124, in: XAVIER, 1983)

O próprio nome da lente (objetiva) já ressalta esta idéia da fotografia como um análogo da realidade. A ausência da mão humana, aliada à máquina (isenta de qualquer paixão, ideologia, posicionamento, etc)³, é a combinação perfeita para a concepção de uma imagem neutra, isenta das distorções causadas pelo *pathos* (inerente ao humano), perfeitamente análoga à realidade, acreditam os primeiros críticos da fotografia e os artistas visuais deste período histórico.

Enquanto na pintura ou escultura, práticas já reconhecidas como arte no momento histórico que estamos citando (séc. XIX), a mão do homem, do artista, está presente durante todo o processo do fazer artístico: seja adicionando tinta à tela ou subtraindo massa e dando forma. Pois, o papel do homem-fotógrafo se restringe -- na visão desta primeira linha teórica -- ao *clic* que acionará o obturador. A partir de então, os raios de luz que emanam do objeto diante da objetiva (o referente fotográfico) invadem a câmera obscura e queimam o filme fotossensível. A imagem fotográfica ainda dependerá dos processos de revelação e fixação para que se torne reconhecível pelo olho humano. Mas, de todas as etapas descritas acima (disparo, abertura, impressão, ampliação, revelação e fixação), a mão humana só é determinante no momento que antecede a abertura que permitirá o desenho da luz no papel. Para as demais, a física e a química se responsabilizarão. E é justamente devido a esta ausência de sujeito -- um sujeito que não observa, não interpreta, não distorce -- que a fotografia torna-se um espelho do real, mostrando tudo tal qual é, sem a interferência humana. Temos, então, o *verdadeiro fotográfico* (através da imagem-máquina)

Este aspecto de *espelho do real* legitima a fotografia-documento ao mesmo tempo em que alimenta a idéia, compartilhada por boa parte dos críticos de arte do período, de que a fotografia e a arte são incompatíveis.

³ André Rouillè (2005) refere-se a fotografia como uma expressão do *logos*; enquanto a arte (que está sendo considerada, do séc. XIX) como um expressão do *pathos*.

1.2.1 A fotografia-documento

Só a partir do último quarto do século XX é que se pode perceber uma mudança de tendência: a queda do reinado da fotografia-documento (aquela imagem cujo principal aspecto é o documental), dando lugar à fotografia-expressão (que será explicada a seguir). Mas, enquanto durou esse reinado, o regime documental foi quase absoluto na fotografia. Os aspectos de impessoalidade e neutralidade (associados ao dispositivo fotográfico) garantem à imagem fotográfica a crença do seu carácter documental. Trata-se da “estética da transparência e da ética da exatidão” (ROUILLÉ, 2005, p.62) que estão intrinsecamente ligadas ao conceito da fotografia como espelho da realidade.

A fotografia surge como um contra fluxo ao movimento de dissolução do mundo, ela se apresenta como uma luta contra o tempo, contra a entropia. Mesmo Baudelaire (1959), crítico ferrenho da fotografia, intuía: “deixemos a fotografia salvar as coisas do esquecimento e da dissolução”. Indica-se aí seu papel de memória, arquivo e inventário do mundo através da documentação referencial que realiza do mesmo. O século XIX europeu é marcado pela mudança, pela transformação. A lógica do capital dá o tom dos acontecimentos, exigindo transformações constantes nos meios de produção e mudando sistematicamente o mundo; o processo de mudança tornou-se um fim em si mesmo. Uma das funções da fotografia será a de documentar essas mudanças.

É nessa época (segunda metade do séc. XIX em diante) que proliferam os álbuns de viagens: única maneira, até então, de driblar a questão espaço-temporal e trazer outras realidades ao tempo presente; os retratos, forma de eternizar as pessoas queridas; os catálogos, que até o momento eram feitos por ilustradores através de desenhos realistas, passam a ser registros fotográficos ajudando o homem a organizar e catalogar a natureza, ou até mesmo a própria humanidade, como os registros policiais e os estudos de tipologia social. Outra peça fotográfica bastante presente nesta época é o *carte-de-visite*, que, em 1860,

virou um modismo mundial, popularizando o retrato fotográfico. Tais cartões de visita (patenteados pelo francês André Disdéri) eram facilmente trocados entre as pessoas já que os cartões eram pequenos e de fácil manuseio⁴ (YORATH, 2000).

As principais funções dessas imagens fotográficas que priorizavam o caráter documental citadas por Rouillè e que se pode perceber nos exemplos dados acima, eram: arquivar, ilustrar, informar, ordenar, fragmentar/unificar, modernizar saberes e auxiliar a ciência. Fica, então, evidente como a foto é reconhecida não por suas possibilidades de expressão gráficas ou artísticas, mas por sua utilidade: “uma simples reprodução técnica, sem autor nem formas, um perfeito banco de dados” (ROUILLÉ, 2005, p. 66). E é justamente esta característica utilitária, que está impregnada à fotografia do séc. XIX, o motivo de recusa de muitos artistas da época em reconhecer o menor mérito artístico de tais imagens. “O olhar hierarquizado da arte é oposto ao olhar igualitário da fotografia-documento, e a tela, como totalidade, oposta à fotografia, como fragmento” (Idem, p.85).

O que se conclui é que parece existir um acordo, visível no senso comum, de reconhecer na imagem fotográfica uma cópia fiel do mundo. A fotografia adquire dimensão de prova, torna-se a autenticação de existência daquilo que é representado. Por suas características, especialmente a fidelidade com que reproduz o real, a fotografia leva o observador a confundir o referente com a sua representação. Ela nos dá a ilusão de termos a própria realidade diante dos olhos e corrobora para isto sua natureza icônico-indicial. Esta característica de *analogon* da imagem fotográfica é tributária de sua natureza técnica, de seu processo automático, baseado na física e na química, na ausência da mão do artista no processo de produção da imagem, substituída pela neutralidade da máquina fotográfica (GONÇALVES, 2009). Realismo, objetivismo e imparcialidade surgem como predicados deste tipo de imagem. As características condizem com o século de nascimento da técnica, visto que “a fotografia concretiza, ao nível dos mecanismos de representação imagética, os ideais de imparcialidade e objetividade que nortearam a instalação da modernidade” (MAH, 2003, p. 18).

⁴ Os *carte-de-visite* tinham o tamanho aproximado de 10x6,5 cm. Em 1870, surge o *carte cabinet*-o cartão de visita como conhecemos atualmente (YORATH, 2000).

Cabe a ela o discurso da referência com o qual corrobora sua natureza automática e analógica.

A transparência da imagem ou a indiscernibilidade da distância entre a imagem e a coisa fazem parte dos enunciados do verdadeiro que acompanham a fotografia-documento desde seus primórdios, porque eles se escoram na maneira como ela vê e como ela mostra. Esses enunciados, além disso, refletem o verdadeiro terremoto que a fotografia provoca no campo da representação do início do ano de 1840, opondo ao ideal artístico os valores materiais, terrestres e profanos, da máquina. Enquanto a pintura imitava, a fotografia apenas registrava e mostrava: abolira a imitação na representação literal (ROUILLÉ, 2005, p. 73).

Então, podemos dizer que no século XIX – com a noção de que a fotografia retrata a realidade com perfeição – a verdade está na foto, ela é vista como um simulacro da realidade. A ambição é que a fotografia seja a própria coisa referida. “A fotografia-documento não mente, porque ela não inventa, porque ela não escolhe” (ROUILLÉ, 2005, p.67). É interessante notar as reverberações desse “terremoto no campo da representação”, diretamente no campo artístico, como nos revela esta frase do pintor Picasso, em um diálogo com outro artista, Brassai, proferida em meados do século XX:

Quando você vê tudo o que é possível exprimir através da fotografia, descobre tudo o que não pode ficar por mais tempo no horizonte da representação pictural. Por que o artista continuaria a tratar de sujeitos que podem ser obtidos com tanta precisão pela objetiva de um aparelho de fotografia? Seria absurdo, não é? A fotografia chegou no momento certo para libertar a pintura de qualquer anedota, de qualquer literatura e até do sujeito (PICASSO, 1939, apud DUBOIS, 1990, p. 31).

Sob a orientação estética do verdadeiro fotográfico, duas grandes vertentes da primeira metade do século XX se destacaram: a escola europeia,

encabeçada pela Nova Objetividade Alemã⁵, e a escola documental americana, cujo auge foi com o projeto do governo americano chamado *Farm Security Administration*⁶. Muitos estudos sociológicos e antropológicos foram realizados por fotógrafos dessas escolas e tinham como objetivo a produção de uma espécie de mapeamento dos tipos sociais (como é o caso do *Homens do Séc. XX*⁷ feito pelo fotógrafo alemão August Sander [ver fig. 2] em 1929). Outros expoentes dessa prática realista da fotografia são: Albert Renger-Patzsch e Karl Blossfeldt (fotógrafos alemães); Walker Evans (ver fig. 1), Arthur Rothstein e Dorothea Lange (que registraram os anos de depressão americanos); os fotógrafos de guerra Robert Capa (ver fig. 3), Margaret Bourke-White e George Rodger; e é claro, o fotógrafo do “instante decisivo”⁸ Henri Cartier-Bresson (ver fig. 4).

5 A Nova objetividade foi um movimento artístico surgido na Alemanha no princípio dos anos 1920 recusando o expressionismo. Na área da fotografia, propunham imagens estudadas, nítidas, usando um enquadramento frontal e centralizado no objeto, visando a imparcialidade, neutralidade e impessoalidade (aspectos opostos ao Expressionismo). Foram representantes dessa escola, os fotógrafos Albert Renger-Patzsch, John Heartfield, Karl Blossfeldt, Walter Peterhans, HelmarLerski e August Sander. Fala-se de uma Escola Européia, pois os preceitos da Nova Objetividade rapidamente se expandiram para outros lugares da Europa (YORATH, 2000).

6 Em 1935, como parte do *New Deal* nos Estados Unidos, a *Farm Security Administration* (FSA) foi um esforço durante a Depressão de combate à pobreza rural americana. Fotógrafos e escritores foram contratados para relatar e documentar a situação do agricultor pobre. Muitos dos fotógrafos mais famosos da era da Depressão foram incentivados pelo projeto da FSA. Walker Evans, Dorothea Lange e Gordon Parks foram três dos mais famosos ex-alunos da FSA (YORATH, 2000).

7 Projeto de fotografia documental do fotógrafo alemão August Sander, iniciado na década de 1920, composto basicamente por retratos, por sua vez organizados segundo o critério de classificação de tipos da sociedade elaborado pelo próprio fotógrafo. Com a ascensão dos nazistas ao poder, o projeto foi confiscado e nunca finalizado (YORATH, 2000).



Figura -- Bud Fields and His Family, Hale County, Alabama - Walker Evans 1936–37

8 “Na fotografia existe um novo tipo de plasticidade, produto das linhas instantâneas tecidas pelo movimento do objeto. O fotógrafo trabalha em unísono com o movimento, como se este fosse o desdobramento natural da forma como a vida se revela. No entanto, dentro do movimento existe um instante no qual todos os elementos que se movem ficam em equilíbrio” (BRESSION, 1952). **Fonte: O instante decisivo.** Disponível em: <http://www.uel.br/pos/fotografia/wp-content/uploads/downs-uteis-o-instante-decisivo.pdf>. Acesso em 2010.

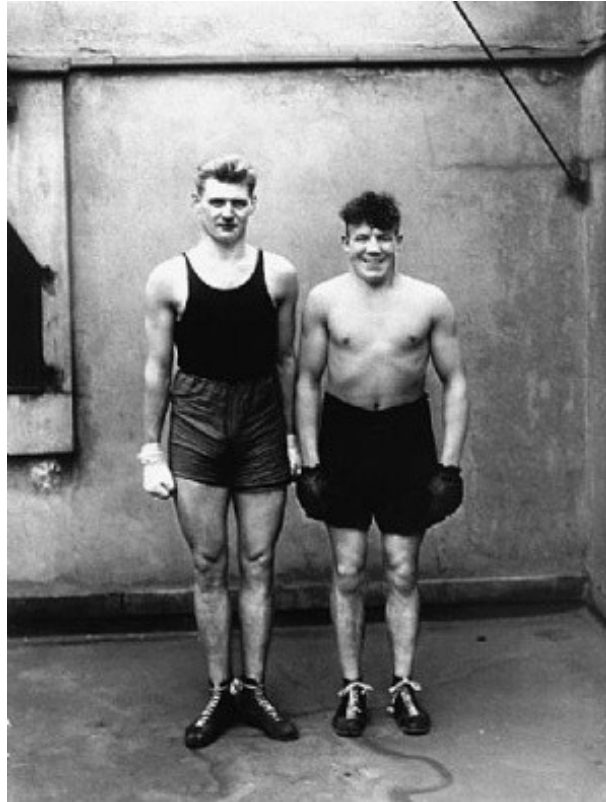


Figura -- Boxers, Köln – August Sander, 1928



Figura -- A morte de um legalista – Robert Capa, 1936



Figura – Boulevard Diderot, Paris – Henri Cartier-Bresson, 1969

Todas as imagens acima são de fotografos que citamos anteriormente, Eles foram, de certa forma, inspirados por uma busca da “verdade” decifrável pelo instante fotográfico.

1.2.2 A secretária e o guarda-notas

Charles Baudelaire, crítico e poeta, encabeça a lista de teóricos que inicialmente denunciam a prática fotográfica com pretensões artísticas. Em seu famoso texto sobre o Salão de Belas-Artes⁹ de 1859 (1859), o autor faz uma separação nítida entre a fotografia e a arte, pois *uma obra não pode ser ao*

⁹ Mostra anual de artes plásticas que ocorria em Paris. Em 1959, foi a primeira vez que a fotografia ganhou um espaço dentro do Salão. Fonte: **Retrato de uma face velada – Baudelaire e a fotografia** (ENTLER, 2007). Disponível em: http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_17/entler.pdf. Acesso em 2010.

mesmo tempo artística e documental (BAUDELAIRE, 1859). Para ele, que deplorava a arte naturalista ou realista¹⁰, o verdadeiro e o belo eram inconjugáveis: “o gosto exclusivo pelo Verdadeiro (tão nobre quando limitado a suas verdadeiras aplicações), neste caso, oprime e sufoca o gosto pelo Belo” (BAUDELAIRE, 1859).

A posição tomada por Baudelaire em relação à foto baseia-se na teoria que já citamos anteriormente, que enxerga na fotografia o *analogon* da realidade. Vale ressaltar que o autor francês não é contra à prática fotográfica desde que essa seja usada como uma ferramenta que facilite a documentação e a memória. Mas se opõe vigorosamente ao status da fotografia como arte. Baudelaire é claro quando afirma:

É preciso, então, que ela (a fotografia) retorne ao seu verdadeiro dever, que é o de ser a serva das ciências e das artes, a mais humilde das servas, como a imprensa e a estenografia, que nem criaram e nem suplantaram a literatura. Que ela enriqueça rapidamente o álbum do viajante e devolva seus olhos a precisão que faltava à sua memória; [...] que ela seja, enfim, a secretária e o guarda-notas de quem quer que precise, em sua profissão, de uma absoluta precisão material, até aí, nada melhor.” (BAUDELARIE, 1859)

Além de Baudelaire, ainda no século XIX, outras personalidades expressaram sua recusa à fotografia como uma expressão artística, como é o caso do crítico literário Gustave Planche e do pintor Eugène Delacroix -- para quem a perfeição é justamente a enfermidade da fotografia¹¹.

A partir dos fatos relatados é possível compreender o surgimento, anos mais tarde, do movimento pictorialista, onde os fotógrafos ambicionavam produzir aquilo que consideravam como fotografia artística, capaz de conferir aos seus

¹⁰ Para Charles Baudelaire, a arte naturalista era uma aberração, como ele exprime nesta frase: “Neste país, a pintura naturalista, assim como o poeta naturalista, é quase um monstro” (Ibidem).

¹¹ ROUILLÉ, 2005, p. 57

praticantes o mesmo prestígio e respeito conquistados pelos praticantes dos processos artísticos convencionais. O movimento pictorialista desejava transformar a fotografia em arte negando sua própria especificidade (COSTA e FERREIRA, 1995) – para tornar-se arte deveria ter como parâmetro a pintura. Contudo, não havia por parte desses fotógrafos a intenção de modificar a visão em relação à foto (paradigma), e sim uma ânsia em aproximá-la da arte¹². O modo que utilizaram para esta aproximação foi a descaracterização máxima do “aspecto de realidade” e a tentativa de imitar a aparência e o acabamento de pinturas, gravuras e desenhos da época (abusando dos recursos como o *flo*, pinturas no negativo e fotomontagens, entre outros) (YORATH, 2000, pp. 26-27).

1.3 A fotografia como transformadora do real

Se durante o séc. XIX, as teorias vigentes sobre a fotografia acreditavam na sua relação transparente com o objeto fotografado, ao longo do séc. XX novas teorias surgiram -- colocando em xeque a função, até então designada à foto, de espelho do real. Nos próximos parágrafos, veremos como esses novos discursos, chamados por Dubois (1990) de “desconstrutores do efeito de real”, influenciaram o fazer fotográfico: analisando de perto as relações entre o espectador, fotografia e fotógrafo, e, assim, possibilitando novas e fecundas criações nesse campo.

As teses que desconstróem a idéia da fotografia como um ícone, ou seja, da semelhança perfeita entre a imagem fotográfica e a realidade, se estruturam em dois grandes eixos: semiótico e ideológico (DUBOIS, 1990). No campo semiótico, ganha destaque as idéias de Rudolf Arnheim, cujos apontamentos se baseiam nas teorias da percepção e que veremos logo a seguir. Já no campo ideológico, Dubois destaca os teóricos Jean-Louis Baudry, Pierre Bourdieu (também antropólogo e sociólogo) e Hubert Damisch (também filósofo). Ainda que os autores citados acima sejam de diferentes áreas, todos compartilham uma

12 Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural <www.itaucultural.org.br>. Acessado em 30 de outubro de 2010

questão central: a fotografia é um código cultural, construída pela composição dos fotógrafos, decodificada pela leitura dos espectadores e todos esses agentes estão inseridos em um contexto sócio-cultural que também está codificado na mensagem fotográfica.

Em todos esse casos, vai se tratar de textos que se insurgem contra o discurso da mimese e da transparência, e sublinham que a foto é eminentemente codificada (sob todos os tipos de ponto-de-vista: técnico, cultural, sociológico, estático, etc). (DUBOIS, 1990, p. 37)

Em *Film as Art* (1957), Rudolf Arnheim¹³ enumera uma série de pontos relevantes para a justificativa de que a fotografia não é um espelho do real. Para o autor, que se baseia numa observação da técnica fotográfica e seus efeitos perceptivos, a imagem fotográfica é determinada por um ângulo de visão, pela distância entre a objetiva e o objeto a ser fotografado e pelo enquadramento do fotógrafo. Nesses três pontos citados, o ato de escolha do fotógrafo é colocado em evidência; ele deixa de ser, então, apenas o sujeito que aciona o obturador. Além disso, Arnheim sublinha as codificações feitas pela máquina fotográfica para produzir uma imagem como, por exemplo, a transformação das três dimensões para duas dimensões. O real possui profundidade, enquanto que a fotografia é plana. Para tornar-se uma foto, aquilo que é colorido diante de nossos olhos será transcodificado para o preto e branco e toda a escala intermediária de cinzas.

Ainda analisando as questões estéticas que mostram essas alterações entre o real e a imagem, o autor aponta para a redução dos sentidos perceptivos que ocorrem no ato fotográfico. O autor questiona: para onde vão os sons, cheiros e as sensações táteis? A fotografia -- ao contrário da realidade que nos proporciona múltiplas experimentações sensíveis -- reduz as sensações, tornando-se puramente visual. Além disso, a foto é um recorte específico de um

13 ARNHEIM, 1957. *Film as Art*. Disponível em: <http://books.google.com.br>. Acesso em 2010.

ponto localizado no espaço e no tempo. Os acontecimentos simultâneos ficam de fora do campo fotografado.

No plano ideológico, os autores se engajaram na denúncia da neutralidade e da objetividade -- especificidades da fotografia exaltadas por muitos críticos que compunham o panorama teórico do séc. XIX, tal como Baudelaire, e pregavam a classificação icônica da fotografia. Este novo discurso, que tem uma série de publicações importantes na década de 1960, é diretamente influenciado pela corrente estruturalista¹⁴ e tem entre seus representantes filósofos, sociólogos e antropólogos como os já citados anteriormente.

De acordo com Dubois, tanto Hubert Damisch quanto Pierre Bourdieu, apesar de perspectivas diferentes, ambos têm argumentos semelhantes em relação à fotografia. Para eles, a câmera escura não é neutra, tampouco inocente, mas uma construção humana guiada pela perspectiva renascentista¹⁵ e que visa a legitimação da versão burguesa de realidade. Damisch alerta para a suposta capacidade da representação fotográfica de “caminhar por conta própria”, quando, na verdade, tem por trás um “caráter arbitrário e altamente elaborado” (DUBOIS, 1990, p.39).

Bourdieu, em sincronia com Damisch, afirma que a foto é uma convenção simbólica onde há uma espécie de contrato tácito entre os atores envolvidos no ato fotográfico (do fotógrafo ao espectador) em ver objetividade e veracidade na

14 O movimento estruturalista considera que os fenômenos sociais funcionam como estruturas que interagem entre si. Propõe deslocar a “ênfase de uma explicação essencialista da sociedade ou do conhecimento, para esta como sendo uma explicação da natureza estrutural (isto é, diferencial e relacional) desses eventos” (LECHTE, 2002, p. 62). Portanto, os estruturalistas entendem que a fotografia, como um objeto cultural, não deve ser analisada separadamente do seu contexto sócio-cultural, pois ela é fruto da sociedade e época na qual foi produzida.

15 A perspectiva linear é um processo técnico gráfico. Através da utilização de cálculos de proporção aplicada à representação gráfica, o objetivo desta técnica é a tradução visual da realidade. Foi bastante aperfeiçoada no Renascimento, por isso diz-se que é uma invenção Quattrocentista - segundo período do Renascimento (WALKER, 2005)

imagem fotográfica. Portanto, a fotografia aparenta, de acordo com Bourdieu, ser uma linguagem “sem código e sem sintaxe”¹⁶ quando, na verdade, é “um sistema convencional que exprime o espaço de acordo com as leis da perspectiva (seria necessário dizer, de uma perspectiva)”.

Se a fotografia é considerada um registro perfeitamente realista e objetivo do mundo visível é porque lhe foram designados (desde a origem) usos sociais considerados “realistas” e “objetivos”. E, se ela se propôs de imediato com as aparências de uma “linguagem sem código nem sintaxe”, em suma de “uma linguagem natural”, é antes de mais nada porque a seleção que ela opera no mundo visível é completamente conforme, em sua lógica, à representação do mundo que se impôs na Europa desde o Quattrocento” (BOURDIEU apud DUBOIS, 1990, p. 40)

Para Dubois, uma das conseqüências mais importantes atingidas por esses discursos desconstrutores do código fotográfico está no deslocamento da verdade: nas teorias vigentes desde o séc. XIX, a Verdade não está na imagem, mas na realidade a qual se refere a imagem. Para os novos críticos, que destacam o aspecto simbólico da fotografia, a verdade está localizada na própria foto -- que cria a sua verdade interna.

Por último, mas não menos importante, devemos destacar outro aspecto sublinhado por esses novos olhares teóricos: o papel do espectador. A partir do momento que a fotografia é vista como uma mensagem construída, entra em cena o agente que irá decodificar tal mensagem (o receptor) e, com isso, a sua capacidade de leitura dessa imagem codificada (background).

Para esta posição teórica, recém revisitada, a imagem é “analisada como uma interpretação-transformação do real” (DUBOIS, 1990, p. 53), ou seja, a fotografia é um espaço de enunciação de um discurso codificado, um conjunto de

16 Termos utilizados por Roland Barthes (1980) que veremos no segundo capítulo deste trabalho.

códigos. Para tais teóricos, a fotografia deve ser vista como uma produção arbitrária, cultural, ideológica e perceptualmente codificada (DUBOIS, 1990).

1.3.1 A Fotografia-expressão

O desafio da fotografia-expressão é “que ela não dependa somente do olho, mas também do espírito” (ROUILLÉ, 2005, p. 175). Enquanto a fotografia-documento era tida por muitos, como vimos anteriormente, como um reflexo perfeito da realidade, para Rouillé a fotografia-expressão tem a função de expressar um conceito, uma idéia, tornar o abstrato visível. Assim, podemos entender a analogia presente na citação acima. No primeiro modelo, o dispositivo fotográfico é análogo a um olho -- que se abre e se fecha diante do mundo e, então, retém uma imagem exatamente semelhante ao que foi visto. Na fotografia-expressão, porém, a câmara escura depende não só do olho, mas de um sujeito ou, nas palavras de Rouillé, um espírito -- que percebe, interpreta, dá sentido, faz escolhas.

A fotografia-expressão, ao contrário do documento, não visa representar as coisas no mundo, mas o estado dessas coisas. Trata-se de uma imagem que procura inventar novas visibilidades, tornar visível o invisível ou mostrar outras formas de ver o que já é conhecido pelo olho humano. Não há, no entanto, um isolamento desses dois aspectos fotográficos: o documental ou a expressão. São características que sempre coexistiram, como afirma Rouillé, apesar da prevalência de uma ou outra:

Mas, na verdade, a fotografia nunca esteve totalmente dissociada de seu aspecto “expressão”. Dependendo da época, da circunstâncias, usos, setores ou dos profissionais envolvidos, era um ou outro aspecto que prevalecia, pois a fotografia não é, por natureza, um documento. O documento não conseguiria formar, da fotografia, qualquer essência ou noema (ROUILLÉ, 2005, p. 27).

O aspecto da expressão começa a predominar na fotografia a partir dos anos 1970, tendo seu auge nos anos 1980 (ROUILLÉ, 2005). Para o autor, a fotografia-documento chega ao seu esgotamento, não dando mais conta do “caos do mundo”. Estamos diante de um novo regime de verdade¹⁷ O autor cita uma série de fatores que explica essa mudança de regimes. Entre eles, estão: a fotografia publicitária e suas várias camadas de significação, o surgimento da televisão e a expansão das possibilidades de difusão da imagem e, posteriormente, do vídeo e o evento “ao vivo”, a mudança de uma sociedade industrial para a da informação, entre outros tantos fatores que não citaremos aqui, afinal, não é este o objetivo do presente trabalho. O importante é destacar esta transição entre a fotografia-documento para a fotografia-expressão, da imagem icônica para a imagem simbólica. O autor, justificando esta passagem, critica a teoria que entende a foto como um ícone porque ela considera

como real apenas os corpos, coisas e estados de coisas, nunca os acontecimentos incorpóreos que intervêm na fronteira das coisas e dos enunciados (textuais e/ou icônicos). [...] A depreciação das imagens enquanto enunciados icônicos impede que elas possam, ao mesmo tempo, designar corpos e exprimir acontecimentos. (ROUILLÉ, 2005, pp. 136 – 137)

E é justamente um real feito de coisas, corpos, estados de coisas e acontecimentos que caracteriza o “caos do mundo”. Um caos que não pode ser captado, com todas suas nuances, em apenas um clic e cristalizado em sais de prata. Como diria Arnheim, a realidade não se reduz à uma imagem em tons de cinza. E é deste caos que a fotografia como documento não consegue mais dar conta.

17 Segundo Foucault, o regime de verdade é o conjunto de regras e procedimentos que conduzem a um determinado resultado que pode ser considerado como válido ou não. Ou seja, é um discurso eleito por uma sociedade para legitimar o processo de produção dos valores que sustentam os diversos sistemas sociais como o econômico, político, cultural, educacional, etc. **Verdade/Jogos de Verdade**. MASSENA e CASTRO, 2006. Acesso em 2010

Com este esgotamento, outra questão se coloca diante da fotografia icônica: seu caráter documental. A fotografia em si não é um documento (ROUILLÉ, 2005). Como já dissemos antes, a fotografia só atinge essa dimensão de prova por cristalizar conceitos basilares da modernidade, como a neutralidade e imparcialidade -- aspectos que o dispositivo fotográfico, por ser mecânico, imprime em suas imagens. Para tanto, de acordo com Rouillé, a fotografia documental apoiava-se em uma tripla negação: “a da subjetividade do fotógrafo, a das relações sociais ou subjetivas com os modelos e as coisas, e a da escrita fotográfica” (ROUILLÉ, 2005, p. 161). Em suma: o autor, o outro e a linguagem. Quando esses três pontos passam a ser relevantes para o ato fotográfico, a imagem assume a sua condição simbólica.

Como disse Rudolf Arnheim em *Film as Art*, a imagem fotográfica depende, entre outras coisas, do ângulo, da distância e do enquadramento feito pelo fotógrafo. Pois essas escolhas (sem contar o tipo de filme, tempo de exposição, tratamento químico, etc) se relacionam com dois dos três pontos citados por Rouillé: o autor e a linguagem -- toda a decisão feita pelo fotógrafo, seja consciente ou não, terá efeitos na composição da imagem. Para Rouillé, um fotógrafo da expressividade deve “inventar novas visibilidades, tornar visível o que aí se encontra e não sabemos ver -- já que não pode mais tratar-se de designar, constatar, captar, descrever ou registrar” (ROUILLÉ, 2005, p. 163). Tais funções, tão caras à fotografia-documental, já não bastam para a fotografia-expressão.

Como um exemplo de fotografia-expressão e das novas visibilidades, utilizamos uma imagem do fotógrafo russo Alexander Rodchenko¹⁸ *Pioneer with a trumpet* (ver fig. 5) Há um contraste entre a imagem abaixo e a frase de Henri Cartier-Bresson, o grande exemplar da fotografia-documento, no texto *O Instante Decisivo*, sobre o ângulo e a composição da fotografia:

18 Alexander Rodchenko foi um artista russo. Trabalhou com pintura, escultura, fotografia e design gráfico. Um dos fundadores do Construtivismo, Rodchenko ficou famoso por suas fotomontagens e uso de ângulos inusitados em suas fotografias documentais.

Há muita conversa sobre os ângulos da câmara, mas os únicos ângulos válidos existentes são os ângulos da geometria da composição e não aqueles fabricados pelo fotógrafo que se deita no chão ou coisa que o valha para encontrar seu enquadramento. (BRESSION, 1952)¹⁹



Figura -- Pioneer with a trumpet – Alexander Rodchenko, 1930

Pois é justamente esta “fabricação” -- denunciada pelos teóricos da imagem simbólica -- que os fotógrafos da expressão buscam. Entre os autores destacados por Rouillè estão: Robert Frank (e a fotografia beatnik²⁰ -- ver fig. 6),

19 BRESSION, 1952, **O instante decisivo**. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/fotografia/wp-content/uploads/downs-uteis-o-instante-decisivo.pdf>

20 Durante um ano, de 1955 a 1956, o fotógrafo Robert Frank rodou, sem destino, pelas estradas americanas com o intuito de realizar retratos de americanos que cruzassem o seu caminho. A estética suja e errante dos *Beatniks* influenciou bastante seu trabalho. “Sem destino impreterível, sem objetivo nem razão, sua estrada não lhe impõe noção de percurso. É o território do *nonsense*, assim como uma zona de acasos, de encontros fortuitos e efêmeros. É um espaço do vazio” (ROUILLÉ, 2005, p. 171).

Raymond Depardon (e a fotografia de “tempos fracos”²¹ ver fig. 7) e Diane Arbus (e a fotografia do bizarro²² – ver fig. 8).



Figura – U.S. 285, New Mexico – Robert Frank, 1955

21 Segundo Rouillé, Depardon definiu sua fotografia como de “tempos fracos”, do cotidiano irrisório, onde nada aconteceria, “não haveria nenhum interesse, não haveria momento decisivo nem cores ou luzes magníficas, nem raiozinho de sol nem química arranjada - exceto para obter uma extrema suavidade. O aparelho seria uma espécie de câmera de televigilância” (DEPARDON apud ROUILLÉ, 2005, p. 177).

22 Diane Arbus foi uma fotógrafa americana conhecida por fazer retratos em preto e branco de temas considerados bizarros, como anões, gigantes, travestis, nudistas, artistas de circo. Diane buscava fotografar aqueles que estavam à margem da sociedade.



Figura – Subway – Raymond Depardon, 1981



Figura – Anão mexicano em seu quarto de Hotel em NY – Diane Arbus, 1970

A abertura para “o outro” e para o diálogo também é um marco na fotografia-expressão. O trabalho da fotógrafa americana Diane Arbus é bastante emblemático neste aspecto. De acordo com a autora Susan Sontag (DUBOIS,

1990), a fotógrafa buscava o contrário daquilo prezado pelos colegas documentaristas: ao invés de investir em uma situação inusitada, espontânea, em que o modelo às vezes nem percebe o fotógrafo, Arbus incitava-os a parecer embaraçados, ou seja, a posar diante da câmera. Dessa forma, não só a presença dos modelos é evidente, mas a de Diane também. Há um diálogo estabelecido e evidente entre fotógrafo e fotografado. E, com essa evidência, a neutralidade da imagem é desvendada.

Não é difícil perceber um alinhamento entre as teorias ideológicas, como a de Bourdieu e Damisch (apud DUBOIS), com a tomada de importância do aspecto expressivo na fotografia. Tais teorias sublinhavam o caráter simbólico da imagem fotográfica -- um conjunto de códigos, uma mensagem construída, um enunciado. A fotografia assume o seu papel de transformadora do real e a tripla negação, citada por Rouillé, a saber -- o autor, o outro e a escrita -- passa a ser incorporada à imagem, além de ganhar relevância na análise da mesma. "A fotografia nunca registra sem transformar, sem construir, sem criar" (ROUILLÉ, 2005, p. 77), trata-se, pois, da criação de uma realidade interna da imagem fotográfica.

1.4 A fotografia como traço de um real

Antes de iniciarmos a revisão da terceira e última posição epistemológica quanto à discussão do realismo na fotografia, é pertinente lembrarmos uma questão colocada na introdução deste trabalho: afinal, qual é a importância de analisarmos o aspecto realista na fotografia, se o foco deste projeto é a fotografia artística? Pois a resposta para esta pergunta está no discurso que iremos analisar agora e que aborda a imagem fotográfica como um traço do real, isso é, um índice.

O índice, de acordo com C.S.Peirce, é objetivamente uma representação por contigüidade física do signo com seu referente. Exemplo: a fumaça é um índice de fogo; a cicatriz, de um ferimento; o sintoma, de uma doença (DUBOIS, 1990, p. 50). Uma breve recapitulação: a primeira teoria entendia a fotografia como ícone, ou seja, uma reprodução mimética do real. Neste caso, a ligação

entre o signo e o referente é a verossimilhança. O segundo discurso denuncia o primeiro, dizendo que a foto é um espaço de enunciação, construído de forma arbitrária e culturalmente codificada. Este conjunto de códigos caracteriza o símbolo. A seguir, veremos a terceira e última teoria: a fotografia como um traço de real ou, simplesmente, como um índice.

De acordo com Dubois (1990), o discurso indicial da fotografia se estrutura em dois eixos: semiótico, com a teoria de Peirce, e ideológico, com o pensamento de Roland Barthes. Na verdade, as idéias de Barthes têm base na teoria Peirciana -- que será o nosso ponto de partida.

A contigüidade física analisada por Peirce -- já em 1895 (apud DUBOIS, 1990) -- e que justifica esta teoria (o contato com o referente) está no momento em que o obturador da câmera se abre, permitindo a passagem da luz e, através de processos químicos e físicos, uma imagem se forma na película. É neste exato momento, e somente neste, que a fotografia é um índice quase puro. É como se houvesse um cordão, um rastro invisível fazendo a ligação entre o referente e a fotografia. A imagem só poderá existir através da presença de algo real: ela é um traço da realidade. Este momento Barthes (1980) batiza de "isso foi". Esse termo que Barthes usa pode dar uma impressão fantasiosa ao leitor de se tratar de um conceito simples. No entanto, é bastante complexo. Dizer "isso foi" implica, diretamente, em três aspectos. Naquilo que está ali (o isso), no atestado de sua existência (o verbo ser) e mais, em uma experiência passada (o foi) ou, ainda, como prefere Barthes (1980), a morte.

No segundo capítulo deste estudo, desdobraremos cada um desses aspectos e como eles influenciaram a arte. Por enquanto, o que é importante reter da teoria barthesiana é a noção de que a fotografia, por causa do seu momento indicial, tem a propriedade de atestar que aquilo que foi fotografado existiu e esteve diante do dispositivo fotográfico. Pode ser que o objeto não exista mais ou que tenha sido fabricado especialmente para o momento fotográfico. Pode ser que a fotografia seja veiculada em um jornal ou em um editorial de moda. Pode ser que a fotografia seja vista pelos visitantes de um museu ou por estudantes de medicina (não que um não possa ser o outro). O que importa para entendermos o "isso foi" não é o momento que antecede ou precede a abertura do obturador,

mas justamente esse instante. E isso não significa dizer, de forma alguma, que tais momentos sejam mais ou menos importantes que o ponto indicial da fotografia. Apenas quer dizer que esse ponto é aquilo que diferencia radicalmente a expressão fotográfica de qualquer outra expressão representativa que a antecedeu na história da arte.

Esta terceira visão teórica traz de volta, portanto, a concepção pragmática da fotografia, contrapondo-se à semântica analisada pela segunda teoria. Enquanto a teoria do símbolo visa um significado (o “isso quer dizer”), a pragmática fotográfica preocupa-se com a essência (o “isso foi”). Porém, este retorno da questão do realismo referencial é feito “sem a obsessão de se cair no artilho do analogismo mimético, livre da angústia do ilusionismo” (DUBOIS, 1990, p. 46). Dubois ressalta, no entanto, que este “retorno livre da obsessão” só é possível após o surgimento e amadurecimento das denúncias da “ilusão da foto-espelho” (Ibidem), feitas pela segunda teoria apresentada.

Considerando esta definição minimal da fotografia -- uma impressão, resultado de um encontro entre a película fotográfica e os raios luminosos que emanaram de um referente real --, nem o aparelho fotográfico, nem a semelhança com o objeto retratado são requisitos básicos para definir o que é a fotografia. Este ponto é crucial para entendermos a diferença entre a teoria indicial e a icônica (que pregava o *analogon* perfeito da realidade através do mecanismo neutro do dispositivo fotográfico). Tomemos os fotogramas como exemplo (ver fig. 9). Neste tipo de técnica, a imagem se forma diretamente a partir de objetos que estão dispostos sob o papel fotográfico. O sujeito, primeiramente, compõe a imagem, dispondo os objetos escolhidos em cima do papel fotossensível. Logo após, expõe à luz. Os locais que estavam livres de objetos e, portanto, a luz encontrou diretamente o papel, ficarão pretos (queimados pela luz). Já nos locais em que o raio luminoso não encontrou o papel, pois achava-se ali uma coisa, ficará retida a sua silhueta. Ou seja, temos uma imagem fotográfica sem o uso de uma máquina fotográfica.



Figura – Rayografia – Man Ray, 1922

Usando como exemplo o trabalho *Fotoformas*, de Geraldo de Barros, objeto do exercício reflexivo deste trabalho e, ainda tratando dos fotogramas, muitos deles não permitem que o espectador diga com exatidão a que objetos se referem. Portanto, não são necessariamente miméticos. Por exemplo: no fotograma da fig. 10 não conseguimos distinguir exatamente quais materiais foram usados por Geraldo para compor a imagem. Talvez sejam chapas de vidro. Talvez sejam retalhos de papel vegetal. O que é certo é que o material usado permitiu a passagem -- reduzida -- da luz e isso podemos constatar pelos pontos de sobreposição.

Independente da abstração do fotograma, podemos afirmar apenas que isso foi uma composição com materiais sobrepostos, translúcidos e de formato retangular. Ele nos dá a certeza de que houve, por alguns instantes, o encontro da superfície fotossensível com aqueles objetos. A certeza do índice: "isso foi". Por isso a afirmação de que nunca uma fotografia será abstrata²³; não que sua imagem não possa ser, mas sempre haverá algum objeto real diante de uma câmera ou em cima de um papel.

23A questão da abstração será abordada, trazendo novas considerações a respeito, no segundo capítulo



Figura – Fotoforma – Geraldo de Barros, 1950

Dubois ressalta que a diferença crucial entre a teoria atual e as duas anteriores é que tanto a icônica, quanto a simbólica, têm na fotografia um valor absoluto. A concepção atual entende que a “imagem indiciária é dotada de um valor todo singular ou particular, pois é determinado unicamente por seu referente e só por este: traço de um real” (DUBOIS, 1990, p. 45)

O referente da fotografia não é o mesmo que os outros sistemas de representação. Chamo de “referente fotográfico” não a coisa facultativamente real a que uma imagem ou um signo remete, mas a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, na falta do que não haveria fotografia. Já a pintura pode fingir a realidade sem tê-la visto [...]. Ao contrário, na fotografia, jamais posso negar que a coisa esteve ali. (BARTHES, 1980, p. 119)

O princípio do traço, no entanto, marca apenas um momento do processo fotográfico, o que não significa a exclusão dos aspectos icônicos e simbólicos. Exclui, de fato, em apenas um instante e, logo após, voltam a se complementar.

Tanto antes deste momento, como depois, existem gestos completamente “culturais”, codificados, que dependem inteiramente das escolhas e decisões humanas. Antes: escolha do sujeito, do tipo de aparelho, do tipo de película, do tempo de exposição, do ângulo de visão, etc -- tudo que prepara e culmina no disparo; depois: todas as escolhas repetem-se quando da revelação e da tiragem, em seguida a foto entra em circuitos de difusão, sempre codificados e culturais (imprensa, arte, moda, pornografia, ciência, justiça, família, etc).

Portanto, é somente entre essas duas séries de códigos, apenas no instante da exposição propriamente dita, que a foto pode ser considerada um puro ato-traço (uma “mensagem sem código”²⁴). Aqui, mas somente aqui, o homem não intervém e não pode intervir sob a pena de mudar o caráter fundamental da fotografia. Existe aí uma falha, um instante de esquecimento dos códigos, um índice quase puro. Decerto esse instante dura apenas fração de segundo e de imediato será tomado e retomado pelos códigos que não o abandonarão (isso serve para relativizar o domínio da referência em fotografia), mas ao mesmo tempo, esse instante de “pura indicialidade”, porque é construtivo, não deixará de ter conseqüências teóricas

1.4.1 A fotografia-matéria

Ao contrário dos dois itens anteriores, em que o comparativo que traçamos entre as teorias de Dubois (1990) e Rouillé (2005) eram bastante semelhantes -- por vezes repetitivo --, o conceito da fotografia-matéria²⁵, do segundo autor, não se assemelha ao da fotografia como traço de um real, no entanto, são teorias

24 Este termo é utilizado por Barthes (1980). Analisaremos porque mais adiante.

25 Em algumas traduções, como a de 2005, esse conceito aparece com o nome de fotografia-artística. Mas nos outros textos utilizados aparece como fotografia-matéria - como usaremos aqui.

complementares, já que as propriedades presentes na fotografia-matéria ocorrem devido ao caráter indicial da foto, como veremos a seguir.

Esta categoria é assim nomeada pois, de acordo com Rouillé, a fotografia a partir dos anos 1980 tornou-se matéria para arte. Seus produtores não são mais os fotógrafos, mas artistas que utilizam fotografias como suporte. Essa é a mudança radical para as demais -- a fotografia-expressão e a fotografia-documento. No entanto, no capítulo seguinte explicaremos bem a diferença entre a arte dos fotógrafos e a fotografia dos artistas.

Vimos anteriormente as críticas feitas em relação a fotografia ser ou não considerada uma arte. No entanto, o que acontece a partir dos anos 1980 que possibilita esta acolhida do suporte fotográfico por parte da arte? Antes de analisarmos a questão, vale ressaltar que não é exatamente a arte quem acolheu a fotografia, mas percebe-se o surgimento de uma nova expressão através da junção dessas.

Ao mesmo tempo em que a fotografia foi suplantada por novas tecnologias, mais rápidas e mais sofisticadas²⁶, que ocuparam seu espaço como “máquina de documentar o mundo”, havia na arte “um sintoma de um certo esgotamento da massa pictórica” (ROUILLÉ, 1998, p. 309). A fotografia se apresenta como esse objeto: ao mesmo tempo obsoleto para algumas funções e inexplorado para outras.

Como suporte, a fotografia tem duas características fundamentais segundo o autor citado acima: ser mimético e ser tecnológico. Rouillé resalta três componentes da fotografia que servirão à arte: material de gravação, material impressionável e razão na química²⁷.

26 Surgimento da televisão, vídeo, mídias digitais. E não apenas na imprensa, como na medicina: ecografia, tomografia, ressonância, etc.

27 Entendemos que “razão na química” poderia ser traduzida como equação tecnológica

Dentro do material de gravação, estão a luz e os produtos químicos. Ou seja, aquilo que grava e fixa a imagem. Material impressionável é a película ou papel fotossensível, ou seja, aquilo que é sensível ao material de gravação. E a razão na química é a equação técnica que envolve todas as traduções necessárias para formar a imagem mimética:

envolve a perspectiva linear dos aparelhos óticos e o mimetismo automático das imagens, mas também o tempo de exposição na química, a submissão da forma redonda e não orientada da imagem ótica à forma orientada, ou seja, do quadro ortogonal da imagem final (ROUILLÉ, 2007, p.14)

Os elementos que caracterizam um material novo para a arte estão intrinsecamente ligados ao aspecto indicial que analisamos anteriormente. Todos esses componentes citados por Rouillé são os mesmos que permitem que a fotografia tenha o instante de ausência total do homem. O momento do encontro dos raios luminosos que emanam de um objeto e que gravarão sua imagem no material impressionável.

No próximo capítulo, veremos como esse material modificará a arte e passará a ser utilizado por uma outra arte na arte.



2 UMA OUTRA ARTE DENTRO DA ARTE

A arte tornou-se fotográfica. Tal afirmação de Dubois, que está presente no título de um dos capítulos de *O Ato Fotográfico*²⁸, é, além de interessante, relevante para esse trabalho. Interessante porque possivelmente cause uma certa vertigem no leitor e provoque o questionamento: a ordem correta não seria “a fotografia tornou-se artística”? Não. A proposta aqui é justamente entender de que maneira a fotografia contaminou a arte. E precisamente aí está a importância da afirmação para o presente estudo. Pois, partindo das reflexões destas contaminações, poderemos entender algumas transformações pelas quais a arte passou e, assim, se expandindo e acolhendo trabalhos de artistas-fotógrafos²⁹

28 Título do sexto capítulo de *O ato fotográfico: a arte é (tornou-se) fotográfica?*.

29 Teremos uma seção neste capítulo para explicar as diferenças entre o fotógrafo-artista e o artista-fotógrafo.

como os de Geraldo de Barros.

Vimos, no primeiro capítulo deste trabalho, que desde o surgimento da fotografia (na primeira metade do séc. XIX)³⁰ até, aproximadamente, a metade do séc. XX, a relação entre arte e fotografia sempre foi conturbada. Seja porque a fotografia é documental demais, seja por causa do seu dispositivo mecânico, o fato é que esses dois campos de expressão ora se atraem, ora se repulsam, sempre na tentativa de uma incorporação ou rejeição. A carta de Baudelaire para o Salão de Belas Artes de 1859 é, talvez, a primeira grande cicatriz na tentativa de distinção entre a arte -- “onde seria preciso ver apenas o Belo (eu penso numa bela pintura)”³¹ -- e a fotografia - que deve ser apenas útil, servindo ao homem como arquivo das “coisas preciosas cuja forma irá desaparecer e que pedem um lugar no arquivo de nossa memória” (idem).

É compreensível já estarmos acostumados com a clivagem entre fotografia

30 Não há uma data precisa do surgimento da fotografia, posto que ela é um conjunto de técnicas, cada qual desenvolvida em diferentes tempos. Por exemplo, as noções da passagem de luz por um orifício, formando uma imagem em um suporte disposto na sua frente, foram experimentadas por Aristóteles no séc. IV a.C.. Após 200 anos, um estudioso chinês, Mi To, se referiu aos mesmos fenômenos notados por Aristóteles. Já no séc. X, um estudioso árabe, Ibn Al Haitham, “descobriu que quando o buraco que permite a passagem da luz é aumentado, os raios se espalham e a imagem torna-se um pouco distorcida” (YORATH, 2003,p. 13). No entanto, a primeira fotografia a ser reconhecida é uma imagem produzida em 1826 pelo francês Nicéphore Niépce e fixada numa placa de estanho coberta com um derivado de petróleo chamado betume da Judéia. Para sua obtenção, foram exigidas cerca de oito horas de exposição à luz solar. Em 1840, o francês Jacques Daguerre desenvolveu um processo usando prata numa placa de cobre denominado daguerreótipo. Quase simultaneamente, o inglês William Fox Talbot desenvolveu um diferente processo denominado calótipo que visava a obtenção de imagens através de negativos sobre papel. Contemporâneo de Nicéphore Niépce, Louis Daguerre e William Fox Talbot, Bayard aperfeiçoou, em 1840, um processo de obtenção de uma imagem fotográfica em positivo sobre papel - uma espécie de ancestral da polaróide. Em resumo, os autores usados por este estudo utilizam o ano de 1840 como convenção para o surgimento da fotografia: Fonte: idem.

31 BAUDELAIRE, 1859

e arte, afinal, são quase 150 anos em que a questão “a fotografia é uma arte?” esteve em pauta. De fato, esta busca por legitimação dos críticos de arte marcou a história da fotografia, modificando o seu próprio fazer (exemplo disto são os pictorialistas). “Durante um período essencial do século XIX era a fotografia que vivia numa relação relativa de aspiração rumo à arte” (DUBOIS, 1990, p. 253). A proposta que faremos a seguir, com base nas teses de Dubois e Rouillé, é a inversão exata dessa relação: as contaminações da arte pela fotografia e não mais a tentativa dessa de receber o *status* de arte. “Ao longo do século XX, será antes a arte que insistirá em se impregnar de certas lógicas (formais, conceituais, de percepção, ideológicas ou outras) próprias à fotografia” (Ibidem).

O segundo capítulo desta monografia, portanto, pretende entender de que modo a arte pode ser fotográfica, quais são as evidências deste fenômeno (usando os autores já citados acima) e, por fim, destacar parâmetros que nos permitirão analisar os trabalhos de Geraldo de Barros³².

Antes de pensar como a arte pode ser fotográfica, devemos entender o que é *ser fotográfico*. Nas palavras de Dubois:

Aqui vai se tratar de conceber esse “fotográfico” como uma categoria que não é tanto estética, semiótica ou histórica quanto de imediato e fundamentalmente epistêmica, uma verdadeira categoria de pensamento, absolutamente singular e que introduz a uma relação específica com os signos, o tempo, o espaço, o real, o ser e o fazer. (DUBOIS, 1990, p. 60)

Toda essa “categoria de pensamento” em que iremos nos debruçar nas próximas linhas tem como base estrutural o caráter indicial da fotografia. Eis, então, a importância do panorama teórico traçado no capítulo passado, pois a teoria do índice só foi possível depois de todo aquele trajeto: do ícone, passando pelo símbolo, chegando, finalmente, ao índice -- matéria-prima para entender a arte fotográfica.

32 A análise destes trabalhos é o objetivo do próximo e último capítulo

Para facilitar o entendimento desse conceito epistêmico -- o fotográfico -- faremos uma divisão em três pontos relevantes. No entanto, vale ressaltar que isto é apenas uma estratégia didática, para a melhor compreensão do leitor. Na prática, o fotográfico é um conceito uno e complexo que não deve ser resumido em apenas esses três itens, a saber: o ato-imagem, o encontro indicial e o aspecto dêitico.

2.1. O fotográfico

2.1.1 O ato-imagem

Durante a revisão da terceira teoria -- a fotografia como um índice -- vimos um deslocamento do ponto-de-vista analítico fundamental para o entendimento atual da fotografia. Enquanto as duas primeiras análises -- icônica e simbólica, respectivamente -- acreditavam que a base para o entendimento ontológico da fotografia era apenas a imagem fotográfica, ou seja, o resultado final, a nova teoria alarga as fronteiras deste saber, trazendo à luz o próprio ato fotográfico.

O que diferencia a fotografia dos demais modos de representação artísticos é, de fato, seu aspecto indicial. Ora, ele nunca seria levado em conta enquanto o fazer fotográfico não fosse, também, analisado e considerado pelos teóricos e críticos da fotografia. O entendimento do fotográfico releva sua dimensão pragmática e não apenas semântica. Isso quer dizer -- a fotografia não é apenas a imagem fotográfica, e todos os códigos contidos nela, mas, além disso, ela é um modo de fazer, um ato. Em suma, a fotografia deve ser entendida como um ato-imagem: nem só um ato (o fazer), nem só a imagem (a peça fotográfica), mas a relação que se dá entre essas duas dimensões.

Não nos é possível pensar a imagem fora do seu modo constitutivo, fora do que a faz ser como é, estando

entendido por um lado que essa 'gênese' pode ser tanto um ato de produção propriamente dito (a 'tomada') quanto um ato de recepção ou de difusão (DUBOIS, 1990, p. 59).

A essência desse entendimento mais amplo da fotografia nos revela a idéia de processo. É essa idéia, conforme Dubois, um dos aspectos fotográficos que impregnou a arte.

2.1.2 O encontro

Talvez dizer encontro indicial seja redundante, já que o índice implica, necessariamente, na relação por conexão física, ou seja, um encontro do representante com sua referência. Contudo, a redundância serve para sublinhar que esse encontro é físico e não virtual ou metafísico. A crítica de arte Rosalind Krauss utiliza um conceito psicanalítico usado por Lacan, o *tuché*, para descrever esse encontro na fotografia³³. Trata-se, como veremos na citação abaixo, do encontro do objeto fotografado com a película fotográfica (ou seja, o ato indicial que já explicamos no capítulo anterior)

O real como encontro: encontro na medida em que pode perder-se, na medida em que é fundamentalmente um encontro perdido. Mas também, entendida psicanaliticamente, a palavra *tuché* indica 'a realidade perdida, a realidade que não pode reproduzir a si mesma, a não ser repetindo-se incessantemente em um despertar jamais alcançado'; a saber, o real ao ser invadido pela angústia de uma repetição que tenta compensar o feito de que um chega sempre demasiadamente cedo, ou demasiadamente tarde, para encontrá-la (KRAUSS, 2004, p. 232 grifo da autora)³⁴.

33 Esse conceito tem, na verdade, uma densidade muito maior do que a que iremos abordar nesse trabalho. A proposta de Jacques Lacan é entender o "real" como um encontro, ou seja, uma relação, uma conjunção de coisas. E não uma esfera apenas. O *tuché* é, portanto, o real e não um encontro com o real (KRAUSS, 2004).

A idéia de encontro perdido, citada por Krauss, será explicada no próximo item. Fiquemos, por ora, apenas com a idéia do encontro -- o *tuché*. A fotografia é marcada por encontros³⁵. Além desse que acabamos de ver, há outro -- dessa vez entre a imagem e o espectador. Esta ocasião ficou conhecida por *Punctum*, conceito que Roland Barthes apresenta em *A câmara clara* (1980).

O *punctum* é um ponto na imagem fotográfica que, grosso modo, atinge o espectador. Ele não é, no entanto, um ponto codificado, nem sequer é certo -- não podemos dizer que ele estará sempre presente em todas as fotografias. Pode haver um *punctum* em uma foto e não na outra. E também pode acontecer de uma mesma foto ter um *punctum* para um espectador e um outro diferente para um segundo espectador. O *punctum* é, então, aquilo que na imagem punge, espeta, pinça o espectador -- sem que ele entenda como ou por que, sem que ele possa controlar. Esse ponto que sai da imagem fotográfica e, subitamente, atinge o espectador de forma certeira e intensa como se gritasse "touché!", é o *punctum*. Não há ligação óbvia entre o *punctum* e a estética, a linguagem ou o contexto cultural da foto. Esta punção pode ser causada por algo que remeta o espectador a sua infância. Pode ser causada pela sensação de repulsa, ou desejo, ou sublime. Há, enfim, infinitas possibilidades. O que importa no *punctum* não é o ponto em si ou a intensidade da punção, mas o *ato do encontro*. Neste caso, é o encontro entre o espectador e a fotografia.

34 "Lo real como encuentro: encuentro en la medida en que puede perderse, en la medida en que es fundamentalmente el encuentro perdido." Pero también, entendida psicanalíticamente, la palabra *tuché* indica "la realidad perdida, la realidad que ya no puede producirse a sí misma salvo repitiéndose incesantemente en un despertar jamás alcanzado; a saber, lo real al ser invadido por la angustia de una repetición que intenta compensar el hecho de que uno siempre llegara demasiado temprano, o demasiado tarde, para encontrarla" (KRAUSS, 2004, p. 232).

35 A idéia do encontro como uma punção, de uma superfície que é golpeada, pinçada, de forma sutil e precisa - por exemplo, o momento do *tuché* na esgrima - facilitará o entendimento dos conceitos de *punctum* e *tuché*.

Podemos perceber que o encontro -- seja ele entre o papel fotográfico e o mundo (*tuché*), seja entre o espectador e a fotografia (*punctum*) -- é próprio do ato fotográfico. No entanto, vimos na fala de Rosalind Krauss que não estamos tratando apenas de um encontro, mas de um encontro perdido. Para entendermos o que isso significa, devemos evocar outro conceito de Barthes, que já citamos anteriormente, o chamado “isso foi” -- tema do próximo item.

2.1.3 O aspecto dêitico

Por definição, uma expressão dêitica é aquela que faz referência a algo que não está presente na fala. Ela realiza uma espécie de “ancoragem” da fala com a realidade. Tomemos a seguinte frase como exemplo: Geraldo esteve aqui. Mas onde é “aqui”? O advérbio “aqui”, por si só, não tem a propriedade de informar ao leitor/ouvinte o local onde Geraldo esteve. Mas, a partir do momento em que o “aqui” está associado ao local onde o emissor da frase se localiza, então, o advérbio passa a carregar um sentido para o receptor. É uma expressão, portanto, que aponta para o referente.

Conforme Barthes (1980), o noema da fotografia é justamente o seu aspecto dêitico. Isso é, sua característica de apontar para o seu referente, de ter uma ancoragem com o real (através do traço indicial, como já dissemos anteriormente). A fotografia é a impressão (luminosa) de um encontro. Um encontro entre o fotograma e o mundo. Esse encontro é único e a foto é prova disto. Único porque só aquele objeto, naquele momento, disposto daquela determinada forma, poderá resultar naquela fotografia. Uma pintura de um gato não exige que o pintor, necessariamente, tenha um gato como modelo. Ele pode pintar de memória, usando as imagens mentais que ele formou de gatos ao longo da vida. A fotografia não. A foto de um gato atesta que houve o encontro entre o dispositivo e o gato. E, acima de tudo, o encontro com *aquele* gato e não outro qualquer.

Uma fotografia encontra-se sempre na ponta desse gesto;

ela diz: *isso, é isso, é aquilo!*, mas não diz nada além disso. [...] Mostrem suas fotos para alguém; logo ele pegará as suas: “Olhe, este é o meu irmão, aquele sou eu criança” etc.; a Fotografia jamais passa de um canto alternado de “Vejam”, “Veja”, “Olhe aqui”; aponta um certo *cara-a-cara* e não consegue sair dessa pura linguagem dêitica (BARTHES, 1980, p. 16 grifo do autor)

A imagem fotográfica sempre está, de acordo com a fala de Barthes, apontando para o seu referente, atestando a existência de algo ou alguém. Contudo, devemos ressaltar que ela aponta para um encontro que já foi, já aconteceu, já passou. A foto não apenas aponta para uma existência, mas uma existência passada. “A foto revela o real de seus conteúdos, marcando-os não somente com o ser -- ‘isso é’ --, senão de forma irrevogável com o tempo: ‘isso foi’”³⁶(KRAUSS, 2004, p. 233). Por isso a noção de um encontro perdido -- um ato que já passou e não se repetirá. Barthes caracteriza esse momento com a idéia da morte, pois é algo que não poderá ser revivenciado³⁷.

36“La foto entrega lo real de sus contenidos, marcándolos no sólo con el ser - “esto es” -, sino de forma irrevocableco nel tempo: “esto ha sido””(KRAUSS, 2004, p. 233)

37Apesar de haver 30 anos da última publicação de Roland Barthes, *A Câmara Clara*, ainda há bastante polêmica em relação às idéias presentes em seu texto. É, possivelmente, um dos pontos de total divergência entre os autores que usamos como base para esta monografia - Dubois e Rouillé. O ponto central da polêmica está na afirmação de Barthes que a fotografia seria uma *mensagem sem código*, que está presente na penúltima citação que usamos do autor, quando ele diz: “Uma fotografia encontra-se sempre na ponta desse gesto; ela diz: *isso, é isso, é aquilo!*, mas não diz nada além disso.” (BARTHES, 1980, p. 16). Esta perspectiva é interpretada por alguns autores, inclusive Rouillé (2003), como uma justificativa para a fotografia icônica, ou seja, como se Barthes concordasse com a noção da fotografia como um espelho do real, sendo assim, uma mensagem sem nenhuma codificação. No entanto, para Dubois (1990), além de Barthes ser emblemático para o estudo da fotografia, a idéia de “grau zero de codificação” está apenas restrita ao momento do traço indicial, quando o que está em jogo é apenas o obturador, o objeto e os raios luminosos que emanam dele. Dubois afirma “com o seu passado semiótico, Barthes decerto é o primeiro a saber que a imagem fotográfica é atravessada por todos os tipos de códigos” (DUBOIS, 1990, p. 48). Portanto, essa nota tem como objetivo alertar o leitor que os conceitos utilizados neste trabalho, além de atuais, não são hegemônicos, muito menos incontestáveis. Este trabalho, no entanto, é escrito a partir de uma posição simpática à idéia de Dubois acerca de Barthes.

Pois a imobilidade da foto é como o resultado de uma confusão perversa entre dois conceitos: o Real e o Vivo: ao atestar que o objeto foi real, ela induz sub-repticiamente a acreditar que ele está vivo, por causa desse logro que nos faz atribuir ao Real um valor absolutamente superior, como que eterno; mas ao deportar esse real para o passado (“isso foi”), ela sugere que ele já está morto (BARTHES, 1980, p. 118)

Por este motivo, por sempre se referir a algo passado, diz-se que a fotografia é a marca de um encontro perdido.

Então, dando prosseguimento a maior mudança na arte provocada pelo ato fotográfico, de acordo com Dubois, foi o rompimento com uma arte retiniana em favor de outra arte, “baseada essencialmente na lógica do ato, da experiência, do sujeito, da situação, da implicação referencial” (DUBOIS, 1990, p. 254). Em suma, é a passagem de uma lógica icônica para uma lógica indicial.

O termo “arte retiniana” -- assim chamada por Duchamp³⁸ -- se refere a uma arte estritamente contemplativa, em que a experimentação do receptor se dava apenas através da visão, ou seja, uma arte para os olhos. O sistema de representação utilizado pelas expressões visuais vigentes (tendo a pintura como seu maior expoente), até o surgimento da fotografia, era icônico. Um sistema de representação regido pela lógica do ícone é aquele que busca retratar seu tema (seu referente) tal qual ele se apresenta no mundo, onde a semelhança visual é o objetivo maior a ser conquistado. Após o surgimento e a consolidação da perspectiva linear aplicada às artes em suporte plano (que se dá no período renascentista conhecido como Quattrocento), a busca por uma imagem mimética e perfeitamente análoga à realidade torna-se hegemônica. Se a tela não possui uma das dimensões presentes na realidade, os pintores, pois, que tratem de

38 DUBOIS, 1990

utilizar a perspectiva em sua pintura e, assim, dar a impressão de profundidade.

O impacto do surgimento da fotografia nas artes visuais é bastante citado por muitos autores como uma “ferramenta de libertação”, onde o artista não precisaria mais perder tempo com a matemática aplicada à pintura, ou qual fosse a expressão de representação, no intuito de chegar a ilusão perfeita de realidade – através das proporções, perspectiva e ponto de fuga. Nenhuma pintura seria capaz de reproduzir uma imagem tão real após o surgimento da fotografia. Vimos este impacto retratado na fala de um artista, Picasso, no primeiro capítulo. Outros teóricos também apontaram para esse fato, como Bazin (1975) e Aumont:

Afirmam (os historiadores da arte) que a invenção da fotografia, depois a do cinema, de alguma forma canalizou, drenou a necessidade de imitação sempre presente na raiz da atividade artística, e a eliminou assim da pintura -- a qual podia a partir daí lançar-se na aventura da abstração (AUMONT, 2008, p. 261).

Se a pintura ficou livre para alçar vôos pelas formas abstratas, é evidente que a fotografia tornou-se responsável pelo “retrato da realidade”. Isto corrobora a primeira teoria que analisa a relação da fotografia e seu referente, presente no primeiro capítulo, e ajuda a explicar porque este discurso foi largamente aceito -- e vigorou por tantos anos -- mesmo que o diferencial fotográfico (o ato indicial) já tivesse sido sinalizado por Peirce em 1895 (DUBOIS, 1990).

A abstração é, portanto, uma das heranças deixadas pelo ato fotográfico. Este aspecto, somado à lógica do ato e aos jogos de combinações simbólicas, são as três novas e fecundas possibilidades descortinadas pela fotografia e toda elas foram evidenciadas por correntes das vanguardas históricas (Idem).

2. 2 O fotográfico nas Vanguardas Históricas

Para Rouillé, a relação entre fotografia e arte fecundou uma nova arte, uma “outra arte na arte” (ROUILLÉ, 2007, p. 11). Segundo o autor, não estamos falando de um campo de expressão que absorveu o outro. Estamos falando de uma liga, tal qual uma liga metálica, quando dois metais se fundem e formam um terceiro. A junção entre a arte e a fotografia, resultando na liga arte-fotografia, como é chamada pelo autor, traz um novo elemento -- que não é mais arte, nem fotografia, mas uma mistura entre elas, uma nova combinação.

Seguindo o raciocínio do autor, essa arte-fotografia revela-se já nos anos 1970, mas surge de maneira clara e peculiar nos anos 1980. Se quem faz arte é artista, e quem faz foto é fotógrafo, então, Rouillé chamará os sujeitos produtores da arte-fotografia de artistas-fotógrafos -- artistas que usarão a fotografia-matéria como suporte para suas obras. A distinção entre fotógrafos-artistas e artistas-fotógrafos será feita mais adiante, sendo parte crucial para a análise do trabalho de Geraldo de Barros.

Voltando para arte-fotografia, devemos ressaltar que o aparecimento desta liga se dá no fim do séc. XX, no entanto, a base estrutural para esse acontecimento começa a partir das vanguardas situadas no entreguerras. Entre suas principais correntes e expoentes, Dubois cita quatro delas, a saber: Marcel Duchamp, Suprematismas, Dadaísmo e Surrealismo

2.2.1 Duchamp e a lógica do ato

Marcel Duchamp, considerado o precursor da arte conceitual, é, certamente, uma figura emblemática e fundamental para a arte contemporânea. Nascido na França, em 1887, Duchamp tenta, inicialmente, seguir a carreira

artística através das formas convencionais -- empenha-se em entrar na Escola de Belas Artes em Paris, mas é reprovado. Possui uma brevíssima passagem pela pintura impressionista e cubista, mas logo rompe com a forma de representação icônica dando início a uma verdadeira revolução no campo artístico. Alguns autores enquadram Duchamp no movimento dadaísta; contudo, suas obras, bem como sua personalidade, são bastante singulares para reduzirmos a uma escola (DUBOIS, 1990).

O artista nunca foi fotógrafo, *sensu stricto*, apesar de trabalhar muito com a fotografia (muitas delas de autoria do parceiro Man Ray). No entanto, como veremos mais adiante, podemos dizer que trata-se de um artista-fotógrafo, isso é, um artista que empregou na sua arte conceitos trazidos pelo ato fotográfico.

A arte de Duchamp e a fotografia têm em comum funcionarem, em seu princípio constitutivo, não tanto como uma imagem mimética, analógica, mas, em primeiro lugar como simples impressão de uma presença, como marca, sinal, sintoma, como traço físico de um estar-aí (ou de ter-estado-aí) (DUBOIS, 1990, p. 257)

Ao romper com a arte retiniana -- regida pela lógica do ícone --, Duchamp é pioneiro na busca de uma arte que se dá no plano das idéias, uma arte "mental" (daí sua ligação com a arte conceitual³⁹). Para ele, a escolha do artista era tão ou mais importante que o próprio objeto de arte. Um dos fundamentos que está presente até hoje na arte contemporânea é o ato de apropriação -- conceito disseminado pelo artista. Das apropriações surgem os *ready-mades*: objetos já prontos, já presentes no mundo, onde o artista tem a função de, após escolher e se apropriar dele, retirar sua utilidade e, assim, permitem novas visibilidades. É o caso do clássico mictório que Duchamp (fig. 11) inscreveu como peça de arte para uma exposição -- e foi negado. Ao deslocar o utensílio para um museu, ele

39 Para a arte conceitual, vanguarda surgida na Europa e nos Estados Unidos no fim da década de 1960 e meados dos anos 1970, o conceito ou a atitude mental tem prioridade em relação à aparência da obra. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural < www.itaucultural.org.br >.

retira suas funções utilitárias, obrigando o espectador a ter outros pontos-de-vista em relação à peça.



Figura – A Fonte – R. Mutt (Marcel Duchamp), 1917

Para Marcel Duchamp, o ato de escolha do artista, da apropriação, é o que fundamenta a arte (DUBOIS, 1990). E esta lógica -- a lógica do ato -- se relaciona intimamente com o ato fotográfico e a lógica do índice. Como sublinhou Dubois, e já citamos isso anteriormente, a fotografia não pode ser analisada separadamente do seu fazer, ou seja, deve ser encarada como um ato-imagem. Ora, Duchamp nos propõe algo muito semelhante: que a arte não está presente apenas na peça de arte, mas também no fazer, na escolha artística. Em suma, é um deslocamento do foco que antes estava centrado na *finalidade*, e agora passa para o *processo*. E, ao entender que a imagem artística -- ou peça, ou *ready-made* -- é uma escolha, ele nos diz também que a arte é um índice das decisões do sujeito-artista. É um traço artístico.

[...] toda a sua obra pode ser considerada como "conceitualmente fotográfica", isto é, trabalhada por essa

lógica do índice, do ato, do traço, do signo fisicamente ligado a seu referente antes de ser mimético (DUBOIS, 1990, p.257).

2.2.2. Suprematistas e abstração

O suprematismo foi um movimento [artístico russo](#) cujas composições utilizavam formas [geométricas](#) básicas, como o quadrado e o círculo, e é considerado a primeira escola sistemática de [pintura abstrata](#) do movimento [moderno](#). Entre seus representantes estavam Kasimir Malévich, Robert Petschow, El Lissitzky e Alexander Rodchenko (autor da fotografia *Pioneer with a thrumpet*, 1930, mostrada aqui anteriormente).

Já citamos neste estudo as relações entre a fotografia e o surgimento de uma arte abstrata. Uma relação considerada por alguns artistas como um ato de libertação. Pois o primeiro movimento de vanguarda a fazer uso desta liberdade foi o suprematismo russo. As composições deste movimento artístico são marcadas pela perda da referência realista (abstração) e uso das formas elementares e universais, já que buscavam uma arte que fosse abstrata, porém de fácil compreensão (HAUSER, 1972). A ligação entre o suprematismo e a fotografia não está apenas no campo conceitual, com a oposição de uma representação abstrata à representação indicial, mas no uso de uma nova percepção de espaço e da fotografia aérea, como diz Dubois:

No entanto, nada mais afastado aparentemente que a fotografia, sempre destinada ao real de algum ponto, e a arte abstrata, que rejeitaria qualquer relação com uma figuração qualquer do mundo. Ora, um fio bastante determinado une esses dois extremos e está claramente inscrito na história: um dos componentes centrais da abstração suprematista -- sua percepção, sua concepção, e sua representação de um “novo espaço” -- está explicitamente vinculado a um gênero fotográfico preciso: a fotografia aérea (ou seu inverso: “antiaérea”) (DUBOIS,

1990, p.258).

A fotografia aérea ou antiaérea, que abusa das angulações do *plongée*⁴⁰ e *contra-plongée*, traz duas alterações importantes para o olhar: a mudança de perspectiva monocular clássica e uma nova percepção do espaço. A primeira mudança já pudemos perceber no ruído presente entre a afirmação de Henri-Cartier Bresson (cf. item 1.3.1) e a imagem do fotógrafo russo (participante do suprematismo). O fotógrafo francês, expoente da fotografia documental, parte da regra de uma perspectiva clássica, renascentista. Os russos, no entanto, buscam outros ângulos e novas visões de mundo.

É interessante perceber como os artistas suprematistas usaram o aparelho fotográfico (combinado com os ângulos citados acima) para fazer imagens abstratas a partir da própria realidade. A busca por tais imagens, geralmente, utilizam demasiadamente recursos como o *fou* ou o *blur*⁴¹ -- típicos da linguagem fotográfica. Contudo, no caso que estamos analisando, o elemento que distorce a percepção do espectador é a distância exagerada entre a objetiva e seu referente. O indivíduo que visualiza imagens feitas sob essa perspectiva demora para interpretar tais manchas como um objeto de fato figurado.

40 Mergulho, em francês.

41 Efeito de desfocado e borrado, respectivamente

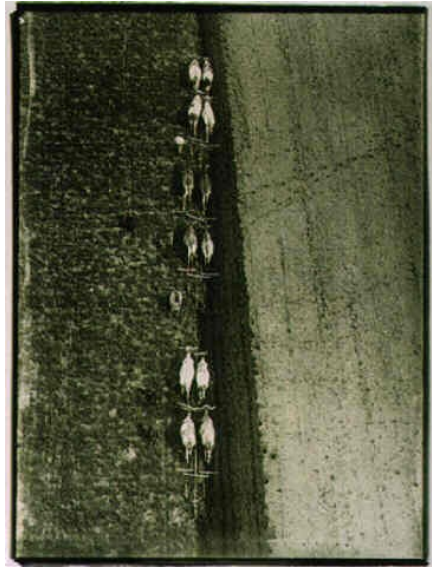


Figura – Bois arando – Robert Petschow, 1930

Esses novos ângulos influenciaram, direta ou indiretamente, muitos artistas. Diretamente, podemos citar, é claro, os próprios pintores do movimento, como El Lissitzky. Mas Dubois aponta para uma relação inusitada entre essas novas visualidades e o método do pintor do expressionismo abstrato americano Jackson Pollock. Assim como um fotógrafo que aponta sua objetiva para o céu e fotografa pássaros voando, ou aponta para o chão -- como Robert Petschow (fig. 12) -- e fotografa bois arando, formando quase um ângulo raso com seu referente, Pollock tinha um modo semelhante de pintar. Ao invés da câmera, um pincel. A tela, posicionada no chão, formava com o corpo do pintor também um ângulo de quase 180°. Sem tocar o pincel na superfície, Pollock salpicava tinta pela tela. Esse salpicar ficou conhecido como *dripping*. E esse ato, essa “pintura movimentada”, ficou conhecida como *action painting*.

Em suma, as vistas aéreas, então verdadeiros “elementos de base” (Malévitch) do suprematismo, e é com base nelas que esses artistas pioneiros da abstração conceberam noções plásticas e teóricas como as de “espaço novo”, “irracional”, “universal”, “flutuante”, “giratório”, etc (DUBOIS,

1990, p. 261).

A ligação entre a fotografia aérea e a pintura de Pollock, além do ponto-de-vista flutuante, como chama Dubois (1990), está no fato de que o pintor não encosta o pincel na tela, ou seja, não há atrito com o suporte -- bem como a película em um aparelho fotográfico, que não encosta no seu referente.

2.2.3 Surrealismo e Dadaísmo e as fotomontagens

Vários artistas e poetas criaram, após a Primeira Guerra, o dadaísmo, um movimento cujo nome propositadamente não significava nada e cujos membros ridicularizavam qualquer coisa que se relacionasse à cultura, política ou estética (HAUSER, 1972). Inicialmente centralizado em Zurique, na Suíça, o dadaísmo se espalhou mais tarde por Berlim, Paris e Nova York. Entre seus adeptos estavam Tristan Tzara (seu fundador), Man Ray (ver fig. 13), Jean Arp, Marcel Duchamp e Francis Picabia. Os dadaístas se opunham à concepção de arte ou de poesia criando colagens a partir de sucata velha. Também escreviam poemas satíricos usando palavras aleatórias. Alguns dos artifícios criativos mais comuns dos dadaístas eram o acaso e a eventualidade.

A crítica radical à arte e à razão feita pelos dadaístas teve um efeito forte sobre outro movimento artístico e literário criado em 1924, o surrealismo. Os surrealistas, porém, queriam dar uma conotação mais positiva à mensagem pessimista do dadaísmo. Se inspiravam na obra de Freud, que argumentava que a mente humana se dividia entre o consciente e o inconsciente inacessível, onde os desejos, sentimentos e pensamentos mais profundos de uma pessoa estão reprimidos (HAUSER, 1972). Tais artistas procuraram alcançar esses desejos e sentimentos particulares através de imagens oníricas, de associações aleatórias de palavras e da arte. Entre os representantes deste movimento estão André

Breton, André Masson, René Magritte, Joan Miró, Salvador Dalí e Max Ernst.

Dadaísmo e surrealismo, em seu gosto da provocação, como em seu culto do “surreal”, desenvolveram com intensidade a prática do associacionismo (metáfora, colagem, agrupamento, montagem). E aqui está a terceira grande figura fundadora das relações entre a fotografia e a arte contemporânea. Marca física de uma presença, superfície abstrata e destacada de qualquer referência espacial, a foto é também um verdadeiro material, um dado icônico bruto, manipulável como qualquer outra substância concreta (recortável, combinável, etc.), portanto, integrável em realizações diversas, em que o jogo de comparações (insólitas ou não) pode exhibir todos os seus efeitos. A *fotomontagem* é a atualização mais evidente desse terceiro traço essencial. (DUBOIS, 1990, pp. 268 - 269)

As fotomontagens são mais uma forma de ampliar as possibilidades visuais dos sistemas representativos, já que possibilitam novas combinações simbólicas de acordo com as composições feitas a partir das imagens. Se pode dizer, inclusive, que as fotomontagens marcam o começo das mestiçagens e hibridizações entre as expressões gráficas.

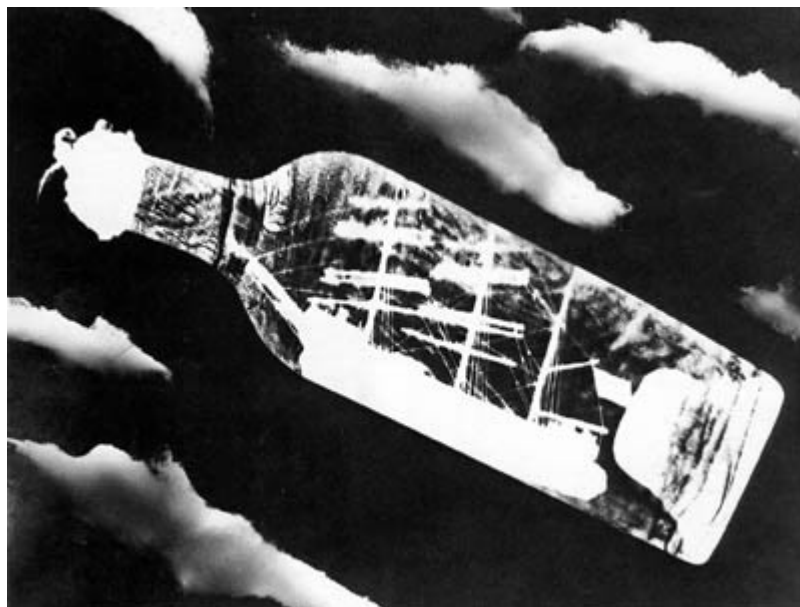


Figura – Fotograma – Man Ray, 1922

Vimos, portanto, que a liga arte-fotografia tem início nas vanguardas modernas com três aspectos ressaltados por Dubois, a saber: com a lógica do ato (Marcel Duchamp), a possibilidade de uma abstração espacial (suprematistas) e as novas combinações simbólicas (fotomontagens surrealistas e dadaístas). O autor afirma que a arte contemporânea é fotográfica, pois é pensada a partir do ato fotográfico. O ato fotográfico, aqui, não deve ser entendido apenas como uma ação, muito menos como uma mera imagem. Muitos teóricos da arte, como Dubois (1990), Rouillé (2005) e Rosalind Krauss (2004) -- como destacamos aqui -- entendem que a fotografia é uma lógica. E foi essa lógica -- do fotográfico -- que impregnou a arte contemporânea.

Trata-se em todo o caso de um conjunto de práticas que reúnem o essencial dos desafios da arte contemporânea e que, à sua maneira, tornam literalmente indiscerníveis o campo da arte e o da fotografia. (DUBOIS, 1990, p. 291)

Veremos, a seguir, como estas novas diretrizes nortearam a produção artística contemporânea e, então, partiremos para a distinção entre os fotógrafos-artistas e os artistas-fotógrafos.

2. 3 A arte dos fotógrafos e a fotografia dos artistas

Na introdução do primeiro capítulo, dissemos que André Rouillé separa a fotografia em três categorias -- fotografia-documento, fotografia-expressão e fotografia-matéria. O que não dissemos é que, em outras palavras, trata-se respectivamente da fotografia dos fotógrafos, dos fotógrafos-artistas e dos artistas (ROUILLÉ, 1998).

No entanto, não há uma divisão equilibrada entre o tempo de vigência de cada uma. Historicamente, a fotografia-documento vigorou desde o surgimento da fotografia, em 1840, até aproximadamente meados dos anos 1960. A partir de então, a fotografia-expressão ganha destaque no cenário da produção de imagens e facilita o caminho para o aparecimento da fotografia-matéria -- que Rouillé (2005) aponta como marco os anos 1980.

Isso não quer dizer que um campo exclui o outro. Ora, ainda temos fotógrafos trabalhando na imprensa com a função de documentar os fatos. Há também os fotógrafos publicitários, produtores de fotografias-expressão, já que precisam cristalizar diversos conceitos do produto em uma só imagem. Contudo, para o autor, a novidade está na apropriação da fotografia pelos artistas. Decerto o diálogo e as tentativas de trocas e/ou querelas por território com a arte estão presentes desde o surgimento da fotografia (como vimos no capítulo anterior). Mas a experiência de uma fusão entre tais áreas de expressão é relativamente nova. Trata-se, como já dissemos, da arte-fotografia (para Rouillé) ou arte fotográfica (para Dubois).

Neste item, nosso objetivo é tratar não dos diferentes tipos de fotografia, mas da diferença entre seus produtores (o que, evidentemente, permeia as diferenças do fazer fotográfico). Portanto, nossa meta é perceber a delicada fronteira, e como se dá a passagem de um para outro, entre o fotógrafo-artista e o artista-fotógrafo.

evocaremos menos os fotógrafos que “fazem arte” do que os artistas que, de todos os tipos de maneiras e com todos os tipos de apostas -- às vezes sem sabê-lo -- “trabalham fotograficamente” (DUBOIS, 1990, p. 254).

Esses fotógrafos que “fazem arte”, como citou Dubois, são os fotógrafos-artistas. Estes têm por domínio a fotografia, mais exatamente a fotografia-expressão. Entre suas áreas de atuação estão: a reportagem, a moda, a publicidade, a arquitetura, o retrato, etc.

[...] para o fotógrafo-artista, a fotografia é geralmente o lugar onde são exercidos ao mesmo tempo seu ofício e sua arte. Para o fotógrafo-artista as regras de sua arte se confundem com as da ética documentária de seu ofício” (ROUILLÉ, 1998, p. 305)

Conforme Rouillé (1998), estes sujeitos estão situados em um paradoxo, um cruzamento entre a fotografia e a arte (esses ainda como campos que não se misturaram). Pois, ao mesmo tempo que eles tentam subverter aquilo que seria a função dos fotógrafos -- a documentação do mundo --, os fotógrafos-artistas tampouco exercem uma função artística -- “orientada contra o curso do mundo” . Tal esquizofrenia faz com que sejam, segundo o autor, ao mesmo tempo antivanguardistas e antifotográficos. “Esses fotógrafos-artistas fazem pouco caso das conquistas da arte contemporânea e desprezam as potencialidades artísticas que o processo poderia conter” (ROUILLÉ, 1998, p. 306).

É como se, ao mesmo tempo em que se negassem a “simplesmente” documentar o mundo, respeitassem o modelo documentário. Lembrando dos conceitos expostos no primeiro capítulo deste trabalho, estamos tratando de profissionais que não utilizam a fotografia como matéria da arte e trabalham, portanto, no âmbito da fotografia simbólica ao invés de explorar a fotografia-matéria.

Para merecer um reconhecimento do mundo da arte, eles produzem o singular ou o raro, conquanto a possibilidade de múltiplo esteja inscrita no próprio âmago do processo. A tiragem limitada, a assinatura das cópias, o culto do original, etc. visam cercar o idêntico, o plural, a série e tentam conferir um suplemento de humanidade a uma imagem julgada por demais sujeita às leis da mecânica (ROUILLE, 1998, p. 306).

A busca do singular, muitas vezes através de gestos feitos à mão, faz parte do repertório desses fotógrafos pela procura de legitimação (lembrando um pouco os pictorialistas da virada do séc XIX – XX). Exemplos desses gestos são: raspagem no negativo, intervenções com ponta-seca, adição de cores às cópias

(com uso de tintas, guaches ou crayons), uso de técnicas rudimentares como a pinhole⁴² etc. “Essas misturas de materiais e essas mestiçagens de práticas resultavam em obras híbridas mais orientadas pela nostalgia da arte tradicional do que pelos cursos da arte contemporânea” (Ibidem). Todas essas técnicas são usadas para se diferenciarem dos fotógrafos documentaristas.

Por que, afinal, os fotógrafos-artistas ainda são considerados, conforme os autores usados neste trabalho, antes de tudo fotógrafos? Porque, ao tentarem descaracterizar o aspecto documental da fotografia, acabam justamente lhe dando importância. Isso é, trata-se ainda da mesma moeda, apenas vista de outra face. Em outras palavras:

Essa postura bastante disseminada, que consiste em inverter as leis do meio e do modelo documentário, significa na verdade reconhecê-las e colocá-las no centro do processo artístico. [...] ela (a fotografia artística) conduz a fotografia para fora do território da estrita duplicação do real e da pura utilidade, mas ela a “reterritorializa” em uma acepção passadista e arcaica da arte. (ROUILLÉ, artigo, p. 307)

Quem faz, no entanto, tal ruptura com as leis do meio e do modelo documentário, são os artistas contemporâneos que utilizam a fotografia como matéria para sua arte. Os artistas-fotógrafos, assim nominados por Rouillé (1998), são artistas que dominam as técnicas fotográfica e usam a fotografia como meio para sua arte e não como ferramenta documental. Tanto Rouillé (1998), como Dubois (1998), citam os mesmos exemplos de sujeitos que utilizaram a foto como

42 Pinhole - do inglês, buraco de alfinete - é o nome dado à técnica que irá permitir que o fenômeno fotográfico se dê em um ambiente sem a presença de lentes (componente das máquinas fotográficas convencionais). Um furo é o que permite a formação da imagem em um recipiente ou espaço vedados da luz. Fonte: www.latamagica.art.br. Acesso em 2010.

mecanismo de registro: os adeptos da *Land Art*⁴³. Tais artistas, justamente por praticarem um tipo de arte efêmera, precisam de um meio para registrar suas obras. Com o passar do tempo, o que restou para o público foram apenas as imagens fotográficas e não mais as obras -- fato que pode confundir o público onde se situa a arte: na foto ou na obra já inexistente?



Figura – Spiral Jetty – Robert Smithson, 1970

43 A expressão "Land Art" refere-se às criações artísticas que utilizam como suporte, tema ou meio de expressão o espaço exterior. A partir do final da década de 1960 torna-se evidente a procura da natureza (o campo, o deserto ou o mar) por alguns artistas, inicialmente americanos, mas integrando significativas contribuições de artistas ingleses e holandeses, para desenvolverem obras de arte. Estes artistas, que se integram num movimento cultural mais vasto que preconiza o "regresso à natureza", têm a intenção de ultrapassar as limitações do espaço tradicional das galerias, recusando o sentido comercial e mercantilista que a produção artística assumia nesta década. Quase todas as manifestações de Land Art são efêmeras, ligando-se intimamente à paisagem para e na qual foram criadas, procurando normalmente locais inacessíveis ao público. Estas experiências, destruídas mais ou menos rapidamente por ação do tempo e dos agentes naturais, colocam o problema da perenidade da obra e determinam a necessidade de usar meios de registro e de documentação como o vídeo ou a fotografia. Muitos destes trabalhos são apenas conhecidos pelos documentos que os representam.



Figura -- Surround Island – Christo, 1983

Tais artistas mostrados acima (Robert Smithson, fig. 14, e Christo, fig. 15) não são exemplo de artistas-fotógrafos. São apenas exemplos de artistas que usaram a máquina fotográfica como forma de documentar suas *Land Arts*. Já os artistas-fotógrafos utilizam a fotografia como matéria-prima da arte contemporânea. Esta nova forma de uso da fotografia rompe, então, com suas utilizações mais antigas (como documento). Para Rouillé (2007), essa ruptura simboliza uma fronteira que separa a fotografia-matéria das demais fotografias. Em paralelo à questão do realismo documental, podemos dizer que essa ruptura é análoga à citada por Dubois (cf. item 1.4) entre o valor absoluto visto na fotografia pelas teorias icônica e simbólica e o valor singular ressaltado pela teoria indicial.

A mudança da arte dos fotógrafos à fotografia dos artistas se situa na

mudança do uso da imagem fotográfica: de instrumento para matéria. Essa passagem opera “uma ruptura decisiva com a tradição documentária tanto quanto com sua vertente oposta, a arte dos fotógrafos” (ROUILLÉ, 1998, pp. 307-308)

Por ter se libertado das limitações da transparência documentária e das servidões funcionais, a “fotografia-matéria” é o espaço onde são inventadas novas soluções, atitudes inéditas, formas extraordinárias que abrem tanto à arte quanto à fotografia um campo de possíveis (ROUILLÉ, 1998, p. 308).

Como exemplo de artistas-fotógrafos, os autores citam Christian Boltanski (fig. 16) e Michael Snow (fig.17):

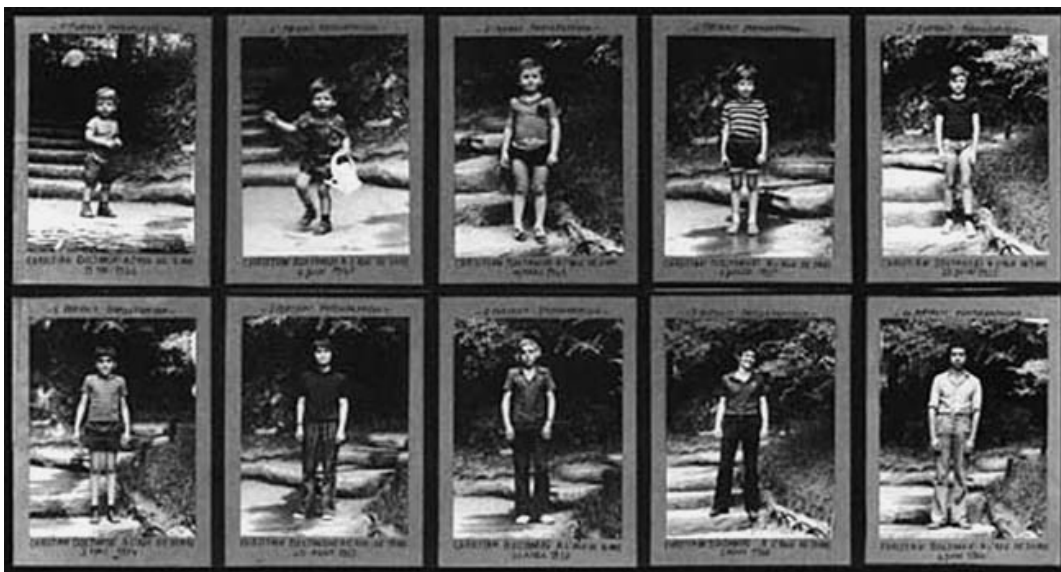


Figura – Dez retratos de Christian Boltanski entre 1946 e 1964 – Christian Boltanski, 1979

Podemos ver que esses artistas não entram em conflito com o aspecto mimético das fotografias escolhidas. Pois, a arte não situa-se nas imagens fotográficas. Mas no processo. Por exemplo, Boltanski (fig. 16), a partir de um painel de aspecto documental sugere a ideia de uma cronologia pessoal. No entanto, ao analisar melhor, o espectador se dará conta que aquelas fotos não correspondem à mesma pessoa, logo, nenhum deles é Boltanski. Portanto, não é a fotografia em si que conta, mas a percepção do conjunto, a comparação, a

análise – é a relação de todos esses encontros que caracterizam a arte-fotográfica.

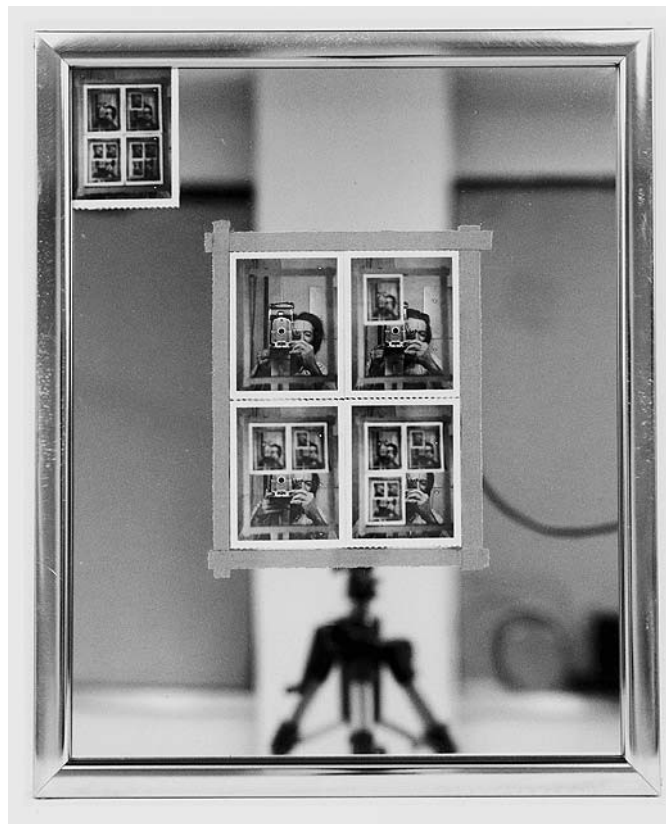


Figura – Authorization – Michael Snow, 1969

Na obra de Michael Snow (fig. 17), vemos, nas palavras de Dubois (1990) a dissolução total do sujeito pelo e no ato-fotográfico. Na peça, temos 6 fotografias coladas em um espelho. Tais fotos estão em sequência e mostram passo-a-passo o processo fotográfico a qual foi submetido a obra.

Eis o sujeito, esse sujeito presente a si mesmo no instante efêmero e fugaz do reflexo, ei-lo aos poucos enterrado sob sua própria reprodução, devorado, apagado um pouco mais a cada mirada, a cada disparo da câmera, pela representação congelada de instantes sempre superados. Pois quanto mais tentar inscrever sua relação consigo mesmo, recuperar o atraso, mais irá se envolver, mais irá se apagar, mais irá desaparecer sob o papel das fotos, como um corpo mumificado que as faixas recobririam lentamente (DUBOIS, 1990, p. 18)



Visto então a diferenciação dessas duas práticas -- a arte dos fotógrafos e a fotografia dos artistas -- partiremos para nosso último capítulo onde buscaremos aplicar os conceitos, vistos no capítulo dois, à obra de Geraldo de Barros.

3 GERALDO DE BARROS

A fim de cristalizar os conceitos vistos anteriormente sobre a arte-fotografia e, principalmente, sobre os artistas-fotógrafos, analisaremos a seguir o caso de Geraldo de Barros (1923 - 1998) -- artista brasileiro que trabalhou com vários meios de expressão, entre eles, com a fotografia. Barros realizou apenas dois projetos fotográficos -- *Fotoformas* e *Sobras* --, que serão os objetos de análise deste capítulo.

Na primeira parte, veremos, de forma resumida, sua biografia. Daremos ênfase às suas experiências artísticas. Logo após, faremos uma contextualização do seu trabalho com a fotografia, tendo como objetivo entender o conceito de fotografia expandida -- uma fotografia que ultrapassa os limites do dispositivo fotográfico --, e de que maneira seu trabalho pode ser compreendido como vanguardista. Concluiremos este capítulo com a análise específica dos projetos *Fotoformas* e *Sobras*, aplicando os conceitos expostos ao longo deste estudo.

3.1 Breve Biografia

A partir da biografia apresentada por Michel Favre no livro *Fotoformas* (2006) e do documentário, do mesmo autor, *Geraldo de Barros – Sobras em Obras* (1999) faremos um breve resumo da vida do artista.

Geraldo de Barros nasceu em 1923 em Chavantes, interior de São Paulo, mas vai para na capital já em 1930. Trabalhou com diversas expressões artísticas, tais como fotografia, pintura, gravura e desenho. Além disso, trabalhou como designer gráfico e de móveis.

Em 1946, faz suas primeiras fotos com uma câmera construída por ele mesmo, conforme instruções de um manual de ofícios. Inicialmente, fotografa jogos de futebol de várzea na capital paulista. Ainda nesse período, realiza uma série de experiências no campo fotográfico: interferências direto nos negativos, desenhos com ponta-seca e pinturas com nanquim nas cópias, uso de obturadores perfurados, solarização⁴⁴ e sobreposição de negativos. Retomaremos essas técnicas, ao final do texto, para analisarmos suas fotografias.

Em 1948, Barros e outros jovens artistas criam o grupo XV em um ateliê no centro de São Paulo. Inicialmente, todos praticam a pintura -- com bastante influência expressionista. Pouco tempo depois, porém, Geraldo de Barros e Athaíde de Barros (colega do Grupo XV) montam um pequeno laboratório fotográfico no ateliê. No entanto, Athaíde e Barros seguem caminhos diferentes: enquanto o primeiro se torna fotógrafo profissional, Barros prefere se manter amador e seguir com suas experimentações. Em 1949, ingressa no Foto Cine Clube Bandeirantes (FCCB) -- “único local em São Paulo que reúne amadores de fotografia” (FAVRE, in: BARROS, 2006, p. 163) de que trataremos mais a frente.

Nesta época, conhece o crítico de arte e literatura Mário Pedrosa que irá influenciar de forma definitiva seu trabalho. É Pedrosa quem apresenta a teoria da forma (Gestalt Theorie⁴⁵) ao artista -- da qual perceberemos referências no

44 A solarização consiste na inversão dos valores tonais de algumas áreas da imagem fotográfica, que pode ser obtido basicamente através da rápida exposição à luz da imagem durante seu processamento. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural <www.itaucultural.org.br>

45 Teoria da psicologia iniciada no final do século XIX na Áustria e Alemanha com o objetivo de estudar a percepção. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural <www.itaucultural.org.br>.

trabalho *Fotoformas* (estudo, que veremos mais adiante, onde o artista busca novas formas e visibilidades através de experimentações fotográficas). Este trabalho é exposto em 1950 no MASP, onde Geraldo de Barros foi convidado a organizar um laboratório fotográfico, e pode-se considerar um marco: é possivelmente a primeira exposição fotográfica individual em um museu de arte no Brasil (LIMA, 2006)

Graças ao sucesso dessa exposição, Barros recebe uma bolsa para estudar fotografia no exterior, no entanto, prefere retornar aos estudos de pintura e gravura. Em 1951, com bolsa do governo francês vai para Paris, onde estuda litografia na Escola Nacional Superior de Belas Artes, e gravura no ateliê de Stanley William Hayter. Sua estadia na Europa é marcada por sua sede de novas descobertas. Lá, frequenta a Escola Superior da Forma, em Ulm, Alemanha, na qual estuda artes gráficas.

Volta para São Paulo em 1952 e participa do Grupo Ruptura, ao lado de Waldemar Cordeiro, Luiz Sacilotto, entre outros: “o manifesto por uma arte liberada do ‘hedonismo figurativo’ anuncia o movimento da arte concreta no Brasil” (FAVRE, in: BARROS, 2006, p. 167)⁴⁶

A partir de 1954, Barros dedica-se exclusivamente ao desenho, atuando na área do projeto industrial e da comunicação visual: funda a Cooperativa Unilabor e a Hobjeto Móveis, para a produção de móveis, e a Form-Inform, empresa de criação de marcas e logotipos.

Em 1966, participa da criação da galeria *Rex Gallery and Sons*, com os artistas Wesley Duke Lee e Nelson Leirner. Barros e seus companheiros foram,

46 Sem implicar uma arte figurativa, a arte concreta nasce também como oposição à arte abstrata, que pode trazer vestígios simbólicos por causa de sua origem na abstração da representação do mundo. Linha, ponto, cor e plano não figuram nada e são o que há de mais concreto numa pintura. **Fonte:** Enciclopédia Itaú Cultural <www.itaucultural.org.br>.

mais uma vez, inovadores ao fundar a Rex em São Paulo – tida como precursora do *pop art*⁴⁷ brasileiro e dos *happenings*⁴⁸.

Seis exposições tumultuosas são realizadas durante o ano de atividade da galeria Rex, único espaço de experimentação a sair dos moldes rígidos que dominam o mercado nesses anos fechados de conservadorismo⁴⁹ (FAVRE, in: BARROS, 2006, p. 171).

Em 1979, com a crise econômica que abala o país, Barros fecha as fabricas de móveis e resolve voltar-se novamente à pintura concreta, participando da XV Bienal de São Paulo. No mesmo ano, suas fotografias são expostas na Bienal de Veneza.

47 Na década de 1960, os artistas defendem uma arte popular (pop) que se comunique diretamente com o público por meio de signos e símbolos retirados do imaginário que cerca a cultura de massa e a vida cotidiana. A defesa do popular traduz uma atitude artística contrária ao hermetismo da arte moderna. Nesse sentido, a arte pop se coloca na cena artística que tem lugar em fins da década de 1950 como um dos movimentos que recusam a separação arte/vida. E o faz - eis um de seus traços característicos - pela incorporação das histórias em quadrinhos, da publicidade, das imagens televisivas e do cinema. **Fonte:** Enciclopédia Itaú Cultural <www.itaucultural.org.br>.

48 O termo happening é criado no fim dos anos 1950 pelo americano Allan Kaprow para designar uma forma de arte que combina artes visuais e um teatro sui generis, sem texto nem representação. Nos espetáculos, distintos materiais e elementos são orquestrados de forma a aproximar o espectador, fazendo-o participar da cena proposta pelo artista (nesse sentido, o happening se distingue da performance, na qual não há participação do público). Os eventos apresentam estrutura flexível, sem começo, meio e fim. As improvisações conduzem a cena - ritmada pelas ideias de acaso e espontaneidade - em contextos variados como ruas, antigos *lofts*, lojas vazias e outros. O happening ocorre em tempo real, como o teatro e a ópera, mas recusa as convenções artísticas. Não há enredo, apenas palavras sem sentido literal, assim como não há separação entre o público e o espetáculo. Do mesmo modo, os "atores" não são profissionais, mas pessoas comuns. **Fonte:** Enciclopédia Itaú Cultural <www.itaucultural.org.br>.

49 O autor se refere à ditadura militar brasileira que durou de 1964 a 1985

Na década de 1980, “sua arte evolui para a radicalização dentro do processo industrial aplicado na pintura. Entre 1983 e 1990, ele manda executar uma série de mais de 200 quadros em plástico laminado colado sobre madeira compensada” (FAVRE, in: BARROS, 2006, p. 174). Geraldo de Barros é representante do Brasil na Bienal de Veneza de 1986 com esse trabalho (ver fig. 18).

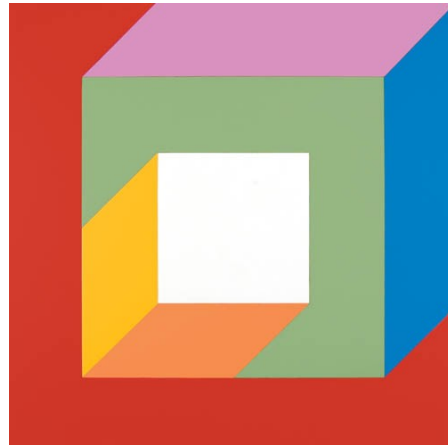


Figura – Montagem de plástico laminado em madeira 90 x 90 cm – Geraldo de Barros, 1983

Em 1988, Barros sofre quatro isquemias cerebrais. Passa a andar em cadeira de rodas e ter muitas dificuldades em se comunicar. Em 1993, é convidado novamente para expor o projeto *Fotoformas* na Europa, dessa vez na França. Empolgado com essa dimensão internacional, se sente estimulado a criar uma nova série fotográfica.

É assim que, a partir de 1988, com a ajuda de uma assistente, ele realiza mais de 250 recortes de minúsculos negativos de fotografias selecionados entre as fotografias de família de família e viagens. Essa nova série, intitulada *Sobras*, onde Geraldo passa em revista sua vida e sua carreira com total liberdade que sempre lhe foi característica, o mantém estimulado até a morte, em abril de 1998 (FAVRE, in: BARROS, 2006, p. 174).

3. 2 Uma vanguarda possível

Para entendermos o caráter vanguardista das obras fotográficas de Geraldo de Barros, há dois pontos que devem ser destacados: o Foto Cine Clube Bandeirantes -- como um elemento que estruturou a fotografia moderna no Brasil -- em um contexto coletivo e individual e a produção de uma fotografia expandida⁵⁰.

O Foto Cine Clube Bandeirantes foi fundado em 1939 por aficionados por fotografia. Eles costumavam se reunir numa loja de material fotográfico, no centro da cidade de São Paulo, para trocar idéias, experiências, expor e discutir suas fotografias. Se interessavam, também, pelo lançamento de novos materiais fotográficos e se inteirar das novidades do ramo. O clube é um ambiente bastante importante, segundo a autora Helouise Costa, para a consolidação da fotografia moderna no Brasil:

Foi somente no Foto Cine Clube Bandeirante que o modernismo estruturou-se de maneira sistemática, com finalidades exclusivamente artísticas e acompanhado de uma reflexão teórica, mesmo que ainda incipiente (COSTA e FERREIRA, 2005, p.2)

O número de sócios crescia a cada mês, o que permitiu que, em 1942, fizessem o 1º Salão de Arte Fotográfica de São Paulo e já no final da década, com a contribuição dos associados, adquiriu uma sede própria.

Apesar da inédita iniciativa do FCCB em debater e difundir a fotografia, o clube era, inicialmente, fechado as novas idéias vindas das correntes modernas da Europa. O FCCB preconizava ainda o pictorialismo. Enquanto Barros, o mais jovem membro do grupo, visava experimentar todas as possibilidades que o dispositivo fotográfico lhe permitia.

Constantemente criticado nas reuniões do grupo por não se preocupar com a técnica pura, o artista retrucava: “todo o artista deve ser completamente livre, ter compromisso apenas consigo próprio” (BARROS, 2006). Mesmo assim, suas

50 Conceito que veremos mais adiante.

inovações não são reconhecidas pelos membros do FCCB e suas fotografias são constantemente recusadas nas exposições organizadas por eles.

Só no final da década de 1940, a postura do clube começaria a mudar em relação às orientações estéticas, abrindo caminho para novas possibilidades. Isso deve-se, em grande parte, pelos constantes questionamento de Barros. Aos poucos, os fotógrafos passam a experimentar o contra-luz e a geometrização de elementos arquitetônicos (COSTA e RODRIGUES, 2005). Neste momento, Geraldo de Barros rompe com o processo fotográfico tradicional e aposta em novos recursos como os fotogramas, as intervenções nos negativos e a sobreposições de imagens -- surge a série *Fotoformas*. Por tais experimentações, Barros é considerado o “pioneiro da fotografia abstrata no Brasil” (COSTA e RODRIGUES, 2005).

Mário Pedrosa, importante crítico e defensor da arte abstrata, à respeito dos trabalhos fotográficos de Geraldo de Barros, escreveu que ele

foi o primeiro a fazer da fotografia dita de arte não esse enlanguescimento pictórico do gosto convencional, mas uma experiência viril de imagens instantâneas ou fixadas, simultâneas ou dissolvidas em signos da vida e do espaço urbanístico (PEDROSA, 1970⁵¹).

Helouise Costa e Renato Rodrigues (2005) dizem que o artista, junto com os demais fotógrafos bandeirantes, deve ser considerado como uma vanguarda possível da fotografia moderna brasileira. Vanguardistas porque surgiram numa sociedade em processo de urbanização acelerado, romperam com os princípios do pictorialismo, renovaram profundamente as bases da fotografia no Brasil (alinhando-se com a vanguarda internacional), experimentaram novas técnicas e intentaram introduzir a fotografia no sistema da arte. No entanto, uma vanguarda possível porque foi uma experiência social elitizada, os bandeirantes transitavam sem conflito entre o academicismo e o modernismo, viam a fotografia como um *hobby* e, principalmente, não se pautaram “por uma utopia subversiva de

51 PEDROSA, Mário. **A Bienal de cá para lá.** Disponível em: <http://cafehistoria.ning.com/profiles/blogs/a-bienal-de-ca-para-la-mario>. Acesso em 2010.

transformação social, nem pelo ideal de invenção de um novo Homem, como nos modelos consagrados pela história da fotografia” (COSTA e RODRIGUES, 2005). Ou seja, foi uma vanguarda possível para o ambiente cultural brasileiro dos anos 1950.

No contexto individual, pode-se tranquilamente afirmar que Barros realizou uma fotografia expandida. Por esse conceito, de autoria do teórico Rubens Fernandes Júnior devemos entender uma fotografia que “ênfatiza a importância dos processos de criação e os procedimentos utilizados pelo artista” (2006, p.10). A fotografia expandida se dá através dos arrojo dos artistas mais inquietos, que, desde as vanguardas históricas, deram início a esse percurso de superação dos paradigmas impostos tanto pelos códigos culturais vigentes, tanto pelas limitações do próprio dispositivo fotográfico para, aos poucos, fazer surgir uma outra fotografia, que não só questionava os padrões impostos pelos sistemas de produção fotográficos, como também transgredia a gramática do fazer fotográfico.

A fotografia expandida de Barros está situada justamente ao construir sua própria máquina, ao investir nos fotogramas, experimentar sobreposições de negativos, redesenhar em cima das imagens, transformando-as noutras imagens. No próximo item veremos tais intervenções do artista e como podemos analisar seu trabalho como fotógrafo.

A fotografia expandida portanto, tem ênfase no fazer, nos processos e procedimentos de trabalho cuja finalidade é a produção de imagens que sejam essencialmente perturbadoras. A fotografia expandida é desafiadora, porque subverte os modelos e desarticula as referências.” (FERNANDES Jr, 2006, p. 11).

3.3 De fotógrafo-artista a artista-fotógrafo

Nossa proposta aqui é revisar o trabalho fotográfico de Geraldo de Barros à luz dos conceitos apresentados anteriormente, a saber: a fotografia dos artistas e

a arte dos fotógrafos. A intenção é trazer novas possibilidades para a interpretação desses projetos (*Fotoformas* e *Sobras*) tão originais do artista brasileiro. Não é, portanto, a tentativa de engavetá-los ou etiquetá-los sob novas categorias. Aliás, devemos ressaltar que tais conceitos não são estáticos nem possuem fronteiras bem demarcadas. Estamos tratando de idéias líquidas, fluídas, que em alguns momentos podem se misturar. Entendemos aliás, que é este o exato caso de Geraldo de Barros.

Barros produziu apenas dois trabalhos fotográficos. Cada um se situa no extremo de sua carreira artística: com *Fotoformas*, fez sua primeira exposição individual em um espaço de arte (Museu de Arte de São Paulo -- MASP) e faleceu enquanto produzia *Sobras*. O primeiro projeto foi realizado em 1949 e o segundo, interrompido em 1998. Há quase 50 anos separando cada uma dessas pontas.

Contudo, analisando o conjunto de fotografias de seus trabalhos, acreditamos que não há apenas meia década entre eles. Há uma revolução. Não estamos nos referindo à maturidade natural em decorrência da passagem do tempo. Referimo-nos ao modo como Barros tratou a fotografia. O ponto defendido por este trabalho é que estamos diante de um artista que transitou pelas duas categorias sugeridas por Rouillé, que citamos no capítulo anterior: de fotógrafo-artista a artista-fotógrafo

3.3.1 FOTOFORMAS

Esta obra fotográfica foi produzida entre o final da década de 1940 e o início da seguinte. O conjunto de imagens é diversificado onde podemos perceber peças que foram produzidas sob influência dos estudos da Forma ou dos ideais construtivistas.

Em *Fotoformas*, podemos perceber aquilo que Rouillé (1998) chama de culto pelo original: desenhos nas imagens (ver fig. 20, onde há uma interação do desenho com o referente da fotografia), sobreposições de negativos (fig. 21), sobreposição de cópias (fig. 22), etc. Essa lógica quebra com a produção em

série -- característica da mídia fotográfica --, ou seja, o artista dá o caráter singular a suas imagens, pois nunca poderão se repetir⁵².

Considerando as descrições feitas por Rouillé (citadas no capítulo anterior) sobre os fotógrafos-artistas, podemos destacar, além do culto do original, a querela com referente. Nas imagens de Barros, podemos ver exatamente que o artista concentra suas forças na tentativa de obter uma “imagem abstrata”, ou seja, tornar o referente fotográfico irreconhecível para o espectador. Com a exceção da figura 20, onde temos esse jogo entre a imagem-mátriz (aquela que estava no negativo, ou seja, o muro) e a intervenção do artista (ou seja, o gato), todas as outras se baseiam na idéia de uma possível fotografia abstrata.

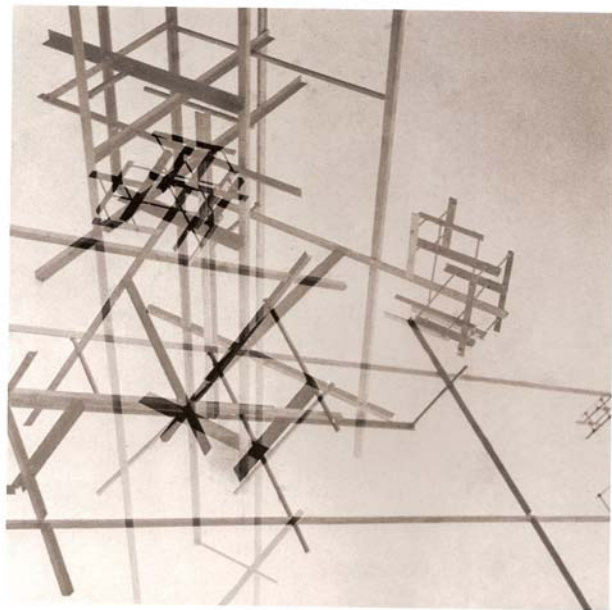


Figura – sem título (superposição de imagens no fotograma) -- 1950

52 Isso aplica-se apenas nas interferências feitas nas cópias ampliadas, não vale para as intervenções na matriz: o negativo.

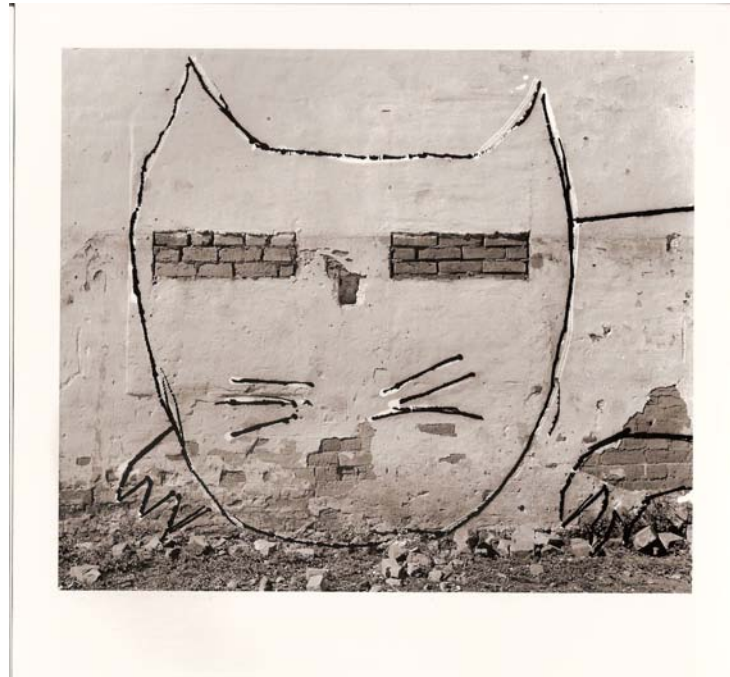


Figura – sem título (desenho sobre negativo com ponta-seca e nanquim), 1948

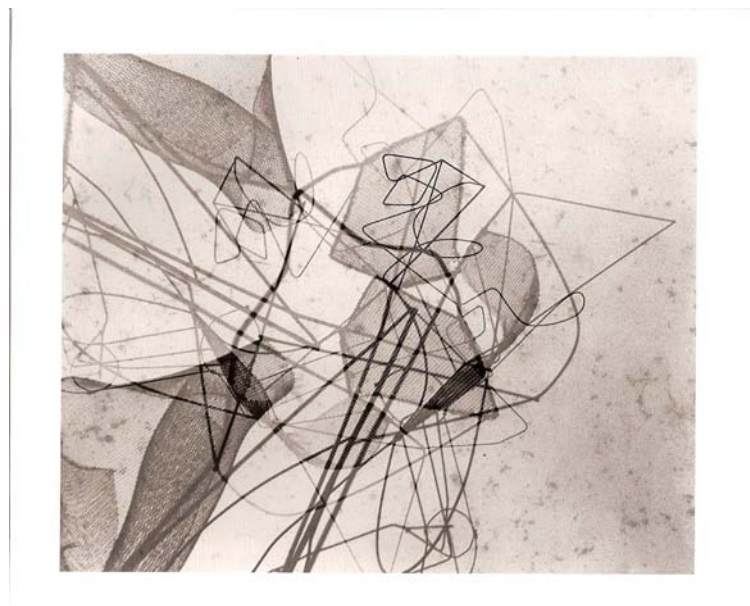


Figura – sem título (superposição de imagens no fotograma), 1951

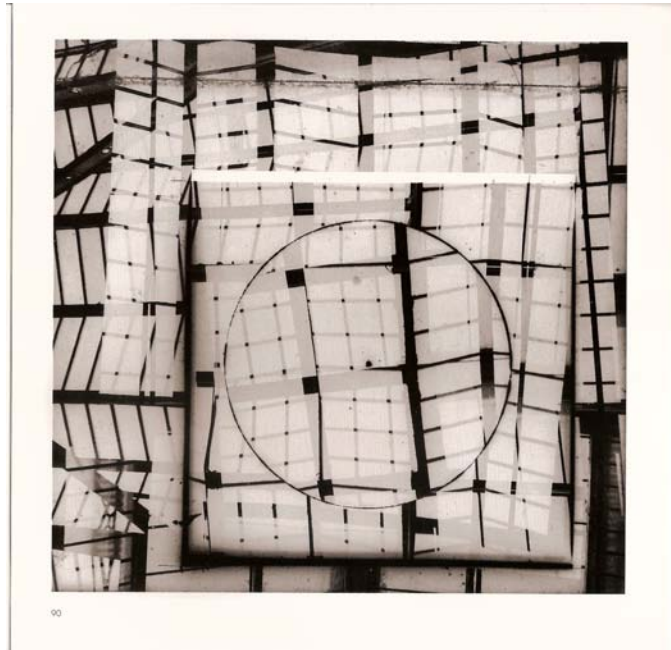


Figura – Fotoforma (cópia a partir de negativo recortado, prensado entre duas placas de vidro), 1950



Figura – Fotoforma (superposição de imagens no fotograma), 1950

Na fig. 20 há, no entanto, aquilo que Rouillé (1998) defende como uma idéia romântica de arte: a busca por algo original através do gesto manual do homem. A interferência do homem segue presente como uma forma de imprimir singularidade e subjetividade à obra de arte. E essa idéia nos remete ainda ao séc. XIX, à crítica de Baudelaire, àqueles que justificam que a fotografia não é arte por seu caráter mecânico.

Neste projeto, Barros é um fotógrafo. Busca experimentar a fotografia. Abrir novos caminhos, possibilidades novas, expandir os limites. da fotografia. Consideramos, pois, que trata-se de um trabalho de um fotógrafo-artista (talvez, e bem possivelmente, bem perto de sua fronteira). Logo, *Fotoformas* é um projeto de fotografia-expressão ou, ainda, da fotografia simbólica.

3.3.2 *SOBRAS*

Após a morte de Geraldo de Barros, em 1998, o projeto no qual vinha trabalhando há dez anos (com a ajuda de uma fotógrafa assistente) ganhou os espaços de arte e publicações à sua altura. Sob curadoria do teórico e professor de comunicação Rubens Fernandes Jr. (uma das referências desse trabalho), as *Sobras* foram catalogadas e organizadas para serem expostas. Rubens chamou a exposição – que ocorreu em 2005 na Galeria Brito Cimino em São Paulo⁵³ -- de *(AS)SIMETRIAS*. Nas palavras do curador, trata-se de uma série melancólica:

Na série *Sobras*, os espaços brancos – excesso de luz que ofusca a visão – e os espaços negros – ausência de luz que impede a visão – são como espaços de luz e sombra construtores. Geraldo radicaliza a experiência da montagem, da justaposição e fragmentação de imagens, e conduz seu trabalho em direção à uma contemplação melancólica, evitando explicitar nas imagens a auto-referência para evidenciar formas construídas com delicadeza e equilíbrio.

53 Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u55916.shtml>. Acesso em 2010.

Imagens que radicalizam o gesto e a intervenção com o intuito de retirar o verismo intrínseco da fotografia, para resgatar, nos interstícios, a sintaxe construtivista que o acompanhou por toda a vida (FERNANDES Jr., 2005 in: BARROS, 2006, pp. 37-38).

A tentativa de trabalhar o referente, ou como diria Fernandes Jr, “o verismo intrínseco da fotografia”, segue presente. No entanto, há uma mudança radical na maneira como Barros utiliza a fotografia de *Fotoformas* para *Sobras*. Como vimos em sua biografia, *Sobras* tem como matéria-prima fotografias de fundo de gaveta. Fotografias pessoais, de família, de viagem. Barros realiza um processo de colagem com negativos, positivos, ou seja, fotos já ampliadas, recortando tais suportes, muitas vezes criando fundos escuros (ver fig. 28) ou novos planos na imagem fotográfica (ver fig. 27). O curador expõe o material de *Sobras* dividido em três partes – *Sobras*, *Sobras* (vidros) e *Sobras* (colagens) – conforme o processo de composição das imagens.

Usando as equações matemáticas, podemos dizer que a grande diferença entre os processos técnicos utilizados em *Fotoformas* e *Sobras* é que na primeira, há adição (adição de tinta, soma de negativos, adição de imagens), na segunda, Barros subtrai. O artista retira matéria, retira indicialidade da imagem fotográfica. No fundo, há uma mudança no tipo de relação que o artista mantém com o caráter mimético das imagens. As intervenções de Barros, em *Sobras*, geralmente respeitam as figuras. As montanhas são respeitadas, os cortes são feitos nas margens (ver fig. 26 e 27). Há, na maneira de compor, ou seja, no ato, uma nova significação: o artista compõe um ambiente totalmente novo. Novo e impossível, pois mistura localidades distantes em uma só foto, como se fosse possível criar um novo lugar no mundo. Barros brinca com o referente. Ele mistura uma região árida com montanhas geladas. Mas não acrescentando tinta ou desfocando.

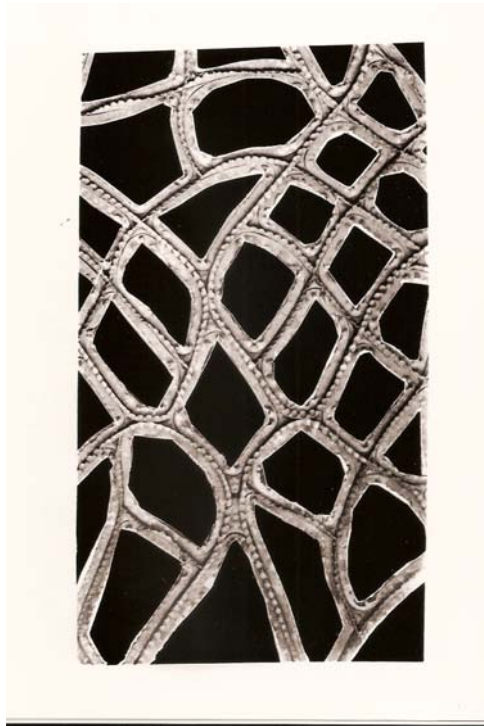


Figura – Sobras, 1996-1998



Figura - Sobras 1996 - 1998



Figura – Sobras (vidros), 1996-1998



Figura – Sobras (vidros), 1996-1998



Figura -- *Sobras*, 1996-1998

Enquanto em *Fotoformas*, Barros fotografa, em *Sobras*, o artista se apropria da matéria fotográfica. Seu trabalho, suas interferências, vão além da imagem como se quisessem se expandir para o plano real -- fazendo o movimento contrário do tuché. Se a fotografia capta o real, Barros tenta subverter essa idéia em *Sobras*: através da fotografia, tenta criar um novo real. E esse é o ato fundamental, a mudança radical entre o ato icônico e o ato indicial, como diria Dubois referindo-se às obras de Duchamp. É o ato da escolha em detrimento do trabalho artístico manual. Estamos diante da mudança do moderno para o contemporâneo. Da arte retiniana para uma arte fotográfica. Um artista-fotógrafo.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos que a questão “a fotografia é ou não é arte” já está obsoleta e que talvez insistir nela seja pouco frutífero. Dubois (1990) propõe uma inversão dos fatores. Que a arte tornou-se fotográfica. Para entender esta possibilidade, precisamos antes ver a idéia da fotografia como índice.

Ao longo da história da fotografia, surgiram diversas teorias sobre ela, como foi possível observar ao longo desse trabalho. Utilizamos o olhar de dois teóricos para a compreensão das teorias que perpassaram essa história. Dois olhares por vezes diferentes, mas que, ao longo de suas linhas de raciocínio, se encontram.

Vimos que nos primeiros cem anos da fotografia, vigorou a ideia de que essa fosse um “espelho do real” ou a ideia de uma fotografia-documental. A noção da fotografia como uma imagem análoga à realidade se dá por causa de processo mecânico, onde o homem divide a cena com a tecnologia deixando a imagem menos subjetiva à favor da neutralidade da máquina fotográfica (BAZIN, 1975). Seu caráter automático incentiva a crença de uma imagem realista, objetiva e neutra. Tais características, que condizem com os ideais modernos também agitam o cenário artístico. Ao mesmo tempo em que a arte afasta qualquer possibilidade de aceitar a fotografia como uma expressão artística, ela vê neste novo procedimento um aspecto “libertador”: a fotografia torna-se responsável por libertar as artes visuais de seu papel de documentarista do mundo.

Com a evolução tecnológica, outras mídias surgem (como cinema e tevê) e, com elas, a fotografia deixa de ser a expressão que melhor representa à realidade. A fotografia é estática, o cinema tem movimento. A fotografia se refere sempre ao passado, a televisão mostra ao vivo. Essas transformações possibilitam que outras características da fotografia sejam evidenciadas. A partir dos anos 1960, novas ideias surgem em relação à fotografia. Diferentes autores, como Baudry e Bourdieu, se dedicam a denunciar a imagem fotográfica como um espelho do real. Tais autores acreditam que a fotografia é apenas uma imagem codificada, o auge da evolução do sistema representativo desde a aplicação da

perspectiva linear às pinturas no renascimento. A foto é, então, vista como um símbolo, uma convenção de elementos gráficos.

Só a partir de 1980, o caráter indicial começa a predominar nas teorias fotográficas. Ainda com base nos estudos semióticos de Peirce, autores como Barthes (1980), Dubois (1990) e Krauss (2004) frisam o fato de que a fotografia pode não ser idêntica ao seu referente (ou seja, não é necessariamente um ícone) e de que ela está carregada de uma série de códigos e convenções (o que aponta para o símbolo), mas existe um momento puramente fotográfico -- que nenhum outro meio de representação terá: o momento indicial. Tal momento consiste no fato de que toda e qualquer imagem fotográfica só poderá ser realizada a partir de um referente. Pode ser que a imagem não seja mimética. Pode ser que seu significado se altere dependendo dos canais de difusão. Mas só através do referente é que a fotografia poderá ser feita. Ou seja, a foto é traço de um encontro com o real.

Para Dubois (1990), a arte torna-se fotográfica, pois deixa de ser icônica (ou retiniana, como diria Duchamp) para ser indicial (uma arte-evento). A peça de arte não deve se apenas vista, mas deve ser experimentada e pensada. O belo não está só diante dos olhos, mas no pensamento também. Como dispositivo de pensamento, a arte contemporânea passa a questionar e atribuir novos significados ao se apropriar de imagens, não só as que fazem parte da história da arte, mas também as que habitam o cotidiano. O belo contemporâneo não busca mais o novo, nem o espanto, como as vanguardas da primeira metade deste século: propõe o estranhamento ou o questionamento da linguagem e sua leitura⁵⁴.

O surgimento de uma arte fotográfica, isso é, uma arte profundamente contaminada pelo fazer fotográfico, é acompanhado por uma série de mudanças: nos processos artísticos, nos produtores de tais processos, na recepção da obra de arte, nos meios de difusão, etc. Nesse trabalho, nos propusemos a analisar o impacto dessas transformações no cenário fotográfico. Percebemos o surgimento de novas visibilidades, novas formas de utilizar a fotografia (seja como documento

54 Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural <www.itaucultural.org.br>.

ou como matéria para arte contemporânea), novas estéticas. E, obviamente, com todas essas mudanças, o perfil do sujeito produtor de tais imagens também mudou. Se a arte tornou-se fotográfica, o artista torna-se fotógrafo.

Com a função de observar a operacionalidade de tais conceitos, destacamos um artista do cenário brasileiro que utilizou a fotografia como meio de expressão -- Geraldo de Barros. Através da análise e comparação de seus dois únicos projetos fotográficos -- *Fotoformas* (1950) e *Sobras* (1998) -- podemos perceber que, além do abismo de 50 anos que os separam, há uma nítida transformação em sua maneira de se apropriar da imagem fotográfica. Aos 25 anos, Barros se detém nas possibilidades de subversão do aparelho fotográfico. Produz fotogramas, interfere diretamente nos negativos, faz fotomontagens com as cópias. Tudo isso, de acordo com Rouillé (2007), ainda faz parte do dilema da fotografia em ser análoga à realidade. A maneira como o artista a utiliza simplesmente tenta apagar esses vestígios. Em *Sobras*, aos 75 anos, Barros não faz fotografias. Se apropria delas. Como suporte, ele usa fotos antigas de álbuns de família. Através dessas imagens, Geraldo compõe outras imagens, totalmente virtuais. Ao mesmo tempo em que inexistentes, os novos lugares compostos pelas sobras não deixam de ser um índice. Um índice inexistente de um real que resiste.



REFERÊNCIAS

ARCARI, Antonio. A fotografia: as formas, os objectos, o homem. São Paulo: Pioneira, 1979.

ARNHEIM, Rudolf. **Film as Art**. California: University of California, 1957.

AUMONT, Jacques. A parte da arte. In: AUMONT, Jacques. A imagem. São Paulo: Papirus Editora, 2008. p. 259-314.

BARROS, Geraldo de. Fotoformas. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BARROS, Geraldo de. Sobras. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BAUDELAIRE, Charles. **O público moderno e a fotografia**: Carta ao Sr. Diretor da Revue française sobre o Salão de 1859. Disponível em: <<http://www.entler.com.br/textos/ baudelaire2.html>>. Acesso em: 23 nov. 2010.

BRESSON, Henri Cartier. **O instante decisivo**. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/fotografia/wp-content/uploads/downs-uteis-o-instante-decisivo.pdf>>. Acesso em: 18 nov. 2010.

BRITO, Ronaldo. **As ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro**, 1975. In: FERREIRA, Glória. **Crítica de Arte no Brasil: Temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 73-81.

BARTHES, Roland. A câmara clara. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica In: XAVIER, Ismail (Org.). A experiência do cinema. São Paulo: Graal Ltda, 2008.

CAMPOS, Haroldo de. Construtivismo no Brasil, concretismo e neoconcretismo, 1992. In: FERREIRA, Glória. **Crítica de Arte no Brasil: Temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 115-126.

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

COSTA, Helouise . **Escola Paulista de fotografia: uma vanguarda possível**. In: Seminário Vanguarda e Modernidade nas Artes Brasileiras, 2005, Campinas. Cadernos de Pós-Graduação. Campinas : Instituto de Artes/UNICAMP, 2005. p. 10-12.

DOBAL, Susana. **Foto-evento: Entrevista com André Rouillé**. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/31/2.html>>. Acesso em: 15 nov. 2010.

DUBOIS, Philippe. O Ato Fotográfico. São Paulo: Papyrus Editora, 1990.

ETCHEVERRY, Carolina. Geraldo de Barros e José Oiticica Filho: experimentação em fotografia (1950 - 1964). Anais do Museu Paulista, São Paulo, v. 1, n. 18, p.207-228, julho 2010.

FAVRE, Michel. **Sobras em obras**: documentário sobre a vida e a obra do artista e fotógrafo concretista Geraldo de Barros. Brasil e Suíça: Tatu Filmes / Tradam, 1998.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. Processos de Criação na Fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. Disponível em: <http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/rubens.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2010.

GONÇALVES, S. M. L. P. Comunicação, políticas da imagem e imagens políticas. **E-Compós** (Brasília), v. 12, p. 1-17, 2009.

HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e da Arte**: Volume 2. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

LECHTE, John. **50 Pensadores Contemporâneos Essenciais**. Do estruturalismo à Pós-Modernidade. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

KRAUSS, Rosalind. Fotografia y abstracción. In: RIBALTA, Jorge (org). **Efecto Real**. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

LIMA, Heloisa Espada Rodrigues. FOTOFORMAS: A máquina lúdica de Geraldo de Barros. 2006. 140 f. Dissertação (Mestrado) - Departamento de Artes Plásticas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006

MAH, Sergio. A fotografia e o privilégio de um olhar moderno. Lisboa: Colibri, 2003.

MASSENA, Carolina; CASTRO, Rosane. **Verdade/Jogos de Verdade**. Disponível em: <<http://www6.ufrgs.br/e-psico/subjetivacao/espaco/jogos-de-verdade.html>>. Acesso em: 27 nov. 2010.

PEDROSA, Mário. **A Bienal de cá para lá**. Disponível em: <<http://cafehistoria.ning.com/profiles/blogs/a-bienal-de-ca-para-la-mario>>. Acesso em: 30 nov. 2010.

QUINTAS, Georgia. Man Ray e a imagem da mulher. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2008.

ROUILLÉ, André. A fotografia: Entre documento e a arte contemporânea. São Paulo: Senac, 2005.

_____. Fotografia e Novas Mídias. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2007.

_____. Da arte dos fotógrafos à fotografia dos artistas In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Fotografia, número 27, 1998.

SOUGEZ, Marie-Loup. **História da Fotografia**. Lisboa: Dinalivro, 2001

WALKER, Paul Robert. A disputa que mudou a renascença. Rio de Janeiro: Editora Record, 2005.

YORATH, Dave. Photography: A crash course. New York: Watson Guptill, 2000.