

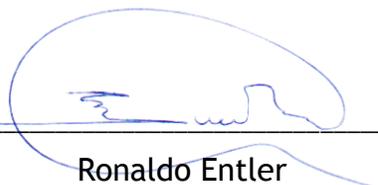
AUTORIZAÇÃO PARA USO DE OBRAS



Atribuição - Não comercial

Através deste instrumento, autorizo a utilização gratuita da obra *Fotografia Contemporânea: entre olhares diretos e pensamentos obtusos* 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.

São Paulo, 24 de fevereiro de 2012.



Ronaldo Entler

Foto- grafia contem- porânea:

entre olhares diretos e
pensamentos obtusos

Resumo

Para conquistar um lugar de respeito entre as artes plásticas, a fotografia buscou negar sua tradição documental. Subsiste, no entanto, uma produção com grande penetração nas galerias e bienais de arte contemporânea, que ocorre à revelia dos discursos e das formas mais evidentes da “fotografia construída”: podemos observar documentações constituídas de poses simples e registros frontais, ensaios sobre temáticas aparentemente ingênuas, e procedimentos técnicos pouco elaborados, numa aproximação à fotografia amadora. De um lado, essas experiências podem ser reconhecidas como maduras, na medida em que ignoram a necessidade de responder aos problemas históricos que negavam à fotografia o status de obra de arte; de outro, são acusadas de abusar dos discursos rebuscados, produzidos na perspectiva da arte conceitual.

Palavras-chave

Fotografia Contemporânea, Fotografia Construída, Fotografia Direta, Arte Conceitual

Abstract

In order to attain a reputable position within Fine Arts, Photography tried to deny its documentary tradition. However, there is a production that disregards the speeches and most evident strategies of “constructed photography” which still has a significant penetration in galleries and biennials of contemporary art: we observe some documentary works comprised of simple poses and frontal takes, essays about apparently naïve themes, and poor technical procedures, bringing them closer to amateur photography. On the one hand, we can consider these experiences as being mature, in the sense that they ignore the need to respond to historical problems regarding the artistic status of Photography; on the other hand, such experiences are also accused of abusing convoluted discourse, created from the perspective of conceptual art.

Keywords

Contemporary Photography, Constructed Photography, Straight Photography, Conceptual Art

Apresentação: panorama histórico da construção de um problema

A história da fotografia tem se construído de modo relativamente isolado da história da arte. Em outras palavras, tem sido mais confortável separar uma história da fotografia e uma história da arte, mesmo que, vez ou outra, a primeira possa ser tratada como um apêndice da segunda. O problema não é propriamente histórico, isto é, não diz respeito à necessidade de reconhecer contextos distintos de produção, mas à dificuldade de enxergar as imagens técnicas sob os mesmos estatutos das tradicionais produções artesanais.

No século XIX, entre os olhares deslumbrados e os relutantes, quase todos se fixavam nas diferenças que a fotografia trazia com relação à tradição pictórica. A tentativa de compreender a especificidade da imagem fotográfica demarcou um falso campo de batalha, com argumentações que afirmavam ou negavam o valor desta imagem entendida como reprodução mecânica e fiel da natureza visível. Essa idéia fundamentou tanto a propaganda dos primeiros fotógrafos quanto a acusação de seus detratores. Por conta dessa visão ingênua, os fotógrafos precisaram fazer malabarismos técnicos e estilísticos para que fossem reconhecidos como artistas. E, diante das dificuldades dessa empreitada, acabaram por construir

parâmetros próprios para que a fotografia fosse exibida, colecionada, criticada, compreendida pelos teóricos e historiadores. É assim que, de modo recorrente, se distinguem exposições de arte e exposições de fotografia, coleções de arte e coleções de fotografia, a história da arte e a história da fotografia, enfim, artistas e fotógrafos.

Nessa coexistência problemática, houve no entanto esforços muito produtivos de aproximação e diálogo, com destaque para aqueles promovidos pelo ambiente contestador das vanguardas, no início do século XX. Mas foi na segunda metade desse século que se assistiu a um processo de renovação que tornou as instituições da arte efetivamente permeáveis não apenas à fotografia, mas a outras tantas experiências ainda mais improváveis (a serigrafia, o xerox, o offset, o fax, além de modelos e estratégias tomados de empréstimo do jornalismo e da publicidade). Essa abertura pouco tem a ver com os esforços que os fotógrafos fizeram para serem reconhecidos como artistas mas, em contrapartida, ela não é de modo algum alheia às questões colocadas pelas novas formas de produção e reprodução da imagem. Diante da popularização da fotografia, do cinema e, depois, dos meios eletrônicos, seria inevitável que exercessem uma pressão sobre os limites tradicionais da arte.

Nos anos 60, assistimos num âmbito mundial a um processo de flexibilização das formas de expressão artística, no que diz respeito às técnicas e materiais utilizados, aos modos de exposição ou difusão da obra, ao papel do artista e do espectador e, sobretudo, às categorias técnicas que

tradicionalmente permitiam compreender o objeto produzido sob o nome de “arte”. Todas as fronteiras que delimitam a especificidade dos procedimentos artísticos, dos espaços de arte e mesmo da obra de arte foram sistematicamente bombardeadas. Esse é o momento das *performances*, dos *happenings*, das instalações, das ações, das “proposições”, dos “não-objetos”. Trata-se de um processo carregado de ambigüidades pois, nessa posição, a obra parecia ser tanto mais reconhecida como arte quanto maior fosse sua capacidade de negar as regras que definem tal estatuto. Termos como *arte conceitual* ou *arte desmaterializada* tentaram dar conta de uma situação em que a obra não se definia pelas qualidades do objeto apresentado – quando ainda havia objeto –, mas pelo universo de discussões que fazia girar em torno de si. É nessa perspectiva que, a partir dos anos de 1980 e 90, a fotografia consolidou seu espaço nas bienais e galerias de arte contemporânea, aproveitando seu novo caráter de obra conceitual para recolocar em questão certos vícios, ingenuidades e preconceitos consolidados pela história, a respeito de sua suposta objetividade.

Cobrando maior consciência dos limites e potenciais da técnica, o discurso que acompanha essa nova fotografia – manifestado por artistas, curadores e críticos, mas com forte respaldo de pesquisas acadêmicas – tentou revelar o caráter artificial de toda imagem fotográfica. Para isso, sublinhou as possibilidades de interpretação e reconstrução do real através da composição, da pose, da manipulação técnica, e da intervenção em outros tantos códigos que é capaz de assimilar. Todos os agentes envolvidos nesse processo de renovação se esforçaram para encontrar um termo capaz de denominar a posição assumida por essa experiência. Uma denominação aceita provisoriamente foi *fotografia construída*¹. O “fotógrafo construtor” é aquele que assume a capacidade que suas ferramentas oferecem para reelaborar a realidade no âmbito de uma cultura técnica, em oposição à antiga metáfora do “fotógrafo caçador”, aquele que apenas encontra e se apropria do que a natureza oferece.

Acompanhando o movimento de flexibilização das fronteiras da arte, a fotografia se abre também para variadas formas de hibridização, absorvendo sem nenhum tipo de pudor recursos historicamente ligados a outras linguagens artísticas (pintura, escultura, gravura, teatro,

infografia etc.) e participando de *performances* e instalações. Outros termos como *fotografia híbrida*, *fotografia contaminada*, *fotografia expandida* tentam dar conta dessa situação, que não se pretende necessariamente “nova” em seus resultados, mas sim “recentemente legitimada” por um discurso mais crítico dos artistas, curadores e teóricos. Isto é, sempre foi necessário admitir que havia precedentes históricos que dialogavam com essas obras. O que havia de efetivamente novo era o grau de liberdade e o nível de consciência que esses agentes reivindicavam sobre o fazer fotográfico.

Tal abertura para a miscigenação das linguagens supera o problema histórico de saber se a fotografia é ou não uma forma de arte, na medida em que torna irrelevante uma questão que deveria vir antes, a de saber se a obra é ou não fotográfica (ou pictórica, escultórica, cinematográfica etc.). Em outras palavras, supera-se aqui o apego às especificidades das linguagens que, entre outras coisas, deu origem a todo embate entre fotografia e outras artes visuais. André Rouillé, numa exposição denominada *Nos limites da fotografia* (1996), que visava demonstrar o caráter internacional daquilo que chamou de “pós-fotografia”, desenhou esse cenário da seguinte forma:

“Excesso, audácia, desmedida, dissolução de fronteiras formais tradicionais. Em pouco mais de um decênio, a fotografia mudou radicalmente. Após ter durante muito tempo sido relegada a funções práticas e utilitárias, ela é hoje tentada pela arte, envolvida numa verdadeira experiência de transgressão dos seus limites formais anteriores: os do documento. (...) Experiência dos limites, ainda, com a generalização das mestiçagens de imagens. Os artistas combinam, associam, misturam, sobrepõem, justapõem clichês diferentes, tramas, imagens de todas as origens e de todas as naturezas. Abolição da pureza do instrumento”².



Luciana Napchan (Brasil, 1968), Navios, 1996. Fotografia e Aquarela (artista que integrou a exposição *Nos Limites da Fotografia*).



Alain Fleischer (França, 1944), Projeção em Montreal, 1994 (artista que integrou a exposição *Nos Limites da Fotografia*).

No Brasil, esse foi um período de afirmação de novas experiências, com fortes aproximações entre instituições artísticas e acadêmicas, um momento em que as universidades abriram laboratórios para as experimentações com as linguagens, e

em que artistas, por sua vez, passaram a requisitar conceitos vindos de disciplinas acadêmicas como a semiótica e a antropologia.

Vinte anos se passaram e, já sem alardes, algo parece ter se tornado definitivo: a fotografia segue presente nas instituições e no mercado de arte, mas

agora sem a mesma necessidade de justificar-se e de explicar suas escolhas. Ainda que mantenha seu caráter de “obra conceitual”, podemos enxergar a existência de um campo mais vasto de temas que puderam ser abordados, que não apenas aqueles que visavam, de modo metalingüístico, responder aos preconceitos contra o próprio meio. A partir disso, passamos ou voltamos a reconhecer imagens um tanto mais simples que convivem com as fotografias híbridas e experimentais, tal e qual defendida pelos discursos curatoriais dos anos de 1990. É a sobrevivência desta fotografia direta e este espaço de coexistência com a fotografia construída que nos interessa discutir agora.

Com fronteiras nebulosas, o termo “fotografia contemporânea” ainda é utilizado para delimitar, de modo tautológico, uma produção que dialoga com a “arte contemporânea”, que tampouco se define claramente. É certo que esse conceito pretende dar conta de algumas distâncias intuídas entre uma produção mais evidentemente utilitária da publicidade, do jornalismo, da documentação científica, da fotografia amadora e mesmo de uma fotografia autoral que tende a mistificar a técnica, o olhar, a habilidade (por meio de conceitos como “instante decisivo”). Mas, vencido o estágio de autoafirmação da fotografia nos espaços da arte contemporânea, essas distâncias são muito menos claras. Por vezes, dizem respeito ao modo como essas imagens são produzidas e exibidas a partir de dinâmicas determinadas pelas instituições artísticas, e não pelas agências de comunicação, pelas instituições científicas ou pelos rituais familiares. Em termos de resultados, essa fotografia das bienais e galerias não está, como antes, preocupada em parecer menos utilitária, mais diletante, mais erudita, menos ingênua. Isto é, vemos também nesses espaços imagens com forte tom publicitário, ou jornalístico, ou documental, mas invariavelmente marcadas por dinâmicas e discursos que as colocam numa posição de obra conceitual.

A fotografia contemporânea permanece investindo em procedimentos que revelam um sofisticado diálogo com a história, que ainda destacam a possibilidade de construir novas realidades mas, na prática, não deixou de dar também espaço para aquilo que constitui aqui nosso objeto de discussão: uma fotografia vulgar em muitos aspectos, sem exuberância técnica, sem apelos retóricos, sem estratégias narrativas, sem preocupações metalingüísticas e, muitas vezes, próxima de uma linguagem simples e direta das fotografias documentais mais

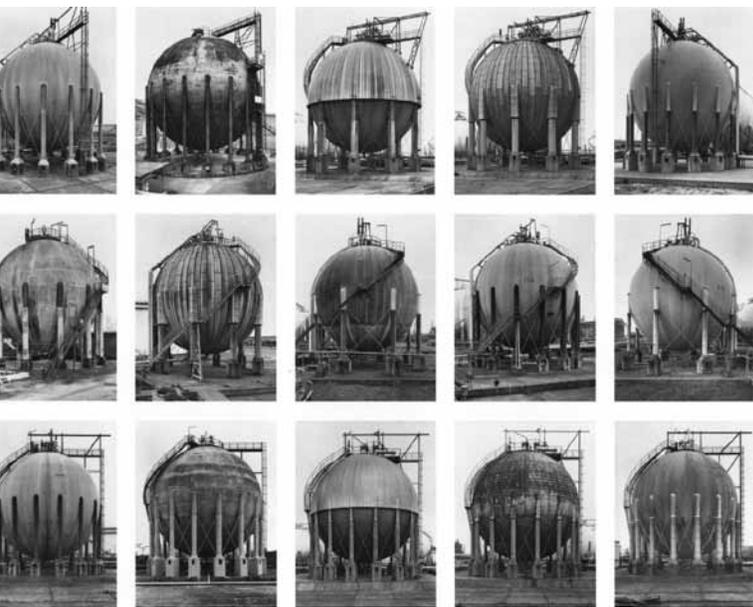
clássicas, ou da despreensão estilística das fotografias amadoras. É certo que termos como “simples” e “direto” ainda carecem de melhor definição mas, por enquanto, são suficientes para demarcar a distinção daquilo a que se contrapunha, e com a qual agora convive, a fotografia construída, contaminada etc.

Muito além de Dusseldorf

É sempre mais confortável organizar a diversidade da produção artística grupos de afinidades, tendências ou escolas. É assim que sempre lembramos da chamada Escola de Dusseldorf quando visamos essa “outra fotografia contemporânea” que se consolida com certa independência em relação ao discurso da fotografia construída.

Em linhas gerais, a Escola de Dusseldorf se refere a um grupo de artistas influenciados ou formados diretamente por Bernd e Hilla Becher na Academia de Belas Artes de Dusseldorf. Desde os anos 70, o trabalho desse casal de artistas consiste numa documentação exaustiva de edificações, agrupadas em séries extensas e sistemáticas, conforme suas afinidades funcionais e formais. Esse trabalho revela o modo como a lógica moderna se materializa na paisagem, através de uma espécie de gramática da serialização da arquitetura industrial. Esse fundo conceitual se manifesta, no entanto, numa obra de grande simplicidade, séries que isolam construções e objetos em vistas fotográficas sempre limpas e frontais.

A partir de meados dos anos 90, vários de seus discípulos passaram a se destacar no cenário da fotografia contemporânea internacional com uma produção que passava ao largo do discurso hegemônico da fotografia construída. Dentre os nomes mais conhecidos estão Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth, Petra Wunderlich, Andreas Gursky, este último consagrado pelas cifras que atingiu nos leilões de arte dos últimos anos. Com frequência, tenta-se encontrar no trabalho desses artistas aquilo que seria uma “estética alemã”, herdeira da Nova Objetividade, movimento que teve início



Bernd e Hilla Becher (Alemanha, 1931-2007 / 1934), Tanques Esféricos, 1998.

na Alemanha nos anos 1920, representado por artistas como Otto Dix, George Grosz e Christian Schad. Com um risco de reduzir a experiência de Dusseldorf a um estereótipo, algumas características têm sido destacadas nessa escola: uma abordagem com ares documentais, apuro técnico, simplicidade de elementos, rigor formal nas composições. Stefan Gronet, que mapeou a história e a produção do grupo, sugere algum cuidado ao se tentar generalizar as características encontradas em meio a essa produção, incluindo aquilo que parece ser a principal marca desses artistas: a exposição das imagens em formatos monumentais (Gronet, 2009: 42-5).

De fato, a comparação com a fotografia construída se torna eficiente quando escolhemos os exemplos certos, colocando alguma dessas composições limpas e rigorosas de Dusseldorf ao lado de outra fotografia que se assume teatral, artificiosa, quase barroca, como emblema de uma tendência mais internacional e hegemônica.

Vale lembrar que a fotografia construída nunca foi uma escola. Foi no máximo um discurso no qual se investiu nas últimas décadas que, de um lado, determinou



Candida Höfer (Alemanha, 1944), Biblioteca Estadual de Dresden, 2002.

recortes curatoriais e, de outro, estimulou a presença de certas características na produção fotográfica, como por exemplo a ficcionalização e a missigenação técnica. Mas não há qualquer uniformidade nessa produção. Em contrapartida, se existe uma identidade nos trabalhos do grupo de Dusseldorf, ela se define apenas pela história de formação do grupo, vinculada ao trabalho rigoroso dos Becher, de modo algum pelo desejo de demarcar uma oposição a outras tendências da fotografia contemporânea.

Se a escola de Dusseldorf é uma experiência que não pode ser ignorada na discussão que traremos, é preciso ter alguns cuidados. Primeiro, não se pode querer enxergar em sua produção uma uniformidade que ela não tem, muito menos atribuir-lhe um purismo técnico e uma assepsia formal que apenas serve à construção do estereótipo dessa suposta estética racionalista alemã. Há, de fato, exceções bem conhecidas dentro do próprio grupo de ex-alunos dos Becher. Segundo, não se pode reduzir toda a fotografia alemã, nem mesmo toda a fotografia de Dusseldorf à produção desse grupo. Terceiro, quando buscamos discutir uma alternativa à produção que veste mais confortavelmente o discurso da fotografia construída, é importante considerar que ela também aparece com a devida força fora dessa fronteira geográfica, sem qualquer necessidade de filiação a escolas. Mesmo assim, já é possível encontrar nos textos críticos referências a fenômenos como escola de Vancouver, de

Helsinque, de Amsterdam, para tentar afirmar outros polos de inovação, além de Dusseldorf.

A história precisará de tempo para confirmar a existência dessas bandeiras. Por enquanto, é mais seguro discutir essas experiências da fotografia como resultado de uma liberdade, não necessariamente de um programa articulado. Isso nos permite elencar uma diversidade de manifestações reassumidas pela fotografia contemporânea, ainda mais sutis do que o simples diálogo com a tradição documental.

Numa separação que é apenas didática, podemos apontar três dessas manifestações. Os trabalhos escolhidos como exemplo, sobretudo pelo caráter conceitual que assumem, mereceriam melhor contextualização. Neste momento, os limites desta pesquisa apenas permitem destacar alguns aspectos formais:

1) um retrato constituído de poses simples e sem encenações retóricas, com registros frontais ou, eventualmente, apoiados em modelos bastante assimilados pela tradição da fotografia.



Cia de Foto (Brasil, Coletivo), 911, 2006.

Ensaio constituído de uma série de retratos realizados em edifício da Av. Prestes Maia, em São Paulo, ocupado pelo Movimento dos Sem Teto. Apesar da simplicidade da pose, esta série traz elementos que claramente o afastam de uma tradição purista da fotografia documental: a autoria coletiva, a presença claramente negociada dos fotógrafos, e o evidente tratamento da imagem com recursos de pós-produção. A Cia de Foto se destaca por transitar com bastante desenvoltura, e às vezes com o mesmo trabalho, entre o jornalismo e os espaços dedicados à arte contemporânea.

Rineke Dijkstra (Holanda, 1959), série *Beach Portraits*, Coney Island, 1993.

Longa série de retratos de adolescentes realizados em diferentes lugares do mundo, mas sempre tendo como fundo a paisagem minimalista de uma praia. O rigor e a repetição da pose remetem às catalogações como a de August Sanders. A simplicidade da composição é, em algumas imagens, perturbada pelo uso do flash que cria uma combinação de luz pouco provável, quase ficcional.

2) o resgate de uma plasticidade vulgar ligada a temáticas e objetos considerados pelo senso comum como “estéticos”, como a natureza, a paisagem urbana e o próprio corpo.



Jean-Marc Bustamante (França, 1951), sem título, Barcelona, 1997.

Em diferentes séries e exposições, Bustamante mostra a cidade em imagens bem elaboradas, com uma linguagem que, num primeiro momento, poderia apontar para a tradição do cartão postal. Mas, mesmo que não haja degradação evidente, seus enquadramentos sugerem uma cidade incompleta, desprovida daquilo que caracteriza a paisagem urbana moderna: movimento e de vida social. Mesmo os objetos, construções e elementos naturais que revelam um potencial de beleza, aparecem muitas vezes de modo deslocado e fragmentário. Algumas imagens remetem ao vazio da Paris fotografada por Eugène Atget, na passagem para o século XX.

Caio Reisewitz (Brasil, 1967), sem título, série *Parece Verdade*, Botucatu, 2006.

Esta série inclui paisagens naturais e urbanas, fotos de arquitetura, alguns poucos retratos e também fotomontagens. Com primor técnico e ampliações de grande formato, Reisewitz dialoga com a chamada Escola de Dusseldorf, mas também com os pintores paisagistas ingleses e alemães do século XIX. Apesar do “efeito documental”, a diversidade das cenas, a despreocupação com a identidade dos lugares fotografados e um certo minimalismo tiram o peso dos objetos, e sugerem um interesse na composição plástica. A presença de referências da história da fotografia e da arte não deixam de conferir a seu trabalho um caráter conceitual.



3) o recurso a procedimentos técnicos pouco elaborados, aparentemente levanos, numa aproximação à fotografia amadora.



Breno Rotatori (Brasil, 1988), *Manélud*, 2009.

O caráter amador desta série se revela tanto num modo despretençioso de fotografar quanto nas cenas típicas de uma sociabilidade doméstica. O artista se coloca sempre diante do olhar de sua avó, que começou a fotografar aos 82 anos de idade quando ganhou da família uma câmera analógica automática. Breno Rotatori cria um jogo em que sua câmera está sempre apontada para a câmera de sua avó, tentando captar o gesto que dá origem à foto, ao mesmo tempo em que revela o seu próprio ao olhar da avó. Assumindo toda a simplicidade e todos os defeitos que a fotografia amadora comporta, estes dípticos alcançam no entanto grande complexidade conceitual: numa inversão semelhante à que Velázquez promoveu em “Las Meninas”, o trabalho constitui uma reflexão sobre a performance – agora muito mais informal – envolvida na produção dos retratos familiares.



Corinne Day (Inglaterra, 1965), *Diary: Yank at home*, 1997, 2000.

Neste trabalho, Corinne Day abre para o público uma crônica intimista que mostra seus amigos em momentos de alegria, sofrimento ou simplesmente apatia. Como o título sugere, as imagens reivindicam a espontaneidade de um diário. Com menor nível de violência, é algo que já vimos nos trabalhos de Nan Goldin. Os editoriais que Corinne Day faz para importantes revistas de moda traz às vezes o mesmo ar intimista e a composição quase relapsa. Tanto seu projeto pessoal quanto seu trabalho comercial sugerem que tal espontaneidade pode compor uma linguagem, um programa.

Hipóteses: resgate, sobrevivência e conciliação

Os sucessivos esforços históricos que pretenderam construir uma noção de “arte fotográfica” passaram quase sempre por tentativas de demarcar diferenças que a separam de outras manifestações como a fotografia amadora, a fotografia documental, ou aquela realizada pelo “fotógrafo caçador”. Estas experiências são sistematicamente negadas nas décadas de 1980 e 90, porque estão supostamente justificadas por uma pretensão ingênua ou mistificadora da técnica: a capacidade de captar habilmente certas qualidades que pertencem ao real. Em contrapartida, um suposto projeto contemporâneo pretendia se descolar desse real, afirmando justamente sua vocação para transformá-lo, reinventá-lo ou forjá-lo a partir de elementos intrínsecos à linguagem. Este discurso envolve conceitos sempre problemáticos e provisórios. Mesmo assim, foi de fundamental importância para a afirmação da fotografia no mercado da arte, bem como no circuito de galerias e bienais de arte contemporânea.

No entanto, demarcadas tais conquistas, observamos nesses mesmos espaços a presença crescente de trabalhos que permanecem dentro da perspectiva da arte conceitual, mas que resgatam afinidades com uma fotografia documental ou amadora, em sua simplicidade retórica, sua plasticidade vulgar, e seu olhar direto sobre uma suposta realidade.

Podemos situar algumas hipóteses não excludentes que justificariam essa presença:

1) Resgate: com espaços já conquistados, a fotografia abandona suas preocupações com as condições que lhe permitem ser entendida como arte. Livre da obrigação de justificar-se, de provar a complexidade de seus mecanismos, de colocar em evidência sua capacidade transformadora, ela reconhece um novo nível de liberdade estética, liberdade que a reaproxima, também, de uma fotografia que outrora teve de negar. Esta é uma hipótese forte, que permite justificar a presença crescente de uma fotografia mais simples e direta,

sem ter de negar ou se opor ao lugar conquistado pela fotografia construída. Na história da arte, resgates de tradições e rupturas radicais convivem com relativa frequência. No início do século XX, para romper com o academicismo da pintura, muitos artistas modernos como Gauguin, Van Gogh, Matisse, Picasso, Rousseau, Klee se voltaram para tradições ainda mais antigas das artes tribais, orientais ou populares. No caso de fotografia, é notável como jovens fotógrafos de hoje voltam a se identificar com autores clássicos. De certo modo, reconhecemos algo de August Sanders e Diane Arbus na frontalidade e na explicitação da pose dos retratos contemporâneos, também algo de Eugene Atget (1856-1927) e Walker Evans na composição estática e no vazio misterioso nas recentes fotografias urbanas.

2) Sobrevivência: assumindo mais que em outros períodos um caráter conceitual, a produção fotográfica dos anos de 1980 e 90 se alia a um discurso acadêmico, marcado por uma grande consciência semiótica e antropológica sobre os potenciais e limites das linguagens. Ao sublinhar seu valor de imagem construída, a fotografia deu uma resposta necessária a certos preconceitos históricos. Mas, ao colocar em evidência certos procedimentos compatíveis com esse discurso, pode ter ofuscado uma produção mais alheia à sua causa. Isto é, esta outra fotografia pode ter permanecido em seus espaços de produção e exibição, porém, não tão iluminada pelos discursos que consolidaram a noção de fotografia contemporânea. Exemplo disso é a obra do já citado casal Bernd e Hilla Becher. Mesmo que nunca tenham se enquadrado claramente nos discursos da fotografia híbrida e construída, permaneceram em evidência desde os anos de 1970, com o devido respeito dos críticos e curadores. No contexto brasileiro, encontramos também exemplos da permanência de documentações de interesse antropológico em plena efervescência da fotografia encenada e manipulada. É o caso dos registros das fachadas nordestinas feitos por Ana Mariani (*Pinturas e Platibandas*, 1987 e *Façades*, 1988), ou os retratos

do êxtase carnavalesco feitos por Arthur Omar (*Antropologia da Face Gloriosa*, 1997). Com projeção internacional, ambos os trabalhos trazem para o contexto da arte contemporânea imagens não apenas documentais, mas dotadas de abordagens relativamente simples, sem ingenuidade, mas também sem grande exaltação das operações de manipulação técnica. Há outras manifestações peculiares que nos permitiriam falar de uma sobrevivência do “documental” ao lado de todo tipo de experimentalismos e hibridismos. Primeiro, uma situação que ainda é bastante desconfortável discutir: as documentações fotográficas e videográficas feitas desde os anos 60 das *performances*, instalações, intervenções em *site specific*. Desde os anos 70, esses registros começaram conquistar espaços nas exposições e coleções, adquirido por si mesmas e cada vez mais o estatuto de “obras de arte”, incluindo um preço de mercado. Segundo, muitos artistas que se tornaram expoentes da chamada fotografia híbrida e construída nunca deixaram de explorar certo aspecto de memória e documento em suas obras, como ocorre nas apropriações de Christian Boltanski e Rosângela Rennó. No entanto, por uma questão de ajuste de discurso, dificilmente se ousaria enquadrar esses trabalhos no contexto de uma fotografia documental, que sempre teve como modelo o fotojornalismo.

3) Conciliação: aprofundando suas capacidades retóricas, essa nova simplicidade pode ser em alguns casos apenas a “encenação de uma realidade simples”, portanto, ainda uma representação artificialmente forjada pela técnica. Seria um fenômeno semelhante àquele observado no cinema e na televisão, em que certa economia de recursos, ou mesmo a incorporação de “defeitos” (como a câmera tremida) são explorados como nova forma de codificação realista. Isso significa que, nestes casos, não há nenhum tipo de paradoxo entre a afirmação de uma “fotografia construída” e esta “simplicidade documental”. Essa estratégia é assumida explicitamente por artistas como o canadense Jeff Wall, em que o aleatório é teatralmente encenado, ou a norte-americana Cindy Sherman, em que ela própria incorpora personagens femininos estereotipados, em registros aparentemente banais.

Não cabe aqui definir o conceito de “fotografia contemporânea”, tampouco de encontrar nela novas tendências hegemônicas. Ao contrário,



Jeff Wall (Canadá, 1946), *Vista de um apartamento*, 2004.



Cindy Sherman, (EUA, 1954) *Untitled Film Still #84*, 1980.

trata-se de reconsiderar certas manifestações que permaneceram pouco iluminadas pelos esforços mais sistemáticos de caracterizar as predominâncias da produção posterior aos anos 80. Ao buscar a exceção, tampouco se nega a importância dos esforços de críticos e curadores mobilizados em torno da fotografia construída, que abriram um importante espaço no mercado e no circuito da arte contemporânea e, ao mesmo tempo, souberam manter suas afirmações como provisórias, de modo a permitir sua constante reformulação.

Mas o problema está posto: em meio a tantos debates, estamos diante de uma “fotografia sem discurso”, uma experiência que talvez tenha permanecido em silêncio para que bandeiras mais poderosas pudessem abrir caminhos no universo da arte. Hoje, um pouco sorrateiramente, essas mesmas experiências renegadas se beneficiam dos espaços conquistados.

O lugar do banal na arte contemporânea

Temos disponível um número razoável de livros que já tentam traçar uma história da penetração que a fotografia teve no circuito da arte contemporânea, nesses últimos 30 anos. Essa bibliografia permite colher referências sobre certa diversidade estilística, técnica e temática, bem como sobre o esforço retórico para abarcá-las numa unidade chamada “fotografia contemporânea”. Sob um discurso que quase sempre destaca a ficcionalização, o hibridismo das linguagens e o alargamento das fronteiras técnicas, vez ou outra, encontramos brechas para a aparição de uma fotografia igualmente conceitual, mas marcada pela simplicidade que nos interessa.

Dentre estes livros, destacamos dois deles, de autoria de Dominique Baqué: *La Photographie plasticienne: un art paradoxal* (1998) e *Photographie plasticienne: l'extrême contemporain* (2004). Ambos encaram a produção pós anos 80, tentando mapear seus temas mais recorrentes. Trata-se, portanto, de uma abordagem muito distinta da que nos interessa. No entanto, observamos que no intervalo de poucos anos entre a publicação de um e outro, Baqué vê efetivamente a necessidade de recolocar algumas ênfases.

Na breve introdução de seu primeiro livro, ela fala da hegemonia dessa fotografia que “não se inscreve numa história supostamente pura ou autônoma do *medium* mas, muito ao contrário, vem cruzar as artes plásticas, participando assim da hibridização generalizada das práticas”. Mas admite que será preciso considerar também, ao final de sua reflexão, um outro caminho: o de uma “pobreza” – deliberada, reivindicada – das imagens deste final dos anos 90” (Baqué, 1998:09). Pobreza não tem aqui um sentido pejorativo. Seu sentido é antes de “economia”, algo que se contrapõe à grandiloquência que resulta da hibridização técnica e da afirmação de uma realidade encenada.

Na introdução ao segundo livro, desta vez mais cuidadosa e repleta de ponderações, a autora vê neste início do século XXI a confirmação dessa possibilidade de “recoo das práticas apropriacionistas, simulacionistas (...); a retração das formas teatralizadas de representação (...) em proveito de certa pobreza assumida pela imagem” (Baqué, 2004:15). Se esta discussão encerrava seu primeiro ensaio como uma espécie de ponderação, ela é aqui o ponto de partida, com um primeiro capítulo intitulado “A volta ao banal”, uma experiência que “pretende, segundo modalidades que são próprias, restaurar o Real, - por mais insignificante ou ínfimo que seja” (*Ibid.*:24). A preocupação que guia o olhar desta autora parece ser, no final das contas, os temas para os quais a fotografia se volta, ao passo que nos interessa também pensar uma simplicidade que se assume na sintaxe das imagens, num modo de operar a técnica e de falar do mundo. De todo modo, respeitando-se as diferenças de objetivos, é possível afirmar que os autores que abordam a fotografia das últimas décadas não estão alheios à intuição e às hipóteses que construímos neste artigo.

Obviamente, o mesmo pode ser observado numa dimensão mais abrangente das teorias estéticas. Desde os *ready-made* de Duchamp, filósofos e historiadores se empenham em debater o modo como um objeto banal pode ascender à condição de obra de arte. Herdeira da experiência inaugural de Duchamp, a arte conceitual produzida a partir dos anos 60 reafirma a possibilidade de dar a qualquer objeto ou procedimento um discurso que oriente e viabilize sua leitura como obra de arte. Nessa situação em que tudo pode ser arte, instaura-se uma situação de crise, e muitos autores não deixarão de falar em abusos e imposturas nesse processo de abertura permissiva da arte contemporânea (cf. Michaud, 1997:16-17).

A entrada da fotografia nesse contexto, a partir dos anos 80, é marcada por alguns cuidados que se explicitam por trás do conceito de “construção”. Mesmo que se apresente como obra conceitual, por vezes, ela se mantém plástica,

reivindica certa complexidade em suas operações técnicas, ou demonstra a capacidade que tem de reinterpretar a realidade ao modo da encenação e da ficcionalização.

O resgate de um olhar direto e despretenso e de temáticas banais confrontará mais claramente a fotografia com esta situação de crise, pois vemos nas galerias, bienais e leilões de arte algumas fotografias que, agora sim, parecem ser “qualquer fotografia”, mas devidamente envolvidas por discursos sofisticados e ações institucionais que as legitimam.

No livro *A transfiguração do lugar-comum*, o filósofo norte-americano Arthur Danto observa que um mesmo objeto, colocado em contextos diferentes, pode ou não merecer o estatuto de “obra de arte”. Mais do que isso, esse mesmo objeto, já reconhecido como arte, pode provocar leituras muito diferentes, conforme o lugar reivindicado pelo discurso conceitual que o acompanha. Com certa ironia, ele inicia seu livro imaginando uma série de telas idênticas, alinhadas lado a lado na mesma parede de uma galeria, algumas delas entendidas como geniais e outras como medíocres pela crítica (Danto, 1996:29-33), conforme o discurso que motive. Danto sugere, então, que o objeto da filosofia estética não é uma expressividade que se revela em sua matéria, mas alguma coisa mais efetivamente abstrata que aproxima o fazer artístico de um pensar filosófico.

Nesse sentido, a simplicidade dessa fotografia que discutimos é apenas aparente. Mesmo que tenha menor preocupação em demonstrar seu estatuto de construção cultural, essa fotografia que sobrevive e que negocia sua presença no contexto da arte contemporânea não pode ser chamada de ingênua: ela não deixa de estar rodeada por discursos sofisticados, às vezes mais acadêmicos, às vezes mais poéticos, mas que sempre contrastam com sua simplicidade formal. É nesse sentido que falamos em *olhares diretos e pensamentos obtusos*.

O discurso da fotografia construída foi o operador de um importante processo de abertura e renovação. Diante de sua consolidação, a arte contemporânea se recusa a fazer dele uma fórmula de engessamento e, de modo quase provocativo, emula formas até recentemente renegadas. Mas, ao fazê-lo sob as bases do conceitualismo, ainda recusa a contemplação e a confiança ingênua que antes orientavam nossa experiência com a fotografia de tradição documental ou amadora. Ainda perturbando o olhar, renova tanto sua postura crítica quanto a crise a que se expõe.

NOTAS:

1 “O fotógrafo construtor” foi o título de uma exposição coletiva realizada no MIS-SP, em 1993, com o objetivo de mapear esta nova produção no contexto brasileiro. No mesmo ano, houve no Museu Lasar Segall, em São Paulo, uma exposição denominada “Fotografia Construída”. O Museu de Monterrey, no México, realizou também em 1996 uma coletiva intitulada “Metáforas: Fotografia Construída”. É difícil localizar a origem da expressão “fotografia construída”, mas sabemos que foi utilizada num âmbito internacional.

2 *Nos limites da fotografia* foi a adaptação de uma exposição francesa organizada por de André Rouille, que trazida para o Brasil em 1996, no Sesc Pompéia, São Paulo, incorporou também a curadoria de Eduardo Muylaert, mostrando artistas brasileiros situados dentro da mesma perspectiva.

BIBLIOGRAFIA:

- BAQUÉ, Dominique. *La photographie plasticienne: un art paradoxal*. Paris: Regard, 1998.
- _____. *La photographie plasticienne: l'extrême contemporain*. Paris, Editions du Regard, 2004
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BRIGHT, Susan. *Art Photography Now*. London: Thames & Hudson, 2006.
- CHIARELLI, Tadeu. “A fotografia contaminada”. In: *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 1999, pp. 115-120
- COSTA, Helouise. Rodrigues, Renato. *A Fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- COTTON, Charlotte. *La photographie dans l'art contemporain*. Paris: Thames & Hudson, 2005.
- DANTO, Arthur. *La transfiguration du banal*. Paris: Seuil, 1996.
- ENTLER, Ronaldo. “Poéticas do acaso: acidentes e encontros na criação artística. Tese de doutorado”. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Artes, ECA-USP, 2000.
- _____. “Testemunhos silenciosos: uma nova concepção de realismo na fotografia contemporânea”. In *ARS*, Revista do Departamento de Artes-Plásticas da ECA-USP v. 8, São Paulo: ECA-SUP, 2006.
- _____. “Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia” (incluindo tradução do texto original de Baudelaire, “O público moderno e a fotografia”, de 1859). In *FACOM*. Revista de Comunicação da FAAP, v. n. 17, p. 04-09, São Paulo: FACOM-FAAP, 2007.
- FABRIS, Annateresa. “A fotografia e o sistema das artes plásticas”. In: FABRIS, Annateresa (org). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991
- FERNANDES JUNIOR, Rubens. “*Fotografia Expandida*” (tese de doutorado). São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, PUC-SP, 2002.
- _____. *Labirinto e identidades: panorama da fotografia no Brasil (1956-98)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- FONTCUBERTA, Joan. *Estética Fotográfica. Selección de textos*. Barcelona: Blume, 1984.
- _____. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.
- FORD, Colin (Ed.). *The story of Popular Photography*. North Pomfret, Vermont: Trafalgar Square Publishing, 1989.
- GRONERT, Stefan. *The Düsseldorf School of Photography*. N. York: Aperture, 2009.
- HARISSON, Charles; Wood, Paul (orgs.). *Art en théorie: 1900-1990*. Paris: Hazan, 1997.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- HORNE, Stephen et alii. *Fictions or Other Accounts of Photography*. Montreal: Dazibao, 2000.
- MICHAUD, Yves. *La crise de l'Art Contemporain*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.
- POIVERT, Michel. *La photographie contemporaine*. Paris, Flammarion, 2002.
- KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002 (edição em português).
- ROUILLE, André. *La photographie*. Paris: Gallimard, 2005.
- SAMAIN, Etienne (org.). *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec/CNPq, 1998.
- SAYAG, Alain. *De la photographie comme un des beaux-arts*. Photo Poche, n. 38. Paris: Centre National de la Photographie, 1995.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária*. Campinas, SP: Papirus, 1996.
- STELZER, Otto. *Arte y Fotografía. Contatos, influencias y efectos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- WEIERMAIR, Peter (Curador). *Prospect: Photography in contemporary art*. Frankfurt: Stemmler, 1996.

Ronaldo Entler

Jornalista, pesquisador, doutor em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da USP, pós-doutor em Multimeios pelo Instituto de Artes da Unicamp, professor e coordenador de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação da FAAP.