

## *UM LUGAR CHAMADO FOTOGRAFIA, UMA POSTURA CHAMADA CONTEMPORÂNEA*

Ronaldo Entler

É difícil explicar o que é a fotografia contemporânea. Alguma coisa parece ter se transformado e se consolidado nos últimos 20 ou 30 anos, mas o adjetivo “contemporâneo” não poderia ser mais problemático. Primeiro, aponta para uma fotografia que se define pelo diálogo com a arte contemporânea, tautologia que explica quase nada. Segundo, tenta dar conta de um processo que está em construção e que, no entanto, já possui uma história. Terceiro, torna absoluto um conceito que deveria se referir ao presente de qualquer momento: tudo é contemporâneo a seu devido tempo, mas às vezes parece que, daqui a cem anos, leremos nos livros que a “fotografia contemporânea” foi um movimento ocorrido do século XX para o XXI. Por fim, diz respeito a uma situação tão maleável que, com frequência, incorpora aspectos da tradição aos quais parecia se opor. Como poderíamos olhar para a produção recente e dizer que tal coisa é ou não é contemporânea?

Com contornos escorregadios, resta apreender que, mais do que um procedimento, uma técnica, uma tendência estilística, a fotografia contemporânea é uma postura. Algo que se desdobra em ações diversificadas, mas cujo ponto de partida é a tentativa de se colocar de modo mais consciente e crítico diante do próprio meio. Alguns recortes são esclarecedores. Podemos reconhecer nas propostas que assumem uma direção ficcionalizante – algo bem representado nesta exposição – uma experiência fundamental para a afirmação dessa postura. Sem pretender encontrar as determinações que conduzem a fotografia até aqui, vale a pena olhar retrospectivamente para situar algumas questões diante das quais tais experiências recentes demarcam uma posição.

Conhecemos bem as dificuldades enfrentadas pela fotografia no ambiente das artes tradicionais do século XIX. Curioso é que o modo como a fotografia se defendeu deixou heranças tão problemáticas quanto os argumentos de seus detratores. A ansiedade de ser reconhecida como arte gerou duas reações opostas: ora a fotografia tentou absorver forçosamente efeitos superficiais da pintura, ora buscou se fechar nos limites de sua técnica para não se confundir com outras formas de expressão, sobretudo aquelas que lhe eram hostis. Ambas as atitudes apenas contribuíram para seu isolamento, seja porque buscaram um estatuto estético que lhe fosse exclusivo. Felizmente, esse foi um problema de ordem mais retórica do que prática, e tanto os pictorialistas quanto os mais puristas deixaram boas contribuições para a posteridade. De todo modo, esse é um debate que parece ter sido sepultado pela produção recente.

Reconhecemos na experiência moderna uma vocação para expandir as fronteiras das linguagens

artísticas ao mesmo tempo em que refletia sobre suas especificidades, ainda que seja forçoso dizer que artistas como Rodchenko, Moholy-Nagy ou Gerlado de Barros estiveram de fato preocupados com as fronteiras entre as linguagens. Em todo caso, a questão que se esboçava parecia ser mais ou menos da seguinte ordem: até onde podemos ir na experiência com a fotografia (ou com a pintura, a música etc.)? Isso ainda pressupunha um território demarcado.

Uma mudança começa a ser operar muito espontaneamente na efervescência dos anos 1960: muitos artistas deixaram de se perguntar que tipo de arte estavam fazendo e, assim, transitaram indistintamente entre diversas linguagens, incorporaram técnicas ainda mais alheias à tradição artística, como a serigrafia, o xerox ou meios eletrônicos incipientes, e realizaram experiências híbridas que hoje chamamos de performances, instalações, ações, proposições, e outras tantas coisas difíceis de nomear. É interessante também pensar que a fotografia penetrou efetivamente os espaços da arte de um modo tanto mais evidente quanto menos esteve preocupada em responder aos fantasmas históricos que interrogavam sobre sua legitimidade artística. Esse momento encarregou-se de exorcizar tal fantasma de forma radical: a questão de saber se a fotografia é ou não uma obra de arte se esvazia quando ninguém está preocupado em definir se uma obra é ou não fotográfica, ou pictórica, ou videográfica etc.

A fotografia atravessou as experiências dos artistas dessa geração de várias formas. Em alguns casos, ela cumpriu apenas o papel de registrar obras que eram efêmeras ou inacessíveis, como é o caso das performances ou da land art. Parece pouco, mas já esboça aqui uma questão importante que será largamente explorada nas décadas seguintes: a fotografia é um modo de existir das coisas, com grande capacidade de trânsito e em profundo diálogo com o olhar do público que, por sua vez, aprendeu a relacionar-se com o mundo através de sua mediação. A ideia de certas realidades se costroem juntamente com suas formas de representação é um problema-chave da fotografia contemporânea, como vemos nos trabalhos aqui expostos.

Num contexto paralelo, a questão da especificidade das linguagens ainda se colocava: entre os anos 1960 e 1980, vários teóricos de peso lançaram mão do repertório da semiologia e da semiótica para pensar a fotografia numa perspectiva ontológica, isto é, para buscar aquilo que lhe é específico, que lhe é exclusivo, que a diferencia da pintura, do cinema, do vídeo. Teorias muito conscientes nos ofereceram, no entanto, respostas antagônicas e nos colocaram num beco sem saída que se revelou bastante produtivo: demarcar a especificidade da fotografia exigia tantas ponderações que, mais cedo ou mais tarde, éramos obrigados a reconhecer a complexidade e a porosidade desse signo. Esse debate ocorreu num âmbito internacional e teve o mérito de expor os códigos – peculiares ou

não – que fazem de toda imagem um artefato da cultura. Em nosso país, esse debate esteve apoiado numa diversidade de autores de peso, alguns dos quais atuantes na França, como André Bazin, Roland Barthes, Philippe Dubois e Jean-Marie Schaeffer, e outros no Brasil, como Vilém Flusser, Boris Kossoy e Arlindo Machado.

O foco das discussões foi gradualmente se descolando das especificidades da fotografia para as possibilidades de trânsito e reconfiguração de seu estatuto. Isso foi sentido de diferentes formas. Em 1994, com uma década de atraso, Phillippe Dubois veio ao Brasil para o lançamento de *O Ato Fotográfico*, já bastante presente nas bibliografias de nossas pesquisas. Trata-se de uma obra que tenta organizar as várias direções assumidas pelo pensamento sobre a fotografia, mas que não deixa de se posicionar quanto a uma suposta essência desse signo. Ao mesmo tempo em que nos apresentava a edição brasileira do livro, Dubois assumia o esgotamento das pesquisas ontológicas e demonstrava estar mais interessado na interseções que a fotografia poderia construir com outras linguagens. Essa guinada foi percebida tanto em suas entrevistas quanto em alguns dos outros ensaios incorporados ao livro.

Também é sintomático o modo com Vilém Flusser pôde se reinterpretado. Os primeiros leitores de sua *Filosofia da Caixa Preta*, lançada no Brasil em 1985, sentiram-se bastante desconfortáveis diante da ideia de que a fotografia é “um programa que vai se esgotando” e o fotógrafo, um “funcionário” do aparelho. Uma década depois, com a ajuda das transgressões realizadas pelos artistas, entendemos mais claramente a provocação que Flusser nos lançava, no sentido de nos libertar dos gestos previsíveis que pareciam definir o bom uso da imagem técnica.

Falamos aqui de fenômenos bastante desconexos, mas que, também num âmbito internacional, ajudaram a instaurar processos que muitos artistas souberam aproveitar: a liberdade no uso das linguagens e o subseqüente esgotamento das pesquisas ontológicas, a consolidação de um olhar mais crítico sobre os discursos históricos da fotografia, o sepultamento do problema de ser ou não uma arte legítima, os reconhecimento dos códigos culturais que forjam os usos e a credibilidade da imagem técnica e, claro, a percepção de um novo momento de revolução tecnológica. É no entrecruzamento desses fenômenos que nascem os trabalhos que vemos nesta exposição.

Permanece difícil encontrar uma palavra capaz de agrupar tais experiências, algo que nos explique efetivamente aquilo que se chamou de fotografia contemporânea. Esboçaram-se algumas tentativas, sempre insuficientes e provisórias: falou-se numa fotografia construída, híbrida, contaminada... Mas, enquanto levava ao limite as possibilidades de transgressão técnica e ficcionalização, essa

mesma fotografia nos ajudou a perceber quanto havia de impuro e de imaginário na própria experiência documental a que se opunha.

A fotografia assumidamente híbrida e encenada que vemos aqui constituiu uma espécie de linha de frente desse processo de abertura e conscientização, porque motivou ou produziu reflexões que nos ajudaram tanto a enfrentar os preconceitos históricos quanto a reconhecer nas imagens que produzíamos cotidianamente um universo de sentidos menos óbvios. Mas ela não constitui uma fórmula. Desde então, quando a fotografia conquistou um lugar definitivo (para alguns, exagerado) nas coleções, galerias e bienais de arte contemporânea, vemos de fato a convivência de imagens que vão da desmaterialização radical (experiências com o fotográfico, não propriamente obras fotográficas) até uma nova aproximação com a tradição documental. Mas, como já sugerimos, por trás dessa diversidade há em comum uma postura, um pensamento, um discurso: uma atitude menos mistificadora diante da técnica, a consciência sobre os artifícios que afirmam a fotografia como instrumento da ciência e da memória, uma posição crítica com relação à sua história e o reconhecimento das virtualidades – os diferentes tempos – que coabitam uma imagem que, até então, parecia se esgotar num dado instante do passado.

A desconstrução dos rituais apoiados nas imagens técnicas, a profunda transformação tecnológica da fotografia e sua intensa penetração numa experiência artística que se assume híbrida, conceitual e, às vezes, um tanto desmaterializada não deixou de estabelecer uma situação de crise: será que ainda há sentido em falar de fotografia? De fato, discutiu-se ora com pesar, ora com empolgação a “morte da fotografia” ou o surgimento de uma “pós-fotografia”, sua transmutação em processos que atravessam os limites mínimos que até então a definiam. Quando nos deparamos com a liberdade de procedimentos que vemos nessa exposição, o que, afinal, estamos chamando de fotografia? Por que ainda recorrer a essa palavra?

Está claro que não nos é mais conveniente definir uma obra pela tradição de certa técnica, em outras palavras, pensar a fotografia apenas com base no uso da câmera, do suporte sensível a luz, dos albúms ou das imagens emolduradas. No entanto, vale evitar cair num relativismo que inviabiliza a possibilidade de uma reflexão mais assertiva sobre a produção recente.

Tanto faz se as imagens presentes nesta exposição poderiam ser tratadas também como pintura, design, instalação, performance, literatura, ou se poderiam ser bem acolhidas em outras *maisons* que não a da fotografia. Não precisamos ser conservadores – sair em defesa do documento, da película, do laboratório, do enquadramento, da contemplação, do instante decisivo – para

reconhecer que há, sim, uma história que confere, ainda hoje, um lugar à fotografia. Isso não é pouca coisa. Se não sabemos definir seus limites, a fotografia é, pelo menos, um lugar conceitual construído e consolidado no tempo, a partir de onde olhamos para uma produção artística mais confortavelmente, no caso de algumas obras, ou menos confortavelmente, no caso de outras.

Seria legítimo, por exemplo, pensar Joel-Peter Witkin com base nas referências da cenografia, ORLAN com base na performance, Duane Michals com base no cinema, Vik Muniz com base no desenho, Georges Rousse com base na arquitetura, e ainda poderíamos recombina ao infinito os autores e as linguagens aqui presentes... Mas escolhemos olhar para essas imagens baseados na fotografia, conceito que ainda ilumina tais experiências de modo muito produtivo. É possível romper com o purismo ontológico, é possível olhar criticamente para o passado sem ter de negar o papel que certas referências exercem na produção e na fruição das imagens.

Pensar a fotografia como um lugar conceitual nos permitiria olhar para a própria história de modo transgressor. Poderíamos, por exemplo, ver quanto outras manifestações artísticas podem ser pensadas com base na fotografia. Quanto ao cinema, a relação é óbvia e ainda técnica. Sendo mais radical, é possível perceber, por exemplo, quanto a pintura de um Degas tem de fotográfico quando recorre a instantes aleatórios e enquadramentos com cortes abruptos, coisas que entraram em jogo a partir da experiência com o instantâneo. O mesmo para a poesia de Baudelaire (justo ele, que nos pareceu tão resistente) quando detém e prolonga seu olhar sobre a singularidade de um evento diluído no fluxo vertiginoso da metrópole. Enfim, uma exposição de fotografia, uma “casa da fotografia” é, acima de tudo, um convite a pensar uma produção com base em um referencial que permanece legítimo mesmo quando se assumem suas possibilidades de transgressão.

Por fim, podemos aprender algumas coisas com outras artes de maior tradição ficcional que a fotografia, como a pintura, o teatro, o cinema e a literatura. Reinvidicamos a consciência de que toda operação técnica reconstrói a realidade, e as imagens aqui presentes demonstram bem essa atitude. Mas, ao desmitificar a relação da fotografia com o real, somos às vezes empurrados para uma posição radical que nos obriga a tomar todas as imagens como uma experiência autorreferente, como se, no fim das contas, a fotografia só fosse capaz de falar da própria fotografia, como se não existisse um mundo fora dela. Temos hoje maturidade para restabelecer algumas conexões. Mesmo que nenhum de nós tenha se postado diante das câmeras desses artistas, quem vai negar que as fantasias, os sonhos, os medos aqui representados não pertencem também às nossas vidas? Como não reconhecer que as representações inventadas pela arte estão em diálogo com os papéis que vivemos nesse jogo chamado cultura? Ou como não admitir que a ficção oferece experiências

efetivamente transformadoras da realidade, às vezes tanto ou mais revolucionárias que o documentário dito engajado? Uma vez que, por meio do estranhamento, essas obras já nos ajudaram a reconhecer as possibilidades de manipulação da fotografia, estamos agora em condições de recuperar as possibilidades de identificação com o olhar. Teremos, então, a surpresa de perceber que, ao inventar um mundo, essas ficções nos representam ainda mais profundamente.

## Referências bibliográficas

- BAQUÉ, Dominique. *La photographie plasticienne: un art paradoxal*. Paris: Regard, 1998.
- \_\_\_\_\_. *La photographie plasticienne: l'extrême contemporain*. Paris: Regard, 2004.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.
- BATCHEN, Geoffrey. Post-photography. In: *Each wild idea: writing, photography, history*. Cambridge, The MIT Press, 2002.
- BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, Ismail. (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- BORDAS, Marie-Ange; ENTLER, Ronaldo. Da gênese ao efeito. Entrevista com Philippe Dubois. In: *Revista Facom* n. 3, São Paulo, Faap, 1º semestre de 1996.
- CHIARELLI, Tadeu. A fotografia contaminada. In: *Ante internacional brasileira*. São Paulo: Lemos, 1999.
- DUBOIS, Phillippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1994.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas*. Fotografia y verdad. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Ática, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular*. Introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- \_\_\_\_\_. A fotografia como expressão do conceito. In: *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- MICHAUD, Yves. *La crise de l'art contemporain*. Paris: PUF, 1997.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária*. Campinas: Papirus, 1996.