



Da contribuição de Antonino Paraggi a Sherrie Levine, uma inserção da fotografia no campo das artes ¹

Denise Camargo ²

Resumo

Este trabalho discute a inserção da fotografia no campo das artes, propiciada pela ruptura de sua função mimética. A discussão se dá por meio da exploração bibliográfica sobre o tema e reflexão sobre as conexões entre a ontologia do processo fotográfico e suas interações com a arte contemporânea. Remete ao processo de trabalho descrito por Ítalo Calvino para o personagem Antonino Paraggi, do conto *A aventura de um fotógrafo*, em comparação com as apropriações elaboradas pela fotógrafa americana Sherrie Levine. Percebe, na atitude de ambos os protagonistas, um programa visual em que fotografar não mais é preciso.

Palavras-chave

fotografia; fotografia contemporânea; teoria e crítica fotográfica; Sherrie Levine; Calvino

“Uma das lições fundamentais que a modernidade nos legou foi a de que a forma não precisava mais se sujeitar ao real, a ser simples representação do mundo [...] Impressionismo, cubismo, surrealismo e demais movimentos modernistas foram esforços para essa liberação: fazer que as imagens fossem ao encontro de um sujeito sobre o mundo, não de um mundo que se sobrepõe ao sujeito.” (Canongia, 2002:15).

Em uma entrevista, em meados da década 1990, o filósofo francês Philippe Dubois afirma que é cada vez mais difícil saber o que é a fotografia hoje. Flexibilidade, nomadismo e mestiçagem permeiam a produção fotográfica contemporânea. Tanto

¹ Trabalho apresentado no VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação – NP *Fotografia: Comunicação e Cultura*.

² Denise Camargo (deca@pbrasil.com.br) é doutoranda em Artes (Instituto de Artes, da Unicamp); mestre em Ciências da Comunicação (ECA – USP). É docente do Bacharelado em Fotografia do Centro Universitário Senac onde é membro do Grupo de Pesquisa da Imagem Contemporânea e coordenadora da pós-graduação em Fotografia. É fotógrafa e faz pesquisas e projetos fotográficos nas áreas de comunicação, artes e design; teoria e crítica fotográfica; imagem e tradições afro-brasileiras.

pelos processos tecnológicos que ultrapassam o conceito de imagem técnica mediada pelo aparelho, quanto pela valorização do processo criativo no fazer fotográfico.

Embora as câmeras se apropriem ainda do perspectivismo peculiar ao projeto renascentista de representação da realidade (Machado, 1984) a imagem fotográfica passa por uma espécie de atualização em virtude do modo como vem sendo concebida nos âmbitos comunicacionais e artísticos. A denominação fotografia expandida, cunhada por Andreas Müller Pöhle evoca uma nova natureza da imagem fotográfica e ressalta a pertinência do híbrido, colocando-o como elemento substancial para a imagem do nosso tempo, ou seja, a fotografia como conceito expandido, como expressão do conceito (Machado, 2001):

“A hibridização do óptico e do numérico fornece imagens melhores que as que produzem o analógico, pois podem convocar as realidades imaginárias, conceituais ou simuladas. As novas condições de produção oferecem ao autor numérico uma liberdade vertiginosa para construir a representação e o sentido. Fundem-se todas as possibilidades da figuração da pintura, da propaganda, da ficção, da imagem. A fotografia é, desde o seu início, um meio perceptivo, ela está se transformando em um meio conceitual [...]” (Morice, 1997: 20).

Transferida para a pós-produção, a fotografia resgatou para si a possibilidade, ela mesma, de driblar o próprio dispositivo fotográfico, suplantando as noções de aderência do referente à imagem, o que a recoloca no campo artístico, e propicia uma reflexão sobre a concepção da imagem. Ao romper com seu caráter mimético supera o problema de ser arte ou mero instrumento de registro do mundo.

"A fotografia, pois, é um elemento que não pode ser esquecido no momento em que se discute um novo papel para o artista e em que a habilidade técnica deixa de ser um requisito fundamental na produção de um objeto artístico. Apesar de todas as tentativas de aproximação entre fotografia e artes plásticas, é impossível deixar de lembrar a relação entre o fotógrafo e a câmera, entre o fotógrafo e o dispositivo tecnológico pontualmente utilizado" (Fabris, 2003: 63).

A centelha do acaso bressoniano, que deu relevância a toda uma geração de fotodocumentaristas, assentou-se no realismo próprio do registro fotográfico. Assim, aos fotógrafos, lhes cabia a tarefa ontológica de documentar o mundo, persuadidos pelas limitações miméticas do procedimento, "enevados pela iconicidade de suas imagens

para poder reconhecer ou aceitar a indicialidade, isto é, seu caráter de impressão” (Rouillé, 1998).

Com a publicação, em 1955, do manifesto *L'instant décisif* Cartier-Bresson associa a fotografia ao projeto moderno, o que equivale a ressaltá-la como documento, reportagem, ilustração e nos álbuns de família, exaltando os modos de recordar, celebrar e provar: projeto ontológico da imagem fotográfica, reforçador dos valores herdados do século XIX: instantaneidade, objetividade e racionalidade.

Daí a promessa de eternidade para o instante que pode ser olhado para sempre, indestrutível, infinito; uma possibilidade de testemunhar aquilo que já não existe mais; uma necessidade de substituição, de estar no lugar de alguma outra coisa; uma forma de manter a memória visual para sempre e ainda remeter a outras memórias no momento em que a imagem circular – "são os fotógrafos que fazem ainda da fotografia a melhor imagem da memória" ³.



Natureza-morta (Daguerre), 1837

No seu surgimento, a fotografia se volta para a tradição da pintura: a paisagem, o retrato, a natureza-morta, que condiziam tanto com os objetos pictóricos, quanto com a exigência das longas exposições à luz e imobilidade do sujeito fotografado, "composições já consolidadas no imaginário artístico da sociedade oitocentista" (Fabris, 1991). Sobre isso Barthes (1984: 52) nos diz: " nada distingue uma fotografia, por mais realista que seja, de uma pintura. O pictorialismo é apenas um exagero do que a Foto pensa de si mesma". Entretanto, a fotografia:

³ Entrevista do filósofo belga Philippe Dubois a Antonio Fatorelli in *Jornal do Brasil*, 02.06.1995.

“baseia-se num equívoco estranho que tem a ver com sua dupla natureza de arte mecânica: o de ser um instrumento preciso e infalível como uma ciência e, ao mesmo tempo, inexato e falso como a arte. A fotografia, em outras palavras, encarna a forma híbrida de uma ‘arte exata’ e, ao mesmo tempo, de uma ‘ciência artística’, o que não tem equivalentes na história do pensamento ocidental” (Alinovi, 1981 apud Fabris, 1991).

Os críticos de arte fazem menção à fotografia como procedimento artístico na arte pop, nos anos 1950. É evidente a importante contribuição que a arte pop ofereceu à inserção da imagem fotográfica no campo das artes. Naquele momento o uso, sem preconceito, do banal, do descartável e do desprezado era o mote. A fotografia, ávida por dar permanência aos objetos, às cenas, à vida, é que vai originar as imagens da pop, transpondo a condição essencialista, de registro e prova, para transformar-se em experimentação artística levada às últimas conseqüências mais adiante. Propõe, nesse momento, a reflexão sobre o duplo, que advém do mero registro fotográfico; das projeções, que pertencem à natureza do processo; o colecionismo calculado, ou a simples fé na imagem, que convidam o observador à participação, tudo alcançando uma espécie de justaposição de procedimentos, isto é, a alusão aos híbridos de que são feitas as imagens fotográficas de agora. Retira-se da imagem a simbologia, para que ela seja apenas imagem. Possível? Cenas do cotidiano, produtos, repetição, fragmentação, percepções que se alteram. Essa é a fotografia na pop, mas não seria isso mesmo toda fotografia?

Antes dos anos 1950, é preciso considerar a produção de artistas como Man Ray e Marcel Duchamp e o uso da fotografia como matéria para as artes. Man Ray, já em 1922, embora pareça apenas fazer uso dos principais expedientes do processo fotográfico, inaugura as possibilidades artísticas do dispositivo, com suas *rayografias*, imagens realizadas sem a utilização da câmera fotográfica, por contato direto de um objeto com uma superfície fotossensível exposta à luz (Moraes, 2003).

Também chamados impressões ou imagens fotogramáticas, por Philippe Dubois, os fotogramas surgem junto com a invenção da fotografia e são transformados nas mãos dos artistas da vanguarda, nas primeiras décadas do século XX, por representarem "a incorporação definitiva da fotografia à arte moderna e seu distanciamento da representação figurativa"⁴. Para Man Ray:

⁴ COLUCCI, Maria Beatriz. *Impressões fotogramáticas e vanguardas: as experiências de Man Ray* in www.studium.iar.unicamp.br

"Tal como as cinzas intactas de um objeto consumido pelas chamas, estas imagens são resíduos oxidados, fixados pela luz e elementos químicos [...]. São o resultado da curiosidade, da inspiração, e estas palavras não têm a pretensão de explicar o que quer que seja" (Ray, 1998: 84).



Les champs délicieux 2 (Man Ray), 1922

Já Marcel Duchamp antecipa em 1917 as principais questões das quais a arte se ocuparia durante quase um século: seu caráter indiciário. Não produz fotograficamente, mas incorpora elementos inerentes à prática fotográfica: o tempo da imagem⁵; a instantaneidade, que surge da ausência de contemplação para a obra; a idéia de permanência, que advém da representação de objetos comuns como arte. Pode-se concluir que Duchamp trabalha conceitualmente com a fotografia, trazendo para suas obras a lógica do indício, da marca, do signo fisicamente ligado ao seu referente. O resultado é que “a arte havia se tornado fotográfica, mas sem a presença dos fotógrafos” (Rouillé, 1998).

Entre 1944 e 1968, a obra *Étant Donnés*, elaborada a partir de um nu fotográfico, incorpora um importante elemento pertinente à natureza fotográfica: seu caráter indiciário. Segundo os críticos, Marcel Duchamp teria realizado esse trabalho para homenagear uma mulher, por quem estava apaixonado. O artista faria de si mesmo um

⁵ C.f. ENTLER, Ronaldo. *O corte fotográfico e a representação do tempo pela fotografia* in www.studium.iar.unicamp.br

índice incorporado à obra. Seria ele a própria paisagem (*du champ*), sobre a qual estaria repousando sua amada (Moraes, 2003).



Étant donnés (Marcel Duchamp), 1944-1968

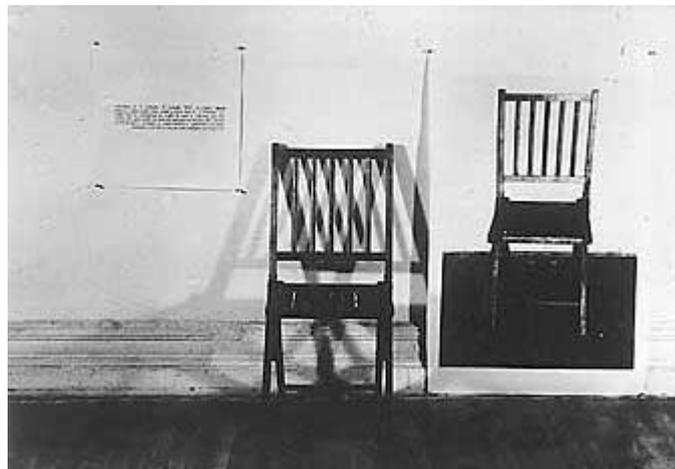
Em *Notes on the index* Rosalind Krauss (1993) inaugura o termo "arte do índice" ou "fotográfica". Quer dizer, com isso, que toda prática artística indiciária seria fotográfica e que toda fotografia seria especificamente entendida pela contigüidade física absoluta. Aponta, com isso, para uma confusão entre a lógica do fotográfico, assimilável pela arte indiciária, e a prática fotográfica.

Um exemplo é a obra *One and three chairs*, de Joseph Kosuth, de 1965, que combina uma cadeira real com duas outras representações do mesmo objeto: uma fotografia (índice) e uma definição da palavra cadeira, extraída do dicionário. Com isso, o autor deixa claros os limites da representação, e lança um conceito da fotografia para dentro da obra de arte.

Se o índice se conforma como elemento fundamental para a arte contemporânea, Rosalind Krauss vê na obra de Duchamp os primeiros sintomas do novo procedimento estético. O artista retiraria os objetos de sua realidade habitual, pelo simples fato de selecioná-los, inserindo-os em uma situação específica: fixando-os na condição de arte-imagem. Ele pretende libertar a arte da significação. Seu parentesco com a fotografia se dá, assim, no ponto de contato com a impressão, o vestígio, essenciais no processo fotográfico. É o "isso foi" barthesiano, indicando a relação presença/ausência, uma "presença afetada pela ausência" (Crimp, 2005).

Discute-se, assim, o surgimento de uma arte cuja difusão é permitida pela representação fotográfica. A ausência significaria, para o autor, "a distância intransponível do original, até mesmo da possibilidade de um original" (Crimp, 2005: 100). A introdução das discussões sobre a originalidade da obra de arte se transforma em campo fértil para a aceitação do procedimento fotográfico como artístico.

Este contexto oferece espaço à imagem fotográfica no momento em que a arte parece tentar se desapegar da tela, com o surgimento, por exemplo, das performances na década de 1970.



One and three chairs (Joseph Kosuth), 1965

Embora a fotografia proponha a exaltação ao original, isto é, a matriz, o negativo, é na pluralidade das cópias que reside sua essência. Isso é considerado por Crimp, quando se refere à arte que pretende se dissipar da idéia de original; ele continua: "Contra esse pluralismo de originais, quero falar sobre a pluralidade de cópias". Assim, "O desejo de representação só existe na medida em que nunca é preenchido [...] É somente na ausência do original que a representação pode dar-se", ele afirma. A ausência é a condição para a representação.

A arte já contaria, então, com a presença dos fotógrafos. Porém, a fotografia dos artistas, herdeiros do pictorialismo, se move com uma aparente contradição. Enquanto propicia sua entrada no campo das artes, opondo-se ao documentarismo, à representação da "realidade", cultua a idéia de originalidade da obra. Num momento em que a ausência do original é a condição para a representação "sacralizam o gesto singular" (Rouillé, 1998), interferindo no material. A gestualidade parece querer ir de encontro aos rudimentos do procedimento fotográfico, os processos históricos do século XIX,

porém, se manifesta reforçando sua manutenção. Rouillé ressalta a substituição de procedimentos, dando origem à expressão do fotógrafo que se sobressai construindo uma visualidade própria, diante da tecnologia aplicada.

Ainda que a fotografia possa ser entendida como matéria-prima da arte contemporânea, a ruptura com a fotografia documentária, reverbera na arte dos fotógrafos. A fotografia supera, assim, o problema de ser arte ou mero instrumento de registro do mundo.

A função do fotógrafo estaria, então, redefinida, mesmo diante das contradições inerentes a essa espécie de processo de transição, o da inserção da fotografia no campo das artes. A concepção modernista e essencialista de Greenberg, segundo o qual cada arte possuiria "um campo próprio e singular [...] coincidindo com tudo aquilo que a natureza de seu meio tem de único" pode ser considerada aqui, ao redefinir-se, assim, a função do artista modernista, que era a de purificar sua arte de todos os elementos tomados de empréstimo e de fazer sobressair sua especificidade, sua essência. Ou, de revelar novas essências.

A concepção essencialista da fotografia nos lembra Antonino Paraggi, aquele personagem do conto de Calvino ⁶ que era um fotógrafo dominical, que olhava a fotografia com profundo desinteresse e desprezo. Até que ele se apaixonou por uma moça, Bice, se chamava, começaram a viver juntos, comprou toda sorte de equipamentos, montou um laboratório e fotografou sua amada à exaustão, esgotando todas as imagens possíveis. Ela não suportou e o largou. Desesperado, começou a fotografar a ausência dela. Começou então, metodicamente, a fotografar a destruição, a valer-se das imagens já prontas – do referente que adere e quer ser desesperadamente o sujeito imagem. Fotografa fotografias já feitas e as destrói com a mesma compulsão. “Este é o ponto: tornar explícitas as relações com o mundo que cada um de nós traz consigo, e que hoje se tende a esconder, a tornar inconscientes, achando que desse modo vão desaparecer, enquanto, ao contrário...” ⁷

O percurso de Antonino coincide com o dos fotógrafos contemporâneos, reafirmando a apropriação como uma das principais estratégias da arte do século XX, da qual a artista norte-americana Sherrie Levine é um dos exemplos, talvez o mais emblemático. Se considerarmos que Duchamp destituiu do artista o seu lugar com o

⁶ CALVINO, Ítalo. A aventura de um fotógrafo in Amores difíceis.

⁷ Ítalo Calvino. Op.cit p.57.

ready-made, podemos pensar em uma espécie de crise da autoria, uma vez que o autor-artista passa de produtor a apresentador do objeto artístico, do objeto imagem.

"A fotografia, pois, é um elemento que não pode ser esquecido no momento em que se discute um novo papel para o artista e em que a habilidade técnica deixa de ser um requisito fundamental na produção de um objeto artístico. Apesar de todas as tentativas de aproximação entre fotografia e artes plásticas, é impossível deixar de lembrar a relação entre o fotógrafo e a câmera, entre o fotógrafo e o dispositivo tecnológico pontualmente utilizado" (Fabris, 2002: 63).

As obras de Levine fazem referência à morte do modernismo e dos seus ideais, das noções de originalidade artística e da autenticidade do objeto de arte. Ela pertence à geração de artistas norte-americanos que, na década de 1980, apropriavam-se de imagens preexistentes para reinterpretá-las.

Seu interesse pelo processo fotográfico e de reprodução permitiu estudar os problemas referentes à originalidade e à obra única. Sua obra consiste em "pirataria", segundo Rosalind Krauss. Entretanto, ela reflete sobre o conceito de apropriação. Ao reproduzir obras de autoria de importantes fotógrafos da história da fotografia, como Walker Evans e Edward Weston, ela radicaliza ainda mais a apropriação duchampiana (Fabris, 2002: 64). Ela afirma com isso que, ao artista contemporâneo, é impossível o apego à autoria, obra e originalidade. Impossível pensar, assim, nas noções de autoria propostas pela crítica moderna.

"Ao roubar descaradamente imagens já existentes, Levine não faz nenhuma concessão às noções convencionais de criatividade artística. Ela faz uso de imagens, mas não para constituir um estilo próprio. Suas apropriações só têm um valor funcional para os discursos históricos específicos nos quais estão inseridas." (Crimp, 2005: 121).

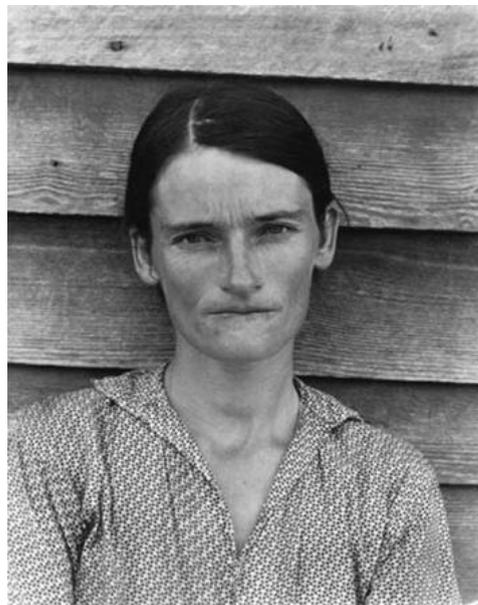
Ela produz imagem fotografando, sistematicamente, a sua destruição, ao menos aquela com a qual se fez história até então, o que, paradoxalmente, confere total valor ao ato fotográfico, como aquele dos fotógrafos dominicais. Um retorno à natureza da fotografia? Ao mesmo tempo a sua desconstrução? É que a presença do artista na obra não precisa mais ser detectada. Assustador? Talvez, mas afinal, o que é ainda a fotografia nos dias de hoje?



"uma nova concepção de autoria para a qual a fotografia deu uma contribuição decisiva, ao obliterar o primado da mão e ao chamar a atenção para o papel fundamental da técnica como conformadora da imagem" (Fabris, 2002: 64).



After Edward Weston (Sherrie Levine), 1981



After Walker Evans n° 02 (Sherrie Levine)



Referências bibliográficas

ALPHONSUS, Luiz et al. curadoria CANONGIA, Ligia. *Artefoto*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. p.8-10; p.15-25.

BAQUÉ, Dominique. **La photographie plasticienne: um art paradoxal**. Paris: Éditions du Regard, 1998, p. p. 180-181.

BARTHES, Roland. **A câmara clara. Nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

CALVINO, Ítalo. *A aventura de um fotógrafo* in **Os amores difíceis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

COLUCCI, Maria Beatriz. *Impressões fotogramáticas e vanguardas: as experiências de Man Ray* in www.studium.iar.unicamp.br.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas: Papirus, 1994.

ENTLER, Ronaldo. *O corte fotográfico e a representação do tempo pela fotografia* in <http://www.studium.iar.unicamp.br>.

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.

FABRIS, Annateresa. *Reivindicação de Nadar a Sherrie Levine: autoria e direitos autorais na fotografia* in *Ars Revista do departamento de Artes Plásticas ECA-USP* ano 01 n° 01 2003.

FATTORELLI, Antonio. *A mestiçagem das imagens* in *Jornal do Brasil*, 02.06.1995, p.05.

GUIBERT, Hervé. *O único rosto* in *Folha de S. Paulo*, 23.10.1987.

KRAUSS, Rosalind. *Marcel Duchamp o el campo imaginario* in **Lo Fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos**. Barcelona: Gustavo Gilli, 1990.



KRAUSS, Rosalind. *Notes on the index* in **L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes**. Paris: Macula, 1993.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MACHADO, Arlindo. **O quarto iconoclasmo**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

METZ, Christian. *Photography and Fetish* in SQUIERS, Carol. **The critical image: essays on contemporary photography**. Seattle, Bay Press, 1990. p.155-164.

MORAES, Angélica de. *A fotografia contemporânea e as novas mídias* in **Mídia-arte: fomento e desdobramentos**. II Fórum de debates do prêmio cultural Sérgio Motta. São Paulo: Instituto Sérgio Motta, 2003.

MORICE, Anne-Marie. *Photographie numérique et défaut d'origine* in *La Recherche Photographique*, nº 20. 1997, p.20

RAY, Man. **Ce que je suis**. Paris: Hoëbeke, 1998 [Col. Arts & Esthétique, vol.13].

ROUILLE. André. *Da arte dos fotógrafos à fotografia dos artistas* in: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 27, 1998. p.302-311. trad. Patrice C.Willaume.