

AUTORIZAÇÃO PARA USO DE OBRAS



Atribuição - Não comercial

Através deste instrumento, autorizo a utilização gratuita da obra Fotografia e ficção: linhas cruzadas para download, assim como para cópia, distribuição, exibição do trabalho protegido por direitos autorais. Os trabalhos derivados feitos com base nele, deverão possuir crédito à autora e propósitos não comerciais.

Rio de Janeiro, 29 de abril de 2011.

Claudia Tavares

Claudia Barbosa Vieira Tavares

Claudia Barbosa Vieira Tavares

Fotografia e ficção: linhas cruzadas

Dissertação de Mestrado em Linguagens Visuais

Orientador: Prof. Dr. Milton Machado

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
RIO DE JANEIRO
2005

Claudia Barbosa Vieira Tavares

Fotografia e ficção: linhas cruzadas

Dissertação submetida ao corpo docente da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de mestre.

Prof. Dr. Milton Machado
Escola de Belas Artes – UFRJ

Prof. Dr. Carlos Augusto da Silva Zilio
Escola de Belas Artes – UFRJ

Prof. Dr. Luiz Camillo Osorio
Departamento de Teoria do Teatro – Universidade do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro, Março de 2005

Em memória do artista e amigo Silvio Tavares.

Agradecimentos

Pelo conhecimento, carinho, companheirismo e amizade.

Milton Machado

Lídio Parente

Fernanda Medeiros

Patrícia Guimarães

Ana Elizabeth Lopes

Patrícia Gouvêa

Dani Soter

Meus pais, Marilena e Ivanir

Minhas irmãs, Flávia e Paula

Pedro e Nina

Resumo

Tavares, Claudia Barbosa Vieira – *Fotografia e ficção: linhas cruzadas*.
Dissertação de mestrado em Linguagens Visuais – Escola de Belas Artes, Centro
de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

Essa dissertação pretende analisar as relações da fotografia com as artes plásticas, localizar sua presença no campo da arte contemporânea, refletir sobre a idéia da ficção apontando-a como um elemento que vem sendo usado no processo construtivo de alguns artistas, incluindo o meu próprio. Essas etapas foram escolhidas como estratégia para verificar uma mudança na recepção e percepção da imagem fotográfica.

Abstract

Tavares, Claudia Barbosa Vieira – *Photography and fiction: crossed lines*.
Dissertation of Master's Course in Visual Languages – School of Fine Arts, Centre
of the Humanities and Arts, Federal University of Rio de Janeiro, 2005.

This dissertation intends to analyse the relationship between photography and the fine arts, to locate its presence in the contemporary art field, to reflect on the notion of fiction as an element being used in the constructive process of some artists, including my own. This chosen strategy is to verify a change in the reception and perception of the photographic image.

Sumário

Introdução	1
Capítulo 1 – Panorama Histórico	
- Introdução	3
- Relações fotografia/artes plásticas	3
- Breve histórico	5
- Considerações Finais	13
Capítulo 2 – Ficção como elemento	
- Fotografia ficcional	15
-Referências artísticas.....	19
Cindy Sherman	19
Jeff Wall	21
Sophie Calle	23
Rosângela Rennó	25
Anna Bella Geiger	27
Capítulo 3 – Linhas Cruzadas	
- Descrição e pensamentos	29
- O trabalho “ Linhas cruzadas”	30
- Apropriação, Autoria, Anonimato	34
Capítulo 4 – Incertezas	
- A desconfiança na imagem	37
Conclusão	41
Bibliografia	
.....	
.....	42

Introdução

O professor, crítico de arte e editor de revistas de arte espanhol, David Barro acaba de lançar o livro *Imagens [Pictures] para uma representação contemporânea* que vem refletir sobre o atual estado das imagens e apontar a necessária desconfiança com que devemos nos aproximar delas. O artista inglês David Hockney diz que depois da câmera digital é impossível acreditar na veracidade das fotografias. Para Hockney, a câmera tem mentido mais do que nunca, as imagens fotográficas hoje são insinuações de verdade. Ele acredita que é mais fácil uma pintura ser verossímil do que uma foto. “*Nós não sabemos mais como olhar para uma foto*” diz Hockney em matéria publicada no jornal O Globo, em 03/06/2004. O artista americano Richard Prince afirma em texto publicado na revista Artforum de novembro de 2004 que “*Você tem que ser muito cuidadoso com o que você olha nos dias de hoje... Em contraste com pinturas e esculturas, fotografias – quem quer que as tenha tirado – podem desenvolver uma vida própria que realmente não pode ser controlada*”. Em contrapartida o professor e teórico brasileiro Arlindo Machado afirma “*... a questão da fidelidade ao mundo visível mostra cada vez menos pertinência*”¹.

Para se pensar a imagem fotográfica hoje é preciso abandonar definitivamente convenções e idéias fundamentadas na objetividade fotográfica, que ainda consideram a fotografia um instrumento de reprodução do real e, portanto, um signo da verdade. É preciso substituir tais definições pelo pensamento de que fotografar é construir enunciados. Tal substituição promove questões do tipo: Como a fotografia se relaciona com as artes plásticas hoje? De que modo a fotografia se insere na arte contemporânea? Qual a percepção da imagem fotográfica hoje? O material de estudo escolhido para essa dissertação são alguns trabalhos de artistas contemporâneos e discursos teóricos que estão de acordo com tal pensamento e apontam direções para possíveis respostas às questões levantadas acima. A noção de construção de enunciados enfraquece a função atestatória da fotografia atrelada ao domínio do real, permitindo que ela transite também no domínio do imaginário. Os trabalhos a serem comentados nessa dissertação ultrapassam a questão da fotografia enquanto mera cópia fiel de seu referente, e foram selecionados por apresentar um certo caráter ficcional.

¹ Machado, Arlindo – *A fotografia sob o impacto da eletrônica* em Samain, Etienne (org.) O Fotográfico, Hucitec, São Paulo, 1998, pg 320.

Essa ficcionalidade é caracterizada pela construção de personagens, pela junção dos conceitos antagônicos de instantâneo e posado e pelo artificialismo colocado lado a lado com o naturalismo, promovendo uma costura entre realidade e ficção.

Essa dissertação pretende analisar as relações da fotografia com as artes plásticas, localizar sua presença no campo da arte contemporânea, refletir sobre a idéia da ficção apontando-a como um elemento que vem sendo usado no processo construtivo de alguns artistas, incluindo o meu próprio. Essas etapas foram escolhidas como estratégia para verificar uma mudança na recepção e percepção da imagem fotográfica.

1 - Panorama histórico

Introdução

O propósito deste capítulo é localizar na história da arte a utilização da fotografia como matéria, como referência e/ou como suporte. Não pretendo aqui voltar à época do surgimento da fotografia e discutir sua imbricação com a arte desde então. O caminho que escolho é o de tentar pensar a fotografia a partir dos anos 60, em seu campo ampliado na arte contemporânea, pela via da sua hibridização com as outras artes. Não devo, entretanto, deixar de apontar que a fotografia serviu como ferramenta para a arte desde seu aparecimento, causando profundas mudanças intelectuais e sociais. É notório, por exemplo, que Edgar Degas, entre tantos outros, recorre ao auxílio de fotografias como apoio para sua pintura, além da própria tomada da sua pintura ser altamente fotográfica. No início do século XX, a fotografia foi incorporada por algumas das chamadas vanguardas históricas, mas ainda sem a amplitude de penetração e hibridização que adquiriu nos dias de hoje.

Relações fotografia/artes plásticas

A relação da fotografia com as artes plásticas surge simultaneamente com sua própria gênese e desde então, tem sido abordada de diferentes maneiras. Para se pensar essa relação, é preciso recorrer a autores que discutam as relações entre os dois domínios, o da história da fotografia e o da história da arte. Escolhi os autores que se seguem por considerar seus pensamentos diferenciados entre si mas, de certa forma, complementares.

Walter Benjamin, já em 1931, aponta que *“as ênfases mudam completamente se abandonamos a fotografia como arte e nos concentramos na arte como fotografia”*². Benjamin se refere à reprodução fotográfica das obras de arte que apontam para uma modificação na concepção de grande obra, e transformam o modo de apreciação da obra de arte pela possibilidade de passagem do individual para o coletivo.

² Benjamin, Walter – *Pequena História da Fotografia em Magia e Técnica, Arte e Política*, Brasiliense, São Paulo, 1986, pg. 104

David Campany, autor do recém lançado *Art and Photography*, abre seu livro declarando que a arte tem se tornado cada vez mais fotográfica nas últimas três décadas. Campany prefere atribuir este fenômeno a um apelo que a fotografia exerce sobre os artistas exatamente por não apresentar um caráter único. Para ele, foi a multiplicidade de fins da fotografia que a tornou tão versátil, é a sua pluralidade que a faz não ter uma identidade definida. Caso Campany tivesse invertido essa relação, dizendo que a fotografia se tornou arte, estaria apontando uma unidade ao meio que ele não reconhece, devido às várias razões e formas pelas quais a fotografia se tornou arte.

A mesma idéia é compartilhada por Philippe Dubois, em seu *Ato Fotográfico*, onde ele vai relacionar esse fato – arte se tornando fotográfica - não ao caráter múltiplo da fotografia, nem à democratização da arte após suas reproduções fotográficas, mas à sua lógica indicial que estaria intrinsecamente relacionada com processos adotados pelos artistas contemporâneos. “*Não é mais a dimensão mimética da fotografia que a aproxima da arte contemporânea (esse era o caminho típico do séc. XIX)*”³. A relação mimética entre pintura e fotografia, que foi estabelecida desde os primórdios da fotografia, costumava ser a leitura mais comum na tentativa de elevar a fotografia ao estatuto de arte, seja por imitação, rejeição ou uma extensão da fotografia em relação à pintura. Se recorrermos à história da fotografia, o pictorialismo do século XIX foi o movimento que tentou legitimar a fotografia como arte pela tentativa de tratá-la como pintura. O uso de técnicas de manipulação e intervenções posteriores, além da escolha de assuntos pictóricos, caracterizava uma tentativa de aproximação da fotografia à pintura. Para os pictorialistas, a fotografia não tinha natureza artística, era apenas uma operação técnica, e portanto só se tornava arte a partir de suas intervenções pictoriais. O caminho que Dubois vai percorrer é o de uma nova relação, que se apresenta tanto na fotografia como na origem histórica da pintura, responsável por criar uma aproximação entre ambas.

Essa nova relação é indicial, ou seja, é relacionada ao ato fotográfico e ao traço deixado pela luz no material sensível. Está relacionada ao índice, onde o referente se torna ele mesmo sua representação, e, segundo Dubois, é essa relação que vai reger o pensamento artístico contemporâneo. A percepção dessa lógica indicial é responsável pela renovação dos processos artísticos, quando artistas, como por exemplo Marcel Duchamp, priorizaram o ato em favor do

³ Dubois, Philippe – O Ato Fotográfico, Campinas, Papirus, 1990, pg 291.

objeto artístico. Ele compara o *readymade* ao corte fotográfico, onde Duchamp retira, recorta um objeto de sua serialização assim como a fotografia retira, recorta um fragmento da continuidade temporal. “... a obra de Duchamp (...) aparece bem, historicamente, como a pedra de toque das relações entre fotografia e arte contemporânea, como o lugar e o momento de reviravolta...”⁴, apontando que o pensar e o fazer artístico contemporâneos são derivados das condições iniciais da fotografia, gerando assim novos processos criativos.

Breve histórico

No final dos anos 60 se inicia a institucionalização da fotografia, com a abertura de galerias e centros internacionais voltados exclusivamente para a coleção e exibição de fotografias, tais como a *George Eastman House* em 1969, na cidade de Nova Iorque, a *Photographer's Gallery* em Londres aberta em 1970, o *International Centre of Photography*, também em Nova Iorque, inaugurado em 1974. Todos esse novos espaços institucionais eram voltados a princípio para a fotografia com base documental, não manipulada, não contaminada, ou em outras palavras, a fotografia direta. No entanto, curiosamente, é nessa mesma época que a fotografia começou a fortalecer laços também com outras artes, tais como a performance, a escultura e o cinema, revendo assim seus critérios e conceitos modernistas.

Podemos enumerar como critérios modernistas da fotografia a importância vital da instantaneidade, a preferência pela imagem única, sem seqüências ou montagens, a feitura de cópias do tamanho exato ao do negativo, os flagrantes em relação à artificialidade da pose, o preciosismo das imagens com muita definição. A noção da fotografia como prova de um acontecimento real e portanto atestado de veracidade, além da captação do instante absoluto são conceitos, ligados principalmente ao foto-jornalismo e à fotografia documental, que não parecem fazer sentido quando se pensa a relação fotografia-arte contemporânea. De acordo com o que nos aponta Antonio Fatorelli, esses “critérios visavam assegurar a transparência da imagem”⁵ em uma concepção bastante greenberguiana carregando valores importantes somente para a fotografia “pura”. A partir dos anos 60, esse purismo fotográfico vai rever seus critérios, deixando-se contaminar por outros meios e não buscando mais uma

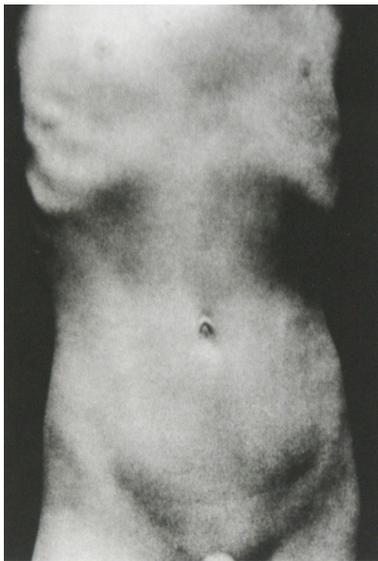
⁴ Dubois, Phillipe, Op. Cit. 1990, pg 258.

⁵ Fatorelli, Antonio – Fotografia e Viagem, Relume Dumará, Rio de Janeiro, 2003, pg 93.

transparência. Afinal de contas, qual a importância do instantâneo no trabalho *One and Three Chairs*, de Joseph Kosuth? Onde se localiza o acontecimento real numa fotografia da série *After Edward Weston* de Sherrie Levine? As questões contemporâneas em relação à fotografia são outras, são da ordem da originalidade, da autoria, do uso de um meio cotidiano e toda a banalidade que isso possa carregar. Os critérios modernistas foram revistos e modificados e a vigência hoje é das grandes ampliações, do uso de seqüências fotográficas, da escolha de imagens sem muita definição e da artificialidade da pose.



One and three chairs, Joseph Kosuth, 1965



After Edward Weston, Sherie Levine, 1980

Dominique Baqué, autora do livro *La fotografía plástica* cria um novo termo para a fotografia: “A *fotografia plástica* que se define em princípio por oposição à *fotografia utilitária* e à *fotografia criativa* é então uma invenção

*relativamente recente*⁶. Esse termo – plástica (traduzido do francês *plasticienne*) – é criado para gerar uma nova categoria da fotografia e portanto separá-la das já conhecidas como a documental, a jornalística ou publicitária e mesmo da fotografia-de-arte moderna. A necessidade de sua criação é relativizada por Regis Durrant, atual diretor do Centro Nacional da Fotografia na França, que afirma que não vê muito sentido no uso deste termo, mas nos diz “*que é uma espécie de definição pela negativa por assim dizer, uma fotografia livre de seus usos profissionais e inteiramente no meio da arte contemporânea*”⁷. Eu particularmente não adotarei esse termo nesta dissertação, embora reconheça nele uma tentativa de diferenciar a fotografia como matéria e suporte artístico, da fotografia com finalidades outras.

No Brasil encontraremos a expressão *fotografia contaminada* em textos de Tadeu Chiarelli. Ele utiliza essa denominação para falar de alguns “*autores que não seriam vistos como fotógrafos, mas como artistas que manipulam o processo e o registro fotográfico, contaminando-os com sentidos e práticas oriundas de suas vivências e do uso de outros meios expressivos*”⁸. A *fotografia contaminada* de Chiarelli parece equiparar-se à *fotografia plástica* de Baquè. Mais uma vez, não utilizarei esse novo termo nessa dissertação. Porém julgo importante apontar a existência de uma preocupação em diferenciar a fotografia que se insere na arte contemporânea de suas outras especificidades. E associo essa preocupação ao fato de a fotografia ter enfrentado dificuldades de reconhecimento no domínio da arte desde a época de seu surgimento. Esses termos têm como objetivo principal o estabelecimento de uma posição mais segura e definida da fotografia em sua relação com a arte.

Baquè afirma: “*é de uma maneira oblíqua, indireta, que a fotografia fez sua entrada no campo das artes plásticas: através da arte conceitual, com a qual teve inegáveis afinidades eletivas e as artes ditas ‘de atitude’ – body art, performances – aonde a imagem fotográfica funcionou num primeiro momento como registro do acontecimento e em seguida como obra inteira*”⁹. Gostaria de observar que discordo dessa idéia de “entrada”, pois acredito que a fotografia já tinha “entrado” no campo das artes plásticas desde seu surgimento como uma poderosa ferramenta, não somente por caráter utilitário mas também pelo seu

⁶ Baquè, Dominique – Que’est-ce que la photographie aujourd’hui, Beaux Arts Magazine, Paris, 2002, pg 10

⁷ Durant, Regis, Que’est-ce que la photographie aujourd’hui, Beaux Arts Magazine, Paris, 2002, pg 8

⁸ Chiarelli, Tadeu – Arte Internacional Brasileira 2º Edição, Lemos Editorial, São Paulo, 2002, pg 115

⁹ Baquè, Dominique – La Fotografia Plástica, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003, pg 42

poder de despertar reflexões e questionamentos. Creio que essa idéia deveria ser substituída pela de troca de papéis, a fotografia deixa de ser coadjuvante e assume o lugar de protagonista, ou seja, deixa de ser simplesmente ferramenta e passa a ser obra. Mas talvez seja preciso, para chegar a tal reflexão, um deslocamento do domínio da história da fotografia para o da história da arte. E é isso que pretendo fazer, passando a uma breve análise do papel da fotografia nas manifestações artísticas contemporâneas.

Provavelmente a *Pop Art* é a conexão mais facilmente estabelecida entre fotografia e arte contemporânea, por seu uso de imagens da cultura de massa. Uma das características dos trabalhos da *Pop Art* é a sua recusa a qualquer expressionismo, e seu interesse pela multiplicidade, pela repetição e pela reprodução, tudo aquilo que a fotografia pode oferecer. A fotografia exprime essa filosofia do múltiplo, pelo seu poder de reprodutibilidade e de culto, por ser um meio automático, do cotidiano. A relação indicial que nos aponta Dubois pode ser verificada aqui sem maiores dificuldades. Basta pensarmos na pintura de Andy Warhol, onde o uso de imagens fotográficas é constante, através da técnica da transferência, do princípio de depósito do objeto sobre o suporte de tela. “... a arte pop não poderia dispensar uma relação profunda com a imagem fotográfica, pois é ela que molda, em grande parte, a atual concepção de realidade. Uma realidade peculiar, retiniana, estereotipada, opaca, imediata, reprodutível como a imagem fotográfica que lhe serve de espelho e de suporte”¹⁰, é essa a visão de Annateresa Fabris. A visão de uma realidade que é produzida por muitas imagens fotográficas, que cria estereótipos, que invade os lares, que toma conta das cidades. É com essa realidade que a *Pop Art* lida, com uma realidade contaminada pela fotografia.

No Brasil, a Nova Figuração dos anos 60/70 também trará a fotografia como uma presença importante na sua produção, embora não de forma tão evidente e direta. Os trabalhos também não eram apresentados como fotografias, mas artistas como Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Maria do Carmo Secco entre outros referenciaram a fotografia claramente. Imagens ícones da cultura popular brasileira como Roberto Carlos, ou o bandido Cara de Cavalo, por exemplo, fazem parte do repertório imagético usado como matéria por esses artistas.

¹⁰ Fabris, Annateresa – *A ‘pós-imagem mecanizada’: fotografia e arte pop em ArteFoto*, Rio de Janeiro, CCBB, 2002, pg 125



Orange Car Crash, Andy Warhol, 1963



Roberto Carlos nº 3, Maria do Carmo Secco, 1967

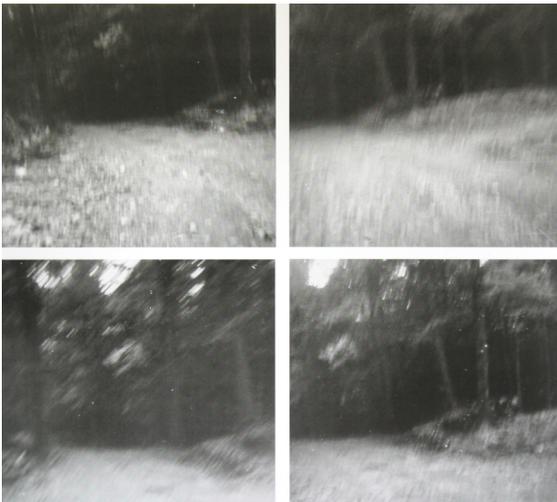
Apesar de seu apelo menos imediato do que a *Pop Art*, a arte conceitual talvez tenha sido mais libertadora para a fotografia do que a própria *Pop Art*. Por ser uma arte de idéias, cerebral, que pensava a natureza da arte e dos artistas, não preocupada com a subjetividade artística e a presença da mão do artista, adotou a fotografia não por algum caráter específico, mas justamente por ser um meio mecânico do cotidiano, que podia ser usado “inartisticamente” como, por exemplo, nas fotografias taxonômicas de Ed Ruscha *26 gasoline stations* de 1963 ou na série *Jumps* de Vito Acconci de 1969. Os artistas conceituais não se preocupavam em definir a essência fotográfica, simplesmente a usavam como instrumento para sua prática. John Baldessari vai dizer que: “ *Minha missão para minha própria arte foi quebrar certos não-nãos e tabus das galerias. Um: que nunca se via fotografias em galerias de arte, elas estavam sempre em galerias de fotografia. Então eu quis fazer isso ... fotografia como uma ferramenta que o artista podia usar*”¹¹. Cristina Freire complementa esse raciocínio dizendo que “O

¹¹ Baldessari, John – entrevista por Nicole Davis, em www.artnet.com. “*My mission for my own art I think was to break the certain "no-no's" and "taboos" for galleries. One: that you never saw photographs*

foco da fotografia conceitual não é o produto (como na fotografia de publicidade), mas a idéia, freqüentemente um comentário dialético. Seu referente é invisível. A fotografia é, assim, um instrumento na construção da obra¹². A fotografia entra como um registro dos processos de trabalho e com um desapego a qualquer rigor que não fosse o da idéia.



Twentysix Gasoline Stations, Edward Ruscha, 1963



Jumps, Vito Acconci, 1969

Devemos certamente pensar também na *Land Art* e sua relação simbiótica com a fotografia, utilizando-a como parte do processo construtivo dos trabalhos. Em outubro de 1968, a exposição *Earthworks* dos artistas Richard Long, Sol LeWitt e Michael Heizer apresentava seus trabalhos realizados na natureza através de fotografias, mapas e esquemas. A integração da fotografia à própria

in art galleries, they were always in photo galleries. So, I wanted to do that. . . photography as a tool that an artist can use”.

¹² Freire, Cristina - *Poéticas do Processo*, Iluminuras, São Paulo, 1999, pg 96.

concepção dos projetos de interferências ambientais é evidenciada pela escolha do ponto de vista através do qual o trabalho seria fotografado, como por exemplo *A line in Scotland*, de Richard Long, onde a linha só pode ser vista de um determinado eixo. Como pontua Lígia Canongia no texto de abertura do catálogo da exposição ArteFoto, realizada em 2003, os trabalhos da *Land-Art* americana teriam dificuldade em ser divulgados caso não fossem registrados em fotos e filmes, pois em sua maioria eram realizados em lugares de difícil acesso. Mas o mais importante é que Robert Smithson conceituou o *non-site* como aquele que poderia ser deslocado, removido da natureza para galerias e museus - fotos e filmes principalmente - como extensões indispensáveis do *site*, este sim irremovível. Cria-se então uma operação em rede, onde a fotografia se torna parte integrante e indispensável dos trabalhos de intervenção na natureza, além de se tornar o produto comercial dessas manifestações artísticas.



A line in Scotland, Richard Long, 1981

Douglas Crimp, em seu texto *A atividade fotográfica do pós-modernismo*, vai nos apontar “que o modo estético que foi exemplar durante os anos 70 foi a performance (...) trabalhos, isto é, que assumiam a presença do espectador na frente do trabalho enquanto este acontecia, portanto privilegiando o espectador e não o artista”¹³. O uso da fotografia como documentação de performances seria, a princípio, questionável, já que eternizaria algo que se fundamenta na efemeridade, na necessidade da presença do espectador. Parece-me, porém, que os artistas perceberam na fotografia a possibilidade de encenação, de ensaio, de teatralidade e, em certos casos, até de regência, como podemos verificar no comentário sobre duas performances específicas, feito por Dominique Baquè. A primeira seria Gina Pane, em *Action Sentimental* de 1973, onde a artista italiana encrava em seu braço espinhos de rosa e corta sua mão com uma gilete, reproduzindo em seu próprio corpo uma inscrição por contato que deixa vestígios, uma característica do ato fotográfico. A lógica indicial a que se refere

¹³ Crimp, Douglas – A atividade fotográfica do pós-modernismo, em *Arte&Ensaio*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UFRJ, Rio de Janeiro, 2004, pg 127

Dubois pode ser claramente verificada aqui, tanto quanto no exemplo a seguir. O outro exemplo de Baquè é a performance realizada em 1970 pelo artista americano Dennis Oppenheim chamada *Reading Position for 2nd Degree Burn*, onde o artista se deita ao sol com um livro aberto sobre seu peito. A marca causada pela exposição ao sol compara a pele de Dennis à película fotográfica que é impressionada pela luz. Abolindo a obra física, o corpo passa a ser uma extensão da linguagem pictural e escultural e se torna uma obra autônoma, uma obra-ato. Essa obra-ato parece encontrar no ato fotográfico não só um grande parceiro, mas também um ponto de partida e chegada.

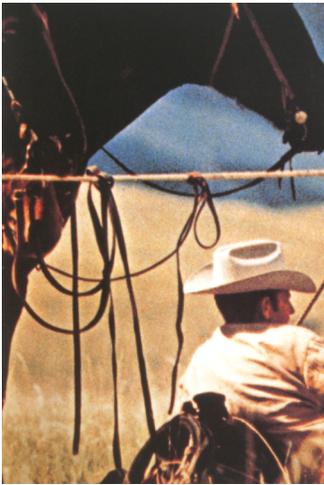


Action Sentimental, Gina Pane, 1973

Segundo Crimp, a fotografia modernista procurava detectar a mão do fotógrafo tal qual a de um pintor e, portanto, achar seu lugar no espectro da subjetividade, pela raridade certificada das *vintage prints* (cópias de boa safra), numa tentativa de restauração da aura perdida apontada por Walter Benjamin. *"A atividade fotográfica do pós-modernismo opera, como devemos esperar, em cumplicidade com estes modos de fotografia-como-arte, mas o faz para os subverter e exceder. E o faz tão precisamente em relação à aura, não porém para recuperá-la, mas sim para deslocá-la, para mostrar que é também agora apenas um aspecto da cópia, não do original"*¹⁴. Crimp vai apontar a prática de artistas tais como Cindy Sherman, Sherie Levine e Richard Prince como reivindicações à originalidade; o que eles criam é cópia, o discurso produzido por eles é sobre a pluralidade de cópias. O discurso de Crimp, assim como o de Rosalind Krauss e Philippe Dubois, vai indicar a fotografia como uma significativa ruptura dos modos tradicionais de representação que marca o advento do pós-modernismo em si, por ser um meio que expõe mais efetivamente a noção de originalidade

¹⁴ Crimp, Douglas, Op. Cit., 2004, pg 131

como um mito perpetuado pela cultura moderna. Estes artistas citados acima apropriaram e reciclaram sem cessar imagens pré-existentes, problematizando o dilema cópia/original e rompendo assim o mito da originalidade. *“Parecerá, então, que, se este desaparecimento da aura é um fato inevitável do nosso tempo, então igualmente inevitáveis são todos os projetos de recuperá-la, de fingir que o original e o único são ainda possíveis e desejados. E isso é em nenhum lugar mais aparente que no próprio campo da fotografia, a própria culpada da reprodução técnica”*¹⁵.



Untitled (Cowboy), Richard Prince, 1984

Considerações finais

Vale pensar que, a partir do momento em que se aceita a cópia, se aceita também a ficção. Quando o original não é mais uma condição primordial, então a realidade cede espaço para o imaginário. Com a imbricação da fotografia no mundo das artes plásticas abre-se a possibilidade de hibridização, de contaminação dos meios, constituindo uma das principais determinantes da arte contemporânea, que se afina com o pensamento pós-moderno. Podemos dizer, em linhas gerais, que as principais características do pensamento pós-moderno associadas ao campo das artes são a indistinção entre alta-cultura e cultura de massa, a integração entre arte e vida cotidiana, o declínio da máxima da originalidade como atributo indispensável à produção artística e a conseqüente possibilidade de repetição/reprodução. O pós-modernismo vai apontar também uma substituição da concepção de universalismo pela de localismo. O discurso pós-moderno das múltiplas verdades do que François Lyotard vai chamar de era

¹⁵ Crimp, Douglas, Op. Cit., 2004, pg 129

do fim das grandes narrativas talvez seja a maior porta de entrada para a discussão aqui proposta.

Ao meu ver, a fotografia que habita o campo da arte contemporânea propõe uma costura entre realidade e ficção, fundamenta-se sobre uma invenção, abre um mundo paralelo e provoca uma desconfiança da realidade aparente da imagem. *“As fronteiras existentes entre o real e o fictício diluem-se até desaparecerem totalmente, não se podendo distinguir o ‘agir de mentira’ e o ‘agir de verdade’”*¹⁶, segundo David Barro. Porém, em que se baseia essa desconfiança na imagem fotográfica contemporânea? O estatuto da fotografia como detentora de verdade é colocado à prova e parece ser substituído pela idéia de um documento alterado carregado de artifícios. Para discutir as possíveis respostas a essa questão, abrirei um novo capítulo para pensar o caráter ficcional com que artistas contemporâneos vêm trabalhando.

¹⁶ Barro, David – *Imagens [pictures] para uma representação contemporânea*, Mimesis, Porto, 2003, pg 53

2 – Ficção como elemento

Fotografia ficcional

"essas imagens possuem a chance de parecerem reais, sem nenhuma chance específica de serem reais... algo que seja crível, não é importante se é verdade. É somente que a sua verdade seja possível. É isso que o real virtuoso é. A possibilidade".¹⁷

Richard Prince

Refletir livremente sobre a idéia de ficção nos remete de imediato à narração de uma história inventada. Um texto ficcional narra algo que não aconteceu de fato, mas que é, sim, construído, imaginado. A ficção apresenta a imagem verossímil e não a imagem verdadeira, no sentido de 'objetivamente real'. O produto da construção ficcional não pode ser dito puramente 'falso', porque pactua com aquilo que entendemos como possível no real – a ficção afinal pode promover um 'efeito de real'. Podemos mesmo admitir que a construção ficcional produz 'realidades' que participam do processo do 'Real' tanto quanto todas as presenças e acontecimentos do mundo. A ficção não constitui propriamente uma falsa realidade, mas produz uma realidade outra.

Segundo Tatiana Levy: *"A irrealidade da ficção é capaz de constituir uma experiência real. (...) Os personagens, as situações, as sensações nos são apresentados de forma a nos fazer senti-los, a nos fazer vivê-los. Justamente por este motivo, essa experiência é profundamente real. (...) A linguagem da ficção tende justamente a criar um objeto, e não a representá-lo. Seu poder consiste em dar materialidade àquilo que nomeia. E a coisa nomeada pela literatura não é a imitação de algo que existe no mundo, mas como já foi dito, sua própria realização"¹⁸*.

Quando lemos uma obra literária de ficção estamos nos propondo a experimentar a vida dos personagens, a imaginar os cenários por onde passam, a sentir medo, tristeza ou alegria, a viver outras vidas. Todas essas sensações são

¹⁷ Prince, Richard – entrevista por Peter Haley, "These pictures have the chances of looking real without any specific chances of being real. ... something that can be believed, it's unimportant whether it's true. It's only that its truth be possible. That's what the virtuoso real is. The possibility". Art&Photography, Phaidon, Nova Iorque, 2003, pg 265.

¹⁸ Levy, Tatiana Salem – A experiência do Fora – Blanchot, Foucault e Deleuze, Relume Dumara, Rio de Janeiro, 2003, pg 21

reais, acontecem de fato embora sejam produzidas por uma narrativa ficcional que é criada, elaborada e construída. A literatura não está preocupada em representar, mas sim em apresentar uma realidade que não pertence ao mundo real – apesar de poder muitas vezes se basear nele – mas que pertence ao mundo do imaginário. O que me interessa na criação de ficção é a sua falta de compromisso com a representação. O trabalho que apresento aqui é fruto desse descompromisso, mas deixo para falar dele em um capítulo a seguir. O meu maior interesse é pensar em uma fotografia que potencializa o que não é essencialmente verdadeiro, que abre possibilidades para o imaginário.

A imagem fotográfica sempre foi tida como uma representação que parte do mundo real. Por sua natureza físico-química ela necessita de que algo que pertença à dimensão da vida se posicione em frente à câmera para que ela possa apreendê-lo. Para que essa apreensão se concretize é necessário uma série de construções técnicas e estéticas, voltadas a retratar esse mundo real. A noção de construção é, portanto, inerente ao processo fotográfico, mas é também indissociável do mundo da ficção. E é essa costura entre os dois mundos, do real e do ficcional, que o processo construtivo pode promover: tanto a idéia de representar como a de apresentar. Se olharmos para um segmento específico da arte contemporânea, podemos verificar esse sentido de apresentação que se encontra na literatura de ficção se sobrepondo à idéia de representação do mundo real. Passarei a me referir a tal segmento como *fotografia ficcional*, ou seja, a fotografia que se fundamenta em uma invenção, e que tem como referente algo inventado com o propósito de construir realidades ficcionais. A fotografia ficcional, portanto, estaria interessada em criar outros mundos, outros personagens, outras histórias. Estaria interessada em transpor as dimensões do mundo real para as do mundo ficcional.

É claro que esse namoro da fotografia com a ficção não emerge somente no contemporâneo, tendo sido iniciado tanto no pictorialismo do séc XIX quanto na fotografia européia dos movimentos de vanguarda tais como surrealismo e dadaísmo. As impressões compostas do pictorialista Henry Peach Robinson, por exemplo, são o resultado de intenso trabalho de laboratório, onde vários negativos eram montados para obtenção de uma imagem única. Esse procedimento, no entanto, visava dar mais realismo às cenas representadas, buscando reproduzir modelos da pintura clássica. A utilização desse procedimento era necessária para tentar corrigir o que o aparelho fotográfico ainda não era capaz de reproduzir perfeitamente em busca de atribuir melhor

visibilidade das tomadas. O que era usado como artifício para suprir uma deficiência da época, em busca de dar maior fidelidade à imagem fotográfica, hoje é percebido como uma convocação “das potências do falso”¹⁹, conforme Antonio Fatorelli. Entendo que as potências do falso não instauram falsidade, mas abrem o campo imaginário das possibilidades.



Fading Away, Henry Peach Robinson, 1858

Um bom exemplo brasileiro seria a famosa fotomontagem “Os trinta Valérios”, de Valério Vieira, datado de 1904. Na foto, todos os personagens de um sarau musical, pianista, violoncelista, garçom, maître e até mesmo as figuras nos retratos das paredes, têm o mesmo rosto, o rosto de Valério Vieira. Para a realização dessa montagem foi preciso um intenso trabalho durante o processamento no laboratório. Manipulação precisa, apesar dos poucos recursos disponíveis na época. O importante aqui é que Valério atua, faz de si mesmo vários personagens, provocando o conceito de onipresença e convocando as potências do falso.

Em um outro momento, na Europa, diversos artistas de movimentos vanguardistas utilizam a fotografia. Se automatismo e sonho são as duas palavras chaves do surrealismo, e é a “*atividade editorial que constitui a verdadeira produção surrealista*”²⁰, ou seja, a combinação de imagem fotográfica e texto, pode-se dizer hoje que a fotografia ocupa um lugar central no movimento surrealista. De acordo com Rosalind Krauss, a fotografia surrealista apresentava um leque de gêneros, que iam da fotografia direta até as fotografias manipuladas, como as distorções de André Kertész e os procedimentos de solarização e raiofotografia de Man Ray. Nessas últimas, Man Ray liberta a fotografia da câmera seduzindo os surrealistas pela idéia de objetos de sonhos. Outro exemplo importante são “*as imagens documentárias de objetos estruturais*

¹⁹ Fatorelli, Antonio - *Fotografia e viagem*, Relume Dumará, Rio de Janeiro, 2003, pg 79.

²⁰ Krauss, Rosalind – *Fotografia e Surrealismo* em *O Fotográfico*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pg. 114.

*igualmente 'não-manipuladas' – mas que colocam diversas interrogações e sobre o estatuto do testemunho fotográfico –, que não possuíam outra existência além da que a fotografia lhe emprestou e que foram imediatamente desmanteladas depois de fotografados*²¹. Essa descrição pode ser imediatamente associada às fotografias da série *As Bonecas*, de Hans Bellmer, datadas de 1934. O processo de encenação e construção induz a uma experiência fantasiosa, onírica, constituindo o que chamei de fotografia ficcional.

Um conceito útil para pensar a fotografia ficcional é o conceito de ultrapassagem de Wolfgang Iser. Em seu texto *O Fictício e O Imaginário* ele propõe que *"a mentira excede, ultrapassa a verdade, e a obra literária ultrapassa o mundo real que incorpora... O mundo fictício é caracterizado desse modo por uma travessia de fronteiras entre os dois mundos que sempre inclui o mundo que foi ultrapassado e o mundo-alvo a que se visa*²²". Essa reflexão me sugere o fictício como ponte de ligação entre dois mundos. De que maneira poderíamos atribuir essa idéia à fotografia? Creio que a imagem fotográfica de ficção também inclui dois mundos, o que foi fotografado e, portanto, ultrapassado e o mundo-alvo ou o que está sendo proposto. A imagem fotográfica ficcional mantém uma relação indicial, de conexão e contigüidade, com seu referente, mas ultrapassa-o, o dá como anterior, eternizando-o. Eternizando a ficção e não mais a realidade. É nessa temporalidade outra que atua a ficção.

Assim como no conceito de ultrapassagem proposto por Iser, podemos encontrar em Rosalind Krauss idéia semelhante. Para Krauss, a fotografia age como um duplo de um original e apresenta um espaçamento em relação à realidade fotografada. Penso que esse espaçamento ou essa ultrapassagem quando aplicados à fotografia, concedem-na uma possibilidade de ficcionalização, e que, portanto, esse distanciamento age como uma porta de entrada para uma narrativa ficcional.

O que artistas como, por exemplo, Cindy Sherman e Jeff Wall, por exemplo, fazem é entrar por essa porta, criando personagens e situações onde realidade e ficção se confundem. Eles ultrapassam os limites do real e deslocam as fronteiras invocando as potências do falso.

²¹ Krauss, Rosalind, *Op.Cit.*, 2002, pg 115

²² Iser, Wolfgang, *O fictício e o imaginário* em Teoria da Ficção, ed. UERJ, Rio de Janeiro, 1999, pg 68

Referências artísticas

Minha intenção agora é pensar sobre determinados trabalhos de alguns artistas contemporâneos nos quais identifico a questão da ficcionalização. Focarei minha discussão nos aspectos que considero mais relevantes na obra de cada um deles, e que de certo modo estabelecem “laços familiares” com meu próprio trabalho. Jeff Wall e seu “*Mimic*”, Sophie Calle e seus trabalhos “*L’Hotel*”, “*Le Carnet d’adresses*” e “*La Filature*”, Cindy Sherman e sua série “*Untitled Film Stills*”, Rosângela Rennó e seu trabalho “*Vulgo&Anonimato*” e Anna Bella Geiger com seu “*Brasil Nativo/Brasil Alienígena*”. Todos esses trabalhos podem vir a ser talvez considerados um pouco “velhos”, pois foram realizados no período entre o final dos anos 70 e meados dos anos 80, com exceção do de Rosângela Rennó, que data de 1998-99. Mas escolho-os por considerá-los ainda potentes e referenciais para a presente discussão. A ferramenta escolhida para comentar brevemente estes trabalhos, será, como alternativa à vasta produção crítica e teórica existente, minha livre reflexão sobre eles, além das palavras dos próprios artistas, não deixando porém de recorrer a uma ou outra citação que julgar oportuna.

Cindy Sherman

Cindy Sherman, artista americana que entre 1977 e 1980 criou a famosa série de fotografias em preto e branco, intitulada *Untitled Film Stills*, diz que desde criança adorava filmes e vivia grudada na televisão. Na época da universidade, apesar de estar matriculada no departamento de pintura, seu maior interesse era pela arte conceitual, pelo minimalismo, pelas performances e filmes alternativos. Morava num espaço dividido com vários outros artistas. Gostava de se maquiar e se vestir como personagens muito antes de realizar a série em questão. Certa vez percebeu que o esforço nessas caracterizações deveria ser documentado, e quando vestida como *Lucile Ball*, apresentadora de TV norte americana, se fotografou. Sherman sempre soube que queria trabalhar sozinha, para ter controle integral do processo, e que estava interessada em construir pequenas narrativas. Quando se mudou para Nova Iorque, viu pilhas de fotografias no estúdio de David Salle que seriam usadas para algum tipo de

story-board. O que lhe chamou a atenção nessas fotografias foi seu caráter ambíguo, e de imediato percebeu que a ambigüidade poderia solucionar seu problema de querer contar uma estória sem envolver outras pessoas, apenas sugerindo sua presença fora da imagem. E assim foi iniciado *Untitled Film Stills*, série constituída de setenta fotografias.

Nessas clássicas imagens de Sherman, todos os personagens apresentados parecem sair de filmes da década de 50. No entanto, sabemos que tanto os personagens quanto os filmes de onde teriam sido tirados jamais existiram de fato. Seus personagens são apenas insinuações, provocações, visto que é sempre a própria artista que posa e se fotografa travestida. Esse travestimento de Sherman, não no sentido de mudança de sexo, mas no sentido de ausência de identidade definida, me remete imediatamente aos autoretratos da década de 20 de Claude Cahun, além do célebre retrato de Rose Selavy, o personagem criado por Marcel Duchamp. Ambos lidam com a pose, com o artificialismo, com a ambigüidade. Ambos carregam uma provocativa dose performática. Sherman parece atualizar essa provocação nos seus *stills* cinematográficos. Afinal de contas, quem são essas mulheres? Ou talvez a pergunta mais adequada seja: quem é essa mulher que aparece de tantas maneiras diferentes? O questionamento do conceito de identidade enquanto sujeito único parece claro. Pensar essas imagens como auto-retratos me parece um pensamento equivocado, visto que elas são desprovidas de qualquer subjetividade.

O retrato apresenta como principal característica a pose, que carrega em si um caráter de construção, de identidade construída, e portanto ficcional. Não posso deixar de citar Annateresa Fabris: "*Ao criar uma imagem ficcional, isto é, ao referir-se à pessoa, a pose permite analisar o retrato fotográfico pelo prisma do artifício, não apenas técnico, mas também pelo fato de possibilitar a construção de inúmeras máscaras que escamoteiam de vez a existência do sujeito original*"²³. Ao criar imagens ficcionais, ou seja, ao referir-se a pessoas hipotéticas usando seu próprio corpo físico, Sherman cria uma atmosfera enigmática e misteriosa, lembrando antigos filmes policiais. Ela se apropria de um imaginário coletivo e constrói através dele pequenas narrativas ficcionais que apontam para uma idéia de identidade como encenação. É a potência do falso, a possibilidade daquilo que não temos certeza se é ou não é o que me atrai nesse trabalho de Cindy Sherman.

²³ Fabris, Annateresa, Revista Estudos Femininos, vol 11, Florianópolis, Jan-Junho 2003



Untitled Film Stills, Cindy Sherman, 1977

Jeff Wall

Analisar a obra do artista canadense Jeff Wall não constitui uma tarefa fácil. Sua vasta produção continua sendo objeto de análise para muitos críticos e teóricos, inclusive o próprio artista. Minha única intenção, no entanto, em abordar sua obra, mais especificamente seu trabalho *Mimic*, de 1982, foi a de localizá-lo como artista contemporâneo que transita na dimensão da ficção.

Um dos aspectos, a meu ver, de maior interesse em sua produção é a noção de *instantâneo posado*. Enquanto o conceito de instantâneo se caracteriza pelo naturalismo, pela apreensão do instante factual, o posado prima pelo artificialismo e pela preparação. A junção desses dois conceitos por princípio antagônicos seria responsável pela atmosfera ambígua que encontramos, de modo geral, em seu trabalho. O modelo do instantâneo combinado com a encenação é o que podemos chamar de linha mestra na produção de Wall.

Por mais realistas que pareçam suas fotografias, elas não são tiradas por acaso ou sorte durante um passeio pelas ruas. Ao contrário, Wall exerce total controle sobre suas imagens, da pré-produção à pós-produção, aproximando o seu processo de realização à engrenagem de um *set* cinematográfico. Ele cria situações, as dirige, edita e monta. Personagens, cenários, iluminação, são estudados previamente fundamentando o caráter artificial. A presença de atores profissionais ou amadores é fundamental nas suas construções. A utilização de todos esses elementos faz Wall assumir o papel de um contador de histórias que cria uma atmosfera para narrar acontecimentos ficcionais, assim como um diretor de cinema. É como se ele retirasse um fotograma de um filme

cinematográfico e o ampliasse largamente, mostrando-nos apenas um pequeno fragmento de sua história. Mas é a potência que esse fragmento contém que é capaz de nos impulsionar a imaginar o restante do filme. Suas imagens detêm uma força propulsora que nos leva para fora delas, não importando a direção dos vetores. Essa força é uma característica do instantâneo fotográfico, que ele desloca da dimensão do acaso para o campo da ficção.

Wall problematiza a idéia da fotografia como imagem fixa, estática, apontando que foi só depois do advento do cinema que essa suposta fixidez começou a ser repensada. Para ele, sob a luz do cinema, a fotografia não pode mais ser tida como uma imagem estática. Ele prefere chamá-la de imagem parada (*stopped image*) ou ainda imagem aprisionada (*arrested image*). E é essa ultrapassagem da idéia de imagem fixa para imagem aprisionada que possibilita que as imagens de Wall se localizem em um entre-espaço, ou seja, que se posicionem num espaço entre acontecimentos.

Jean-François Chevrier nos aponta, a respeito de *Mimic*, seu primeiro trabalho encenado fora do estúdio, que “foi a virada inicial para uma tentativa – embora ainda não claramente declarada ou teorizada – de reativar a iconografia e estética da fotografia de rua com técnicas cinematográficas de encenação”²⁴. Os mestres da fotografia de rua tais como Henri Cartier-Bresson, Robert Frank, entre outros, apostavam no valor das imagens extraídas diretamente da vida, na força dos micro-eventos do dia-a-dia. Por sua vez, Wall parece transferir essa força para o que ele chama de *micro-gestos* do contemporâneo, quando afirma que “meu trabalho é baseado na representação do corpo”²⁵.

Em seu texto *Gestos (Gestures)*, de 1984, ele traça uma trajetória de transformação do conceito de gesto. Define o gesto como pose ou ação que projeta significado enquanto signo convencional, atribuindo essa definição particularmente ao período barroco, que denomina como a era do drama pintado. Afirma que esse mesmo gesto assume posturas mecanizadas, mais condensadas e menores no modernismo. E parece perceber que as pequenas ações, os movimentos expressivos involuntários do corpo, são o que resta hoje da antiga idéia de gesto, ou seja, dos gestos dramáticos identificados na arte passada. *Mimic* é uma imagem onde três pessoas andam em uma rua

²⁴ Chevrier, Jean-François – Jeff Wall, Phaidon, Nova Iorque, 2002, pg.166. “It was the inicial turning point in an attempt – as yet not clearly declare dor theorized – to reactivate the iconography and aesthetics of street photography with the techniques of cinematographic staging.”

²⁵ Wall, Jeff – *Gestures* em Op. Cit. 2002, pg. 76

aparentemente calma. Existem alguns carros estacionados, mas nenhum em trânsito. Um casal de mãos dadas passa ao lado de um sujeito, que parece simplesmente perceber a presença do dito casal. É uma imagem silenciosa de uma ação trivial. Assim como a maior parte de sua produção artística, é um trabalho de imagem única, autônoma, não seqüenciada, exposto na escala do corpo humano. Tanto aqui como em muitos outros trabalhos de Wall há uma imbricação dos conceitos de instantâneo derivado da fotografia com o de pose, oriundo dos primórdios da arte. Essa junção provoca um deslocamento de gestos presentes na dimensão da vida para o lugar do artifício.



Mimic, Jeff Wall, 1982

Shophie Calle

Yve-Alain Bois descreve o trabalho de Sophie Calle como uma vasta e diversificada produção, onde ocorre a confusão ou mesmo a transformação entre realidade e ficção. *Fazedora de histórias* foi um título dado por seu amigo Hervé Guibert no final dos anos 70. Certamente que o interesse de Calle não está na discussão da natureza da fotografia, mas sim em seu aspecto investigativo, em seu poder de espionagem e em sua capacidade narrativa.

A indiscrição de Calle possibilita a construção de retratos por meio de testemunhos deslocados, como é o caso do trabalho *L'Hotel* de 1981. Ela é contratada como arrumadeira de um hotel por três semanas, com a intenção de fotografar traços deixados pelos clientes e assim examinar as personalidades dos viajantes e os signos comuns à moradia provisória. É nesse território estrangeiro de um quarto de hotel que Calle inicia sua investigação seguindo pistas e vasculhando sinais deixados pelos hóspedes. Como em um quebra-cabeça, Calle descreve peça por peça: a cor das malas, dos pijamas, quantos chinelos estão no

quarto, quais camas estão desfeitas, quais são os restos de comida, etc. Nesse jogo misto de observação e espionagem, ela vai montando seus personagens baseada simplesmente em seus hábitos e pertences. É a ausência dos personagens “reais” que possibilita a realização do trabalho.

A estratégia adotada em *Le Carnet d'adresses*, de 1983, é semelhante à do trabalho anterior. Calle tenta desvendar o proprietário de uma caderneta de endereços achada por ela na rua, através de telefonemas dados às pessoas cujos nomes constam da tal caderneta. Antes de devolvê-la ao endereço do proprietário, ela fotocopia todo seu conteúdo. Quando entra em contato com algumas pessoas pede-lhes que descrevam e comentem o dono da caderneta, tornando possível, então, um retrato desse homem através dos comentários e descrições. Esses comentários são veiculados no jornal *Liberation* durante um mês, sob o título de *L'Homme au Carnet*, expondo publicamente um homem desconhecido. Novamente é a ausência do homem que possibilita a montagem de uma espécie de quebra-cabeça em que cada peça é adicionada por Calle através do auxílio de outros. A estratégia para desvendar esse homem se apóia em agentes intermediários, que são seus amigos e as descrições que fazem dele.

“A fotografia é um plus de afirmação de verdade numa situação de ilusão”²⁶. Essa frase me parece muito oportuna para comentar seu outro trabalho *La filature*, de 1981, onde Calle põe à prova a questão da fotografia como um atestado de veracidade. Após seguir um homem pelas ruas de Veneza, investigando seus passos através de anotações e fotografias (*Suite Vennetienne*, 1980), Calle reverte o jogo contratando indiretamente um detetive particular em Paris para segui-la, com o propósito de verificar se ela estaria mantendo relações com um homem mais velho. Ao mesmo tempo em que o detetive faz seus relatórios diários, ricos em detalhes como horários, percursos e vestuários, Calle faz suas próprias anotações com o intuito de depois colocá-los lado a lado. Parece perguntar qual deles representa a verdade. As imagens fotográficas tiradas pelo detetive são expostas como prova de que não há como provar nada. São provas de pura especulação.

A intermediação é a sua estratégia de jogo mais constante, que vem reposicionar o papel da artista enquanto autora. Calle divide a autoria de seus trabalhos com seus parceiros, sejam eles amigos próximos, ou totalmente desconhecidos, ou outros artistas famosos como Damien Hirst ou Paul Auster. É

²⁶ Canongia, Lígia – *Artefoto*, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2002, pg. 21

nesse limiar entre parceria e intermediação que se dá o que mais me interessa em sua produção: a costura entre realidade e ficção. Nunca poderemos saber ao certo se o que Calle nos conta é verdadeiro, se suas anotações e descrições correspondem de fato ao que aconteceu. O uso da fotografia em seu caso, vem reafirmar essa dúvida, já que para Calle a fotografia é um instrumento de investigação, e numa investigação sempre haverá pistas falsas até que se chegue às verdadeiras.



L'hotel, Sophie Calle, 1981

Rosângela Rennó

Maria Angélica Melendi descreve a artista: "*Rosângela Rennó opera como uma colecionadora. A artista trabalha com sobras da cultura – fotogramas descartados, arquivos de fotógrafos populares, arquivos penitenciários, álbuns de família esquecidos, lembranças de viagens extraviadas, notícias irrelevantes da crônica social ou policial.*"²⁷ Tadeu Chiarelli prefere enfatizar outro aspecto, dizendo que "*a primeira questão a se levantar sobre o trabalho fotográfico de Rosângela Rennó é o fato de a artista não fotografar*".²⁸

Colecionadora e não-fotógrafa que trabalha com fotografia são os adjetivos atribuídos à Rennó que me despertam interesse. A matéria-prima escolhida para sua produção são textos e imagens comprados, achados, ganhos e

²⁷ Melendi, Maria Angélica - Rosângela Rennó [O arquivo universal e outros arquivos], Cosac&Naify, São Paulo, 2003,pg 26

²⁸ Chiarelli, Tadeu - Arte Internacional Brasileira 2º Edição, Lemos Editorial, São Paulo, 2002, pg 234

coleccionados. A artista não fotografa nada, se apropria do que foi descartado com a intenção de interferir, de re-contextualizar esse material .

A série *Vulgo* é composta por fotografias digitais realizadas a partir de reproduções de negativos fotográficos do Museu Penitenciário Paulista e a série *Anonimato* são textos retirados do projeto *Arquivo Universal* – obra em permanente crescimento iniciada pela artista em 1992, constituída de textos sobre fotografia extraídos de jornais. *Vulgo&Anonimato* foi formatado especialmente para o livro Rosângela Rennó [O arquivo Universal e outros arquivos], que reúne vários trabalhos da artista.

As fotografias que vemos em *Vulgo* são de cabeças de homens, em sua maioria fotografadas de costas, mostrando o rodaminho dos cabelos como os únicos elementos de diferenciação e consequentemente identificação, ou seja, quase substitutos de suas carteiras de identidade. As fotos apontam para pequenas diferenças entre cabeças de homens que se encontram na mesma condição de presidiários. Um tom avermelhado é acrescentado como que para localizar, mapear essa diferença que se torna o único indício de identidade, já que o corte de cabelo, o vestuário e a tomada fotográfica são praticamente os mesmos para todos.

Os textos de *Anonimato* são escritos em letras brancas e impressos em papel branco, só se tornando possíveis para leitura graças à uma camada de verniz aplicada às letras. As fotos e os textos são intercalados no livro. Os textos tratam de pequenas histórias onde os personagens nem sempre são nomeados, tendo seus nomes reduzidos apenas às suas iniciais. São histórias de crianças desaparecidas, fotógrafos assassinados e pessoas desconhecidas sempre em situações onde a fotografia se torna um dado presente. O branco sobre branco impõe uma dificuldade à leitura acentuando uma perda de importância dos dramas pessoais quando veiculados pelos jornais, cuja tendência é esvaece-los em muito pouco tempo. O que pode ser considerado como pequenas histórias banais, adquire total atenção no trabalho da artista. Ela aponta para esse esvaecimento previsível pela estratégia adotada de engrandecer essas micro narrativas nas paredes de museus e galerias.

Vulgo&Anonimato trata de textos que prescindem de imagens e de imagens que prescindem de textos. Quando colocados lado a lado ambos são potencializados. A palavra vulgo se refere à ralé, ao povo, assim como a idéia de anonimato. Ambos os trabalhos operam com uma remota possibilidade de identificação das pessoas retratadas, apontando para fora, questionando o modo

do desconhecido. Esse parece ser o grande mote da produção da artista, uma busca incessante de matérias – fotos e textos – onde a questão da identidade/anonimato/memória ocupa lugar central.



Vulgo, Rosângela Rennó, 1998

Anna Bella Geiger

Em *Brasil nativo, Brasil alienígena*, de 1977, vemos imagens de cartões postais de índios brasileiros colocados lado a lado com a tentativa de repetição da mesma cena pela artista Anna Bella Geiger. “Nele, a artista parece processar uma busca de identificação nostálgica com o nativo brasileiro”²⁹, segundo Tadeu Chiarelli, que segue adiante em seu comentário dizendo que “Apesar de, como Vieira, Geiger utilizar sua própria imagem (o artifício do *tableau-vivant*), e aquela da repetição da pose, a artista anula qualquer possibilidade de confluência entre os dois personagens, entre o eu e o outro: aqui o outro é o índio pateticamente transformado em sua própria caricatura; o eu de Geiger é a caricatura da caricatura”³⁰.

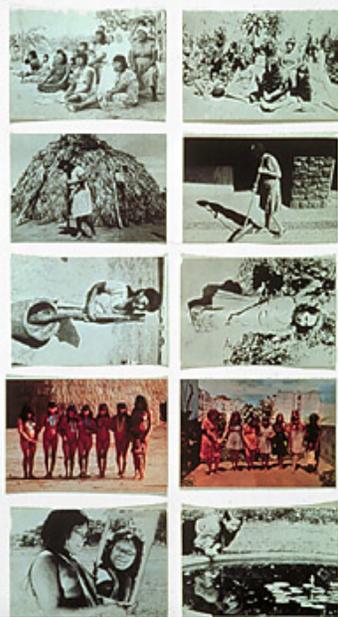
As poses, os adereços, as situações dos índios são repetidas por Geiger para problematizar a existência de uma única cultura brasileira comum a todos os habitantes da nação. De maneira irônica, Geiger recria ações indígenas transferindo-as para a selva urbana, cercada por edifícios de apartamentos. Enquanto uma índia pila mandioca, Geiger carrega uma sacola de compras do supermercado Mar e Terra. Enquanto uma outra índia vê sua imagem refletida em um espelho, a mesma Geiger se debruça sobre um laginho artificial em uma

²⁹ Chiarelli, Tadeu – Op. Cit., 2002, pg 116

³⁰ Chiarelli, Tadeu – Op. Cit., 2002, pg 116

clara referência ao mito de Narciso. Através dessas encenações, a artista aponta para a artificialidade que determinadas ações adquirem se forem deslocadas de seu lugar de origem, deixando clara a impossibilidade de unidade no tocante à cultura brasileira.

O deslocamento proposto entre os territórios de um suposto real para uma encenação declaradamente ficcional é o que garante força, o que potencializa o trabalho. É essa transitoriedade entre realidade e ficção, a transposição das dimensões do mundo real para as do mundo da ficção que ora lida com o instantâneo, ora lida com o posado. Geiger opera essa transição com leveza e muito humor.



Brasil Nativo, Anna Bella Geiger, 1977

3º capítulo – Linhas Cruzadas

Descrição e pensamentos

“o artista busca não a verdade, nem certezas absolutas, busca a ficção na realidade”

Robert Smithson

Conforme dito anteriormente, o atributo mais valorizado pelo discurso comum no tocante à fotografia é a sua suposta relação intrínseca com a realidade. Fotografia e realidade parecem andar juntas, numa mesma direção, trilhando o mesmo caminho. O que venho tentando construir nessa dissertação é o traçado de um elemento que vai justamente interferir diretamente, que vai entrecruzar e costurar esse caminho modificando diretamente seu ponto de chegada: a certeza. Conforme discutido no capítulo anterior, esse elemento é a ficção. A ficção desobriga-se de compromisso com a “certeza” ou com a “verdade” daquilo que consideramos realidade e potencializa a construção de enunciados.

A intenção desse capítulo é a de descrever meu trabalho intitulado *Linhas cruzadas* e apresentar os pensamentos que me ocorreram durante o seu processo de criação. *Linhas cruzadas* é um trabalho que nasce da força narrativa de determinadas imagens. Imagens que me foram dadas e que despertaram em mim uma curiosidade em relação à possível identidade das pessoas retratadas em cada uma das fotografias. Um trabalho que usa a ficção como um elemento para a construção de um enunciado.

O trabalho “Linhas cruzadas”

1 – O CONVITE

MEUS AMIGOS,

DOMINGO FOI MEU ANIVERSÁRIO E PARA COMEMORAR MEUS 37 ANOS DE VIDA, VOU FAZER UMA FESTA NA MINHA CASA NA PRÓXIMA SEXTA-FEIRA, DIA 18/06, A PARTIR DAS 22:30HS. MEU ENDEREÇO É RUA ALICE, 1658/301 - LARANJEIRAS.

PARA AQUELES QUE PRETENDEM ME PRESENTEAR (AFINAL DE CONTAS FESTA DE ANIVERSÁRIO É PRA GANHAR PRESENTE!), VOU DAR UMA DICA: ADORARIA RECEBER DE CADA UM UMA SELEÇÃO DE 36 IMAGENS ESCOLHIDAS POR VOCÊS QUE SE RELACIONASSEM DE ALGUMA FORMA COM CADA UM. VALE FOTO DE VIAGEM, FOTO DE FAMÍLIA, FOTO DE JORNAL, FOTO DE LIVRO, FOTO DE FOTO, CARTÃO POSTAL, GRANDES, PEQUENAS, COLORIDAS, PRETO E BRANCO, 3X4, POLAROIDS... COMO VOCÊS JÁ PODEM IMAGINAR, ESSA “DICA” É PRA JUNTAR MATERIAL PRA FAZER UM TRABALHO. MAS AQUELES QUE FICAREM SEM TEMPO OU PACIÊNCIA PARA REMEXER AS GAVETAS, POR FAVOR, ESQUEÇAM AS FOTOS MAS NÃO DEIXEM DE VIR. POR OUTRO LADO, AQUELES QUE QUISEREM TRAZER FOTOS E PRESENTES, FIQUEM À VONTADE!

UM BEIJO A TODOS,
CLAUDINHA

UM PRESENTE



“PHOTO-TROUVÉ”, ENVELOPE DE 21 FOTOS ACHADAS NUMA LATA DE LIXO EM LONDRES, CIDADE ONDE MOREI POR QUASE 3 ANOS. PRESENTE DADO POR FELIPE BARBOSA.

2 – O JOGO

“LINHAS CRUZADAS” É UM JOGO.

É O JOGO DO EMPRÉSTIMO, DA ESPECULAÇÃO E DA LIVRE ASSOCIAÇÃO.

PARA JOGAR SÓ É NECESSÁRIO UM POUCO DE CRIATIVIDADE E DISPOSIÇÃO.

10 FOTOGRAFIAS SÃO APRESENTADAS, JUNTAMENTE COM PEQUENAS CAIXAS ONDE SE ENCONTRAM CARTAS DE SUGESTÕES SOBRE POSSÍVEIS ATRIBUTOS E DESEJOS DE CADA PESSOA FOTOGRAFADA.

PARA PARTICIPAR É NECESSÁRIO SOMENTE ESCOLHER UMA PESSOA E ASSOCIAR CARTAS A ELA, DEPOSITANDO-AS EM SEU ENVELOPE.

O OBJETIVO PRINCIPAL DO JOGO É NOMEAR, ASSOCIAR ATRIBUTOS, DESEJOS E ASSUNTOS A CADA FOTOGRAFIA ESCOLHIDA, CRIANDO ASSIM UM PERSONAGEM.

PEÇAS DO JOGO:

10 FOTOGRAFIAS

CAIXA DE ESCOLHAS

ENVELOPES PARA DEPÓSITO

ALGUMAS INFORMAÇÕES SÃO FUNDAMENTAIS:

1) ESTE É UM TRABALHO EM PROCESSO. O RESULTADO DAS ESCOLHAS SERÁ A BASE PARA A CRIAÇÃO DE CADA PERSONAGEM, QUE SERÁ APRESENTADO POSTERIORMENTE. CADA PARTICIPANTE É CARTA FUNDAMENTAL PARA O TRABALHO FINAL.

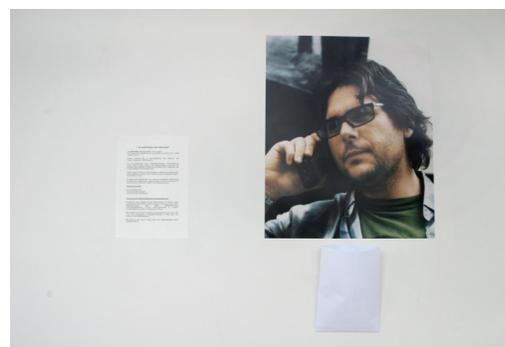
2) TODAS AS FOTOS FORAM ACHADAS EM UMA LATA DE LIXO EM LONDRES, E PRESENTEADAS A MIM POR UM AMIGO.

3) ESTE É UM JOGO ONDE NÃO HÁ VENCEDORES NEM PERDEDORES.

4) OS ATRIBUTOS SÃO: NOME, PROFISSÃO, ESTADO CIVIL, COISAS QUE EMPRESTAM, COISAS QUE NÃO EMPRESTAM, LAZER, SONHO DE CONSUMO, ASSUNTO AO TELEFONE, ARTISTA PREFERIDO.



INSTALAÇÃO DO JOGO



ENVELOPES PARA DEPÓSITO



CARTAS DE ATRIBUTOS



PÚBLICO-JOGADOR

3 - O RESULTADO

APÓS TERMINADO O JOGO, TODAS AS CARTAS DE ATRIBUTOS FORAM CONTABILIZADAS. OS PERSONAGENS ESTAVAM CRIADOS, COMO NO EXEMPLO ABAIXO:



PEDRO É UM VENDEDOR QUE SONHA EM NAMORAR UMA MODELO LINDA. EMPRESTA SEMPRE SUAS ROUPAS, CANETAS, CDS E DVDS. ELE É SOLTEIRO MAS TEM FILHOS. ESTAVA TENTANDO COMPRAR UM INGRESSO PARA VER O TOM ZÉ, SEU ARTISTA PREFERIDO, QUANDO A FOTO FOI TIRADA. QUANDO TEM TEMPO LIVRE FICA NA INTERNET, VAI AO CINEMA, OUVI MÚSICA E LÊ FILOSOFIA. NEM COGITA EMPRESTAR SEUS EQUIPAMENTOS.

Para comemorar meu aniversário, fiz uma festa e convidei alguns amigos. No convite via e-mail, pedia aos amigos que quisessem me presentear, que me dessem 36 fotografias escolhidas por eles aleatoriamente. Alguns amigos trouxeram menos do que 36, outros apenas 1 foto e somente uma me entregou um envelope recheado de 36 imagens. A escolha do número 36 era em função da quantidade de poses de um filme fotográfico convencional que é de 36 poses.

Minha idéia inicial era a de usar esse material como matéria prima para a construção de pequenas narrativas sugeridas a partir do conteúdo das fotos recebidas. Dentre todas as fotos recebidas, as que me interessaram

primeiramente foram as que Felipe Barbosa me deu. Curiosamente, Felipe, que eu conheci no curso do mestrado, tinha acabado de participar de uma exposição coletiva em Londres, cidade onde morei por quase 3 anos antes de começar o mestrado. Felipe encontrou, em um lixo de rua, um envelope com fotos de pessoas falando por telefone celular.

Achei as imagens muito curiosas e todo o contexto muito interessante; o fato de ele ter encontrado as fotos na rua, o fato de ter sido em Londres, o fato de as fotos serem de pessoas anônimas falando por telefone celular. Imediatamente surgiram perguntas: quem seriam essas pessoas? Qual nome teriam? Com quem e sobre o que elas falavam por telefone celular? Quem estava do outro lado da linha telefônica? A primeira etapa do trabalho estava concluída, usaria as imagens dadas por Felipe que me levaram a todas essas perguntas.

Propus-me então, como artista, a fazer o papel de detetive nessa investigação, mas não um detetive que quer desvendar a verdade e sim um detetive que especula, que tenta desvendar um mistério sem compromisso com a realidade. Uma artista que usa essas imagens para criar personagens fictícios. Uma artista que se apropria da capacidade narrativa dessas imagens encontradas.

Na segunda etapa do trabalho, criei um jogo bastante simples, como apresentado acima. Este jogo foi apresentado numa exposição coletiva durante dois dias. Muitos visitantes da exposição se propuseram a jogar, tornando-se assim meus parceiros.

Encerrada a exposição, parti para a terceira etapa do trabalho, que foi a de contabilizar todas as cartas escolhidas para cada fotografia e atribuir essas escolhas a cada uma das fotografias criando assim os personagens de acordo com as cartas que lhes foram atribuídas. Feita a contagem de cartas atribuídas a cada fotografia, pequenos textos foram escritos baseados nas informações recolhidas. Os personagens estavam criados. Todas as fotografias em conjunto com todos os textos formam uma espécie de livro sem história, onde apenas os personagens são apresentados, mas onde não há um enredo ou trama entre eles. Há somente possibilidades e especulações.

Apropriação, Autoria, Anonimato

“... um indivíduo adquire um verdadeiro nome próprio ao cabo do mais severo exercício de despersonalização, quando se abre às multiplicidades que o atravessam de ponta a ponta, às intensidades que o percorrem... Falamos do fundo daquilo que não sabemos, do fundo do nosso próprio subdesenvolvimento. Tornamo-nos um conjunto de singularidades soltas, de nomes, sobrenomes, unhas, animais e pequenos acontecimentos”

Gilles Deleuze

O trabalho *Linhas cruzadas* trata de imagens fotográficas de pessoas desconhecidas, capturadas durante a mesma ação, recolhidas ao acaso num lixo de um país estrangeiro. Ele nasce da minha convivência com essas imagens e da conseqüente necessidade de nomeá-las, de atribuir-lhes elementos, de montar um perfil fictício para cada uma dessas pessoas retratadas. O meu objetivo era dar vida a essas “pessoas” até então anônimas. Apropriação, autoria e anonimato são questões que acompanham o trabalho e na presença dele se imbricam. A minha intenção agora é apresentar alguns pensamentos sobre essas questões.

Tadeu Chiarelli propõe: “*Folheando revistas, jornais, álbuns, observando fotos ou negativos esquecidos, ou mesmo perambulando pelo conturbado cotidiano urbano das cidades, repleto de imagens, o artista se interessa por uma determinada imagem e – como um seqüestrador – retira tal imagem de sua inserção primeira. Destituída de seu locos original que lhe dava significado, a imagem passa a ficar à mercê do artista-seqüestrador, e o fim último de seu destino dependerá, sempre, das intenções de seu algoz*”³¹. É assim que Chiarelli define a prática da apropriação, alinhando-a ao conceito de seqüestro. O seqüestro implica a retirada de alguém de seu lugar, sem sua autorização, contra sua vontade. A pessoa seqüestrada tem sua vida suspensa e só é libertada sob resgate policial ou financeiro. A outra possibilidade de recuperação da liberdade é por via da fuga. Portanto se a prática da apropriação é um seqüestro, ela também implica em um deslocamento de algo que requer um salvamento. O resgate aqui pode ser entendido como significação, recuperação e interpretação.

Sob o meu ponto de vista, a noção de apropriação pode ser pensada também à luz do conceito de empréstimo. Empréstimo significar ceder ou receber

³¹ Chiarelli, Tadeu – *Artefoto*, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2002, pg 193.

provisoriamente. Todo empréstimo opera com a expectativa de devolução. Se um banco empresta dinheiro a um sujeito, este terá que devolver a mesma quantia emprestada acrescida de juros. Se uma pessoa empresta um livro a alguém, espera que o mesmo seja devolvido em condições semelhantes - apesar de sabermos de ante-mão que sempre haverá o risco de que o livro não volte exatamente igual, pois sempre haverá um pequeno amassado ou um rabisco em alguma página. O que proponho então é que há sempre um caráter de modificação incorporado à idéia de empréstimo. Pensar o procedimento de apropriação dentro desses termos significa apostar em um processo de modificação. A imagem apropriada é retirada provisoriamente do seu mundo e em seu retorno garantido, volta modificada, alterada, re-contextualizada, ou seja, resgatada. Certamente que a questão da autoria é problematizada em um trabalho baseado na prática da apropriação e é isso que me proponho a discutir agora.

A noção de autoria quando localizada no campo das artes visuais certamente foi modificada pela incorporação do *readymade* de Marcel Duchamp. O que o *readymade* representa é uma ruptura no conceito de fazer arte. Ao escolher um objeto cotidiano e deslocá-lo para o domínio da arte, Duchamp não só rompe com o fazer artístico como característica primordial para até então a definição de um objeto de arte, mas também autoriza o artista enquanto autor a definir o que é ou não arte. O autor a partir de Duchamp não precisa mais dominar o fazer, mas sim denominar. O ato de fazer é substituído pelo ato de nomear. É esse deslocamento que Duchamp promove ao escolher um objeto industrial e nomeá-lo como arte, que se assemelha ao da prática da apropriação. Se o que importa não é mais o fazer, e sim escolher, retirar do próprio meio e devolver modificado, o *readymade* é em si uma apropriação. Portanto, podemos pensar que o trabalho baseado na prática da apropriação adquire sua autoria a partir de Marcel Duchamp. Certamente que não podemos relegar a importância às colagens cubistas e suas apropriações de rótulos, objetos, jornais que antecedem o *readymade*. A estratégia de Picasso quando apropria guidão e assento de bicicleta não passa despercebida por Duchamp. O *readymade* estende, amplia, e legitima tais estratégias.

A autoria em *Linhas cruzadas* enquanto trabalho que nasce da apropriação, é dividida com o público-jogador que torna-se presença fundamental para que o trabalho aconteça. Sendo portanto co-autor, passa então a fazer parte da concretização do trabalho como realizadores da obra. O

público, no caso, é composto de pessoas interessadas em apreciar, assistir ou participar de exposições de arte. O jogador é aquele que dispõe-se a competir com interesse em ganhar. Mas nesse jogo proposto, o jogador não ganha nem perde, apenas joga. O público participa, o jogador joga, quem ganha é o trabalho. O público-jogador é quem determinará os atributos de cada pessoa. O resultado final de um jogo é sempre desconhecido antes de ele efetivamente acabar, pois está sempre aberto ao acaso. É através de cada jogada que o trabalho vai se definindo, que os personagens vão se tornando “reais”, a partir do momento em que vão ganhando nomes, atributos e ações. É essa atribuição de valores que lhes dá vida, tirando-os pouco a pouco do anonimato que carregam.

Anonimato pode significar algo ou alguém desconhecido, sem fama e/ou sem autoria. Existe um duplo significado de anonimato nesse trabalho: o anonimato do público-jogador enquanto isento de autoria e o anonimato das pessoas fotografadas enquanto desconhecidas e sem fama. Mas o primeiro significado pretende anular o segundo, ou seja, o público-jogador que joga anonimamente pretende retirar as pessoas fotografadas da sua condição de anônimos. É essa a intenção do trabalho.

Ao contrário da série *Untitled Film Stills* de Cindy Sherman, *Linhas cruzadas* não trata imediatamente de personagens ficticiais. Trata de pessoas reais porém anônimas para mim. A improbabilidade de vir a encontrá-las me trouxe a necessidade de inventá-las.

Capítulo 4 – Incertezas

O foco principal desse capítulo é pensar as possíveis causas para a desconfiança ou incerteza que a imagem fotográfica tem gerado nos dias de hoje, conforme vimos na introdução dessa dissertação. No entanto, essa incerteza parece ser generalizada, isto é, não habita somente o campo da arte, ou o das imagens técnicas, mas avança para além do recorte feito aqui. Parece tratar-se de uma incerteza extra-imagem, como veremos a seguir.

A desconfiança na imagem

Certamente que com o avanço tecnológico do mundo das imagens de hoje, não podemos deixar de perceber a presença da fotografia digitalizada e manipulada que, de certa forma, liberta a fotografia da memória, ausenta o objeto, fazendo desaparecer o índice. Arlindo Machado identifica que a popularização dos processos eletrônicos torna a questão da fidelidade ao mundo visível cada vez menos pertinente. *“Nos círculos de especialistas, já é lugar-comum dizer que o universo da imagem vive hoje sua fase pós-fotográfica, querendo dizer com isso que uma fase em que a imagem – e sobretudo a imagem técnica – libera-se finalmente de seu referente, do seu modelo, ou daquilo que chamamos um tanto inapropriadamente de realidade. (...) A imagem se oferece ao espectador como um texto a ser decifrado e não mais como uma paisagem a ser contemplada”*³². Graças ao processo de digitalização, a fotografia contemporânea reduz a sua condição de representação e aparece cada vez mais com poder de intervenção, como construtora/transformadora da realidade. Voltando a Machado, *“A consequência mais óbvia e mais alardeada da hegemonia da eletrônica é a perda do valor da fotografia como documento, como evidência, como atestado de uma pré-existência da coisa fotografada, ou como árbitro da verdade. A crença mais ou menos generalizada de que a câmara não mente e de que a fotografia é, antes de qualquer outra coisa, o resultado imaculado de um registro dos raios de luz refletidos pelos seres e objetos do*

³² Machado, Arlindo – *A fotografia sob o impacto da eletrônica* em Samain, Etienne (org.) *O Fotográfico*, Hucitec, São Paulo, 1998, pg 321.

*mundo, enfim, toda essa mitologia que a fotografia tem sido associada desde suas origens, tudo isso está fadado a desaparecer rapidamente. No tempo da manipulação digital das imagens, a fotografia não difere mais da pintura, não está mais isenta de subjetividade e não pode atestar mais a existência de coisa alguma*³³. Podemos detectar em seu discurso um certo otimismo em relação a fotografia eletrônica, acreditando ser ele um meio democratizante e instaurador de um novo paradigma.

No entanto, meu interesse em discutir a atual desconfiança na imagem fotográfica não se concentra nos procedimentos adotados e nos meios específicos escolhidos para a produção das mesmas, mas sim no conteúdo dessas imagens. Não pretendo estabelecer uma diferença de tratamento entre a fotografia analógica e a fotografia digital por acreditar que as duas coabitam o mundo, inclusive o da arte, e apresentam no fundo a mesma problemática. Talvez o que se possa pensar é que toda essa discussão já estava contida na fotografia, e que o advento do digital só inflamou a discussão da suposta veracidade da imagem fotográfica, evidenciando a relação da fotografia com o real como uma máscara. Conforme os exemplos que vimos anteriormente, dos pictorialistas, dos surrealistas e mais recentemente dos artistas contemporâneos, podemos perceber que essa desarticulação entre fotografia e reprodução do real já vinha sendo explorada desde então e que essa máscara já havia sido detectada.

O que nos resta pensar, então, é que uma possível resposta ao que gera uma desconfiança, uma incerteza em relação àquilo que vemos, não está contida no domínio da fotografia ou no da arte, mas sim no fato dos indicadores de diferença ativos no mundo hoje já não são mais tão claros e definidos, pela condição contemporânea da impossibilidade de constituição de totalidades. Os limites estão todos sendo questionados, as totalidades não existem mais, não se pode mais falar de *uma* arte ou de *uma* fotografia ou de *uma* certeza. O universalismo vem sendo substituído pelo localismo e assim sendo, somos surpreendidos tendo que aprender a experimentar seus dialetos.

Ao percorrermos o campos das artes contemporâneas, podemos verificar variações na atuação desses indicadores de diferenças. A representação teatral clássica, por exemplo, possui indicadores claros de diferença entre o "agir de verdade" e o "agir de mentira". A encenação acontece em um palco iluminado, com cenários e vestimentas próprias para determinada peça, durante um

³³ Machado, Arlindo, Op. Cit, 1998, pg 320.

determinado tempo. O fato de estar-se diante de um espetáculo de ficção é indiscutível. Todos esse elementos, palco, cenário, iluminação, são indicadores de uma ação ficcional. No cinema, essa distinção entre ficção e documentário ainda vem por meio de indicadores do tipo “qualquer semelhança com a realidade é mera coincidência” ou “baseado em fatos reais”. Diante de tais indicadores sabemos de ante mão se vamos assistir a um filme de ficção ou a um documentário, o que nos proporciona diferentes posicionamentos. Quando apontamos para o campo da música e da dança esse indicadores não me parecem mais tão definidos. Já assistimos a espetáculos de dança onde os bailarinos não dançam e shows de música sem a presença de instrumentos musicais, onde a música é composta apenas por sons compostos e reproduzidos por computadores. Ocorre o mesmo na fotografia contemporânea, que já lida com a cópia e com a apropriação, desbancando o mito da originalidade moderna – que na verdade nunca lhe foi próprio por se tratar de um meio essencialmente reproduzível. As instalações de arte contemporânea tendem a não discriminar mais pintura de escultura de objeto de fotografia de projeção...

É certo que as fronteiras se alargaram no contemporâneo e hoje são móveis e flexíveis. No entanto, esse alargamento de barreiras pode ser mal-entendido, mal-interpretado como um novo território próprio ao “vale-tudo”. Já que não existe mais diferença entre pintura e escultura, entre direita e esquerda, entre branco e preto, e, portanto, já que qualquer coisa pode ser arte, então o trabalho de arte pode ser qualquer coisa. Esse equívoco porém deve nos levar a pensar que quando aumenta o grau de liberdade, aumenta também o grau de responsabilidade. O limite do rigor da qualidade do trabalho de arte não pode ser deixado de lado. Milton Machado esclarece muito bem esse equívoco em seu texto *Dance a noite inteira mas dance direito*. Segundo Machado, “ Se a liberdade é condição obrigatória para a produção artística, não significa que seus produtos estejam isentos de apropriações diferenciadas, inclusive de seus conteúdos políticos. Mesmo que (desejavelmente) não explícitos, estes também constituem elementos de sua expressão – não em termos emocionais, é claro. Tampouco a derrocada dos ‘grandes discursos de legitimação’ e a morte das ideologias, que Lyotard aponta como condições essenciais do pós-modernismo, isentam as obras de arte de conteúdo ideológicos, e que não são uniformes, não

são uma mesma 'grande narrativa'³⁴. Ou seja, apesar de seu caráter libertário e libertador, a arte não deixa de ser ideológica, mesmo que compartilhe de ideologias múltiplas. As micro-narrativas passam, portanto, a assumir a posição das antigas grandes narrativas, totalizadoras e universais.

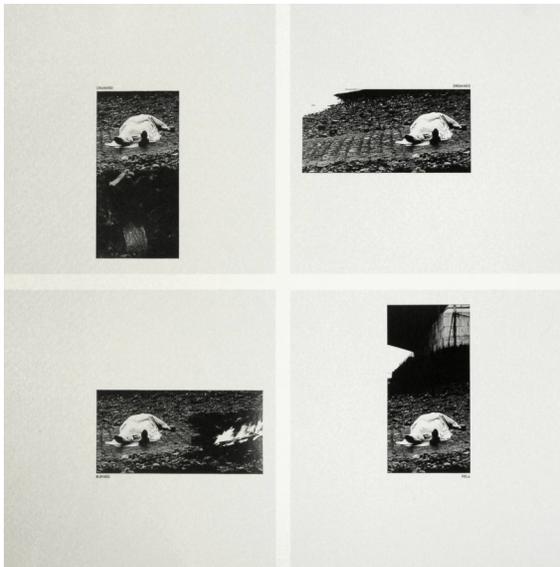
Essa incerteza pode ser localizada então no modo com que o homem se posiciona no mundo hoje e em relação ao futuro. Se no modernismo olhava-se para o futuro com a expectativa do progresso e a crença no conhecimento, hoje olha-se para o futuro com incerteza, com desconfiança. Substitui-se o otimismo do século XIX por um certo pessimismo em relação ao conhecimento. Essa crise resulta numa visão pouco clara do futuro, o que certamente diminui a crença de toda e qualquer ideologia ou reflexão baseada no conceito de verdade universal, como já foi o caso da fotografia. O conceito de verdade pós-moderno é relativo pois elimina os absolutos e a tradição.

Para finalizar me apoio na observação de Milton Machado, de que a ficção atua como um elemento constitutivo da realidade se pensarmos, por exemplo, na imagem mais recorrente de Deus como um bom velhinho de barbas brancas. Resta-nos pensar que haveria uma ficcionalidade de fundo, geral, assombrando qualquer produção, seja ela fotográfica, literária ou até mesmo jornalística. O caráter ficcional não é, portanto, uma condição exclusiva da fotografia contemporânea, ou mesmo da arte contemporânea, mas uma condição contemporânea per se.

³⁴ Machado, Milton – *Dance a noite inteira mas dance direito* em *Arte Contemporânea Brasileira*, Marca D'água, Rio de Janeiro, 2001, pg 337

Conclusão

Essa dissertação de mestrado nasceu de questões relativas à arte que há muito habitavam meu pensamento. Acredito que alguns nós foram desfeitos, outros ainda estão suspensos em dúvida. É certo, no entanto, que a pesquisa iniciada aqui não encontrará seu fim nessa dissertação. A cada releitura desse texto, vêm a vontade de reescrever, de recomeçar, de mudar um pouquinho, talvez uma palavra ou mesmo um parágrafo inteiro. Tenho certeza que divido essa experiência com quase todos que passam por esse mesmo processo. Tenho certeza que o difícil ato de escrever tem como função primordial apontar novas dúvidas, criar novos fios condutores e principalmente fortalecer o exercício de pensar. E tenho certeza que duvidar, enquanto não saber, constitui a principal engrenagem desse processo.



Cause of Death?, John Hilliard, 1974

Bibliografia

- Baqué, Dominique – *Photographie et art Contemporain* em *Qu'est-ce que la Photographie Aujourd'hui?* – Paris, Beaux Arts SA, 2002
_____ “La fotografia plástica”, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003
- Bois, Yve-Alain, “La Tigresse de Papier” em Sophie Calle, *M'as Tu Vue* - Paris, Editions du Centre Pompidou, 2003
- Campany, David - *Art & Photography* – Londres, Phaidon, 2003
- Canongia, Ligia – *Artefoto*, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2002
- Chevrier, Jean-François – *Jeff Wall*, Phaidon, Nova Iorque, 2002
- Chiarelli, Tadeu – “Quando se fala sobre a fotografia no Brasil” em *Artefoto*, Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 2002
_____ “A fotografia Contaminada” em *Arte Internacional Brasileira 2ª Edição*, Lemos Editorial, São Paulo, 2002
_____ “O trabalho de Rosangela Rennó: considerações preliminares” em *Arte Internacional Brasileira 2ª Edição*, Lemos Editorial, São Paulo, 2002
- Crimp, Douglas – “A atividade fotográfica do pós-modernismo”, em *Arte&Ensaio*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UFRJ, Rio de Janeiro, 2004
- Deleuze, Gilles – “Carta ao crítico severo” em *Conversações*, Rio de Janeiro, Editora 34, 1992.
- Dubois, Philippe - *O Ato Fotográfico*, São Paulo, Papyrus, 1994
- Durant, Regis – “*Introduction à la Photographie d'aujourd'hui*” em *Qu'est-ce que la Photographie Aujourd'hui?* – Paris, Beaux Arts SA, 2002
- Fabris, Annateresa – “A pós-imagem mecanizada: fotografia e pop arte” em *Artefoto*, Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 2002
_____ “Cindy Sherman ou de alguns estereótipos cinematográficos e televisivos” em *Revista Estudos Feministas*, vol 11, Florianópolis, Jan-Junho 2003
- Fatorelli, Antonio – *Fotografia e Viagem, entre a natureza e o artifício*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2003.
- Freire, Cristina - *Poéticas do Processo*, Iluminuras, São Paulo, 1999

- George, Adrian (ed.) - *Art, Lies and Videotape: exposing performance* – Londres, Tate Publishing, 2003
- Iser, Wolfgang – “O Fictício e o Imaginário” em Teoria da Ficção, Rocha, João Cezar de Castro (org.), Rio de Janeiro, Editora UERJ, 1999
- Klein, Willian (org), DVD *Contacts, Le renouveau de la photographie contemporaine, La Sept Video, Le Centre National de la Photographie*, 2000
- Krauss, Rosalind – O Fotográfico, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002
- Levy, Tatiana Salem – A experiência do Fora – Blanchot, Foucault e Deleuze, Relume Dumará, Rio de Janeiro, 2003,
- Machado, Arlindo – “A Fotografia sob o Impacto da Eletrônica” em O Fotográfico, São Paulo, Editora Hucitec, 1998
- Melengi, Maria Angélica, - Bibliotheca ou das possíveis estratégias da memória em Rosângela Rennó [O arquivo universal e outros arquivos], Cosac&Naify, São Paulo, 2003
- Wall, Jeff – “Gestures” – Jeff Wall, Phaidon, Nova Iorque, 2002