



A Expressão Fotográfica: do Documental à Arte Contemporânea¹

Thiago RODRIGUES²

Analice Cunha DINIZ³

Eliézer Nogueira do NASCIMENTO JR⁴

Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE

Resumo

Desde sua concepção, a fotografia enfrentou profundas mudanças em suas práticas e modos de produção, designação e transmissão de mensagens. A partir da segunda metade do século XX, a fotografia iniciou sua transformação de mero suporte para a captação do real a um catalisador de expressão e material artístico. Neste trabalho, os caminhos percorridos pela fotografia tomam como guia as idéias de André Rouillé e de Kátia Lombardi, ao buscar estruturar um novo caminho da fotografia documental na contemporaneidade.

Palavras-chave: Fotografia documental; fotografia-expressão; documentário imaginário; arte-fotografia.

Introdução

Discutir fotografia constitui-se em uma tarefa difícil devido, principalmente, a essa ser uma área recente nos estudos acadêmicos de Comunicação Social e, também, por existir uma eferescência no meio, com diversificados modos de produção, gêneros fotográficos e concepções.

Neste trabalho pretendemos abordar o fotografia no seu percurso não-linear de transição entre a fotografia como documentação da realidade, como simples registro, à fotografia como manifestação artística, onde ela torna-se arte. Nesse percurso abordaremos os conceitos de fotografia-expressão defendido por André Rouillé (2009) e o de Documentário Imaginário abrodado por Katia Hallak Lombardi (2208). Esses dois autores, inclusive, fundamentam teoricamente boa parte deste texto.

¹ Trabalho apresentado no IJ 04 – Comunicação Audiovisual do Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 15 a 17 de junho de 2011.

² Bacharel em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal do Ceará-UFC. E-mail: rodriguesthiago.ce@gmail.com.

³ Bacharel em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal do Ceará-UFC. E-mail: analicediniz@gmail.com.

⁴ Bacharel em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal do Ceará-UFC. E-mail: jrnascimento.com@gmail.com.



CRISE DA FOTOGRAFIA-DOCUMENTO

As etapas da fotografia estão intrinsecamente ligadas ao rumo da sociedade e a partir dos anos 70, uma nova demanda por verdade, estimulada pela ascensão da televisão como veículo informacional, faz com que a fotografia-documento⁵, então símbolo de um progresso científico, seja obrigada a rever sua estrutura funcional.

Inserida no contexto de uma sociedade industrial, a fotografia-documento está estreitamente ligada à representação e à objetividade, reforçando seu caráter referencial de registro das coisas tal como são.

O francês Henri Cartier-Bresson (1908-2004) representa um marco no fotojornalismo. Ao buscar o chamado “instante decisivo”, ele encarava o ato fotográfico como o momento em que ocorria um emparelhamento entre a mente (conhecimento técnico), o olho (concepção estética) e o coração (sensibilidade) no qual a efêmera imagem se apresentava ao fotógrafo.

Na fotografia existe um novo tipo de plasticidade, produto das linhas instantâneas tecidas pelo movimento do objeto. O fotógrafo trabalha em unísono com o movimento, como se este fosse o desdobramento natural da forma como a vida se revela. No entanto, dentro do movimento existe um instante no qual todos os elementos que se movem ficam em equilíbrio. A fotografia deve intervir neste instante, tornando o equilíbrio imóvel. (CARTIER-BRESSON, 1953)⁶

Dessa forma, percebe-se na fotografia-documento um compromisso com o realismo. Deleuze (1983) acredita que o realismo seja articulado em dois pólos: o meio e o personagem. A relação entre esses dois é exercida através da imagem-ação⁷.

O meio age através de suas potencialidades sobre o personagem e cabe a este interagir com ele ou modificá-lo de acordo com a situação apresentada.

No meio já podemos distinguir as qualidades-potências e o estado de coisas que as atualiza. A situação, e o personagem ou a ação, são como dois termos ao mesmo tempo correlativos e antagônicos. A ação é em si própria um duelo de forças, uma série de duelos: duelo com o meio, com os outros, consigo mesmo. Enfim, a nova situação que decorre da ação forma um par com a situação inicial. Eis o conjunto da imagem-ação. (DELEUZE, 1983, p. 163)

⁵ Rouillé (2009) considera como fotografia-documento aquela baseada no culto ao referente e à representação, que nega as mediações existentes entre as coisas e as imagens por “reduzir a fotografia a documento e o documento à representação sensível (designação)” (ROUILLÉ, 2009, p.136).

⁶ Tradução livre.

⁷ “O que constitui o realismo é simplesmente o seguinte: meios e comportamentos; meios que atualizam e comportamentos que encarnam. A imagem-ação é a relação entre os dois, e todas as variedades desta relação.” (DELEUZE, 1983, p. 162).



Durante a Guerra do Vietnã (1959-75), a imagem-ação conheceu seu apogeu. Os fotorrepórteres, financiados pelo governo americano para cobrir amplamente os conflitos, ficavam na linha de frente e registravam todos os quadros da barbárie. A íntima relação com o objeto fotografado transformava os fotógrafos também em atores dos acontecimentos.

Por outro lado, o excesso das fotografias de guerra, a exposição da violência amplificada nas páginas dos jornais suscitou uma preocupação com a banalização da imagem e, paradoxalmente, no mesmo contexto de seu clímax a imagem-ação passou a encarar uma desconfiança diante das desilusões do projeto moderno.

O mundo começa a se fechar para as imagens, as guerras seguintes não são dissecadas pelos fotógrafos e as notícias dos conflitos são mostradas através de fotos de satélites, caso da Guerra do Golfo em 1991. Dessa forma, os dirigentes buscam uma suavização da realidade. Essa exclusão passa a ser adotada também pela política, restringindo o trabalho do fotógrafo, negando seu papel de ator e relegando-o a espectador dos acontecimentos, sobrando apenas o acaso e a sorte na busca do furo.

Surge daí o artifício da roteirização da reportagem. Os repórteres, cansados de correr atrás do instantâneo, do “instante decisivo” bressoniano, passam a construir suas imagens e propagá-las como antecipações da realidade. Essa fabricação da informação vai de encontro ao regime de imagem empregada pela imagem-ação, no qual o contato direto com o objeto e seu registro legitimava-o como uma captura do real.

Rouillé (2009) acredita que a questão de captação ou fabricação de uma imagem é menos relevantes do que “a passagem de um regime de verdade para um outro”, ambas as transmissões de acontecimentos trazem uma veracidade de acordo com seus “critérios suscetíveis de sustentar convicção, ou a outras expectativas” (ROUILLÉ, p. 2009, p. 144).

Para Lombardi (2008) essa preocupação com uma credibilidade da fotografia origina-se de uma postura positivista adotada pela fotografia documental clássica desde a década de 30, na qual se buscava um ilusório registro do mundo.

De modo geral, tanto os primeiros documentaristas como os que vieram nas gerações seguintes procuravam passar a idéia de que suas imagens eram registros objetivos e reflexo neutro do mundo, embora seja sabido que tal aspiração nunca foi passível de realização. Ao tentarem se aproximar de um ideal de objetividade, esses fotógrafos acabaram por priorizar o pensamento direto, em detrimento de conteúdos menos organizados provenientes das zonas não-institucionalizadas do imaginário. (LOMBARDI, 2008, p.45)



Através da ascensão da informação como força-motriz de um novo padrão social, a fotografia-documento encontrou-se em crise. Reduzir a fotografia a uma imagem transparente, fincada na denotação, portanto, desprovida de sentidos ocultos, é aprisionar a imagem aos limites da coisa e renegar toda gama de interpretações e acontecimentos proveniente da relação entre elas.

A fotografia-documento não mais representa essa sociedade da informação na qual os limites entre o verdadeiro e o falso, entre real e ficção se confundem. Não se pratica mais a crença da captação de um real bruto, o novo real está transpassado pela ficcional

Essa passagem do documento à expressão se traduz em profundas mudanças nos procedimentos e nas produções fotográficas, bem como no critério de verdade, pois a verdade do documento não é a verdade da expressão. (...) No plano das imagens e das práticas, mesmo o documento reputado como o mais puro é, na realidade, inseparável de uma expressão: de uma escrita, de uma subjetividade e de um destinatário (...) a diferença entre documento e expressão não está na essência, mas no grau. (ROUILLÉ, 2009, p. 19 e 20.)

Com o enfraquecimento da importância de um contato direto com as coisas para a captação do verossímil, as imagens passaram a representar também uma verdade, um mundo dentro de outro mundo. Surge daí a fabricação das “imagens de imagens”, pontapé inicial para a passagem de uma fotografia-documento para a fotografia como material da arte contemporânea.

A realidade é retratada por uma sucessão de imagens e elas possuem uma maior preocupação em retratar, como num espiral, outras imagens do que as coisas através de uma representação, resgatando a recurso da alegoria. “São imitações de segunda ordem, imitações de obras que imitam, imitação de cultura”. (idem, p. 145)

Presas em teorias e paradigmas de um contexto mundial em vias de desgaste, a fotografia-documento perde seu elo com o mundo e a imagem-ação entra declínio. Passa-se a buscar uma verdade não documental, mas expressiva.

Para Rouillé (2009), no entanto, a tarefa fundamental da fotografia-documento não foi captar a verdade na realidade, mas ordenar o visível, dissecar o visual e organizá-lo obedecendo a diretrizes geométricas para tornar o mundo visto, transparente e centrado, utilizando-se da informação como meio para transmiti-las.

Na contemporaneidade, o documentarismo fotográfico exemplifica o respeito pela diversidade cultural e pela polifonia enriquecedora, ao fazer proliferar os pontos de vista, ao ser feito de cumplicidades entre criador e receptor, ao estimular as questões, as inquietações, as incertezas. Neste



sentido, é um gênero fotográfico problematizador das certezas feitas, refutador de estereótipos e de visões maniqueístas e simplificadoras. (SOUSA, 2000, p. 175).

A ascensão de uma ordem imagética, acima de tudo descentralizada, baseada em redes midiáticas que fazem uma nova leitura do real coincide com o fim da fotografia-documento por ser incapaz de sustentar essa nova perspectiva. Sua morte é um processo natural de seu desenvolvimento como ordenador do visual e desemboca numa fotografia descompromissada com uma verdade fincada na representação, mas preocupada com a expressão.

ENTRE A FOTOGRAFIA-EXPRESSÃO E O *DOCUMENTÁRIO IMAGINÁRIO*

A designação documental não admite as interações entre as imagens e as coisas. Fincada na noção de representação, ela nega as subjetividades do fotógrafo, suas relações com os modelos e o poder da escrita fotográfica.

A produção fotográfica na contemporaneidade⁸ encontra-se permeada de novas vias de concepção e realização imagética. Configuram-se caminhos cheios de intercepções no qual as práticas se confundem. Muitos autores buscam diferentes nomenclaturas com o intuito de especificar suas análises e adequar a fotografia às suas traduções.

Uma conseqüência importante disso foi uma nova fusão e falta de definição entre os gêneros fotográficos. É cada vez mais difícil distinguir um tipo de prática de fotografia de outra. [...] títulos como o “documentário” são de pouca utilidade como rótulo para o novo tipo de trabalho que está sendo produzido. Na verdade, todos os títulos descritivos foram livremente apropriados e encontram-se usados em combinações curiosas [...]. (PRICE, 2004, p. 75)⁹

Uma análise buscando uma intersecção das práticas da fotografia-expressão de Rouillé (2009) e do *Documentário Imaginário* de Lombardi (2008) é vista como uma alternativa adequada no intuito de situar o fazer fotográfico no ambiente da contemporaneidade.

Para uma fotografia que exprime um acontecimento, Rouillé (2009) emprega o termo fotografia-expressão. Essa passagem da designação para a expressão condiz com a transferência de uma sociedade industrial para uma sociedade da informação baseada em redes digitais de comunicação. São elas as responsáveis pela escassez da fotografia-

⁸ Contemporaneidade essa considerada como o período posterior a II Guerra Mundial, quando o mundo enfrenta uma nova ordem político-social e novos modos de produção fotográfica começam a surgir.

⁹ Tradução livre.



documento ao inserir novas práticas e usos à imagem fotográfica, no entanto, esta ainda faz uso da estruturação clássica do documento servindo de base para que o trabalho de novos fotógrafos busque novos caminhos de acesso às coisas.

Lombardi (2008) credita à fotografia documental o uso da estética para expressar a relação do homem com sua realidade através de uma seqüência de imagens. Para essa nova via da fotografia documental contemporânea emprega-se o termo *Documentário Imaginário*, próximo à idéia de fotografia-expressão de Rouillé (2009), pois ambas fazem uso das diretrizes do documental – planejamento sobre o tema, grande tempo gasto na realização, produção de uma série de imagens caracterizando uma narrativa – para produzirem novas imagens fotográficas.

A fotografia-documento nega tudo que antecede a imagem. Ao procurar captar o “instante decisivo”, ela não leva em consideração aquilo que a envolve, a história da imagem e sua relação com o mundo. Por outro lado, a fotografia-expressão faz desse reconhecimento seu maior trunfo.

Através de formas, escritas e subjetividades, a fotografia-expressão relaciona o visto com o não-visto, a parte e o todo, a imagem para além dos limites da fotografia. Em face disso, Rouillé (2009) denomina três vias de fabricação da expressão: a escrita, o autor e o Outro.

No *Documentário Imaginário*¹⁰, Lombardi (2008) faz uso do termo “documentário” para identificar o gênero fotográfico no qual sua prática está alocada. O termo “imaginário” supõe uma nova possibilidade de expressão por parte do fotógrafo apto a possuir um olhar mais intimista e libertário, fazendo uso de suas imagens particulares na concepção das fotografias.

Esse termo faz uso da idéia de *Museu Imaginário* concebida por André Malraux (1978) que defende a existência de que cada indivíduo possui um acervo interior de imagens, artísticas ou não, provenientes de diversos lugares. Portanto, o fotógrafo se apropria delas para a criação de novas imagens permeadas de influências e referenciais.

Por não possuir restrições de espaço como em um museu tradicional, o museu fotográfico é capaz de explorar a justaposição inesperada de obras de arte. Algumas conhecidas outras menos conhecidas, de diferentes culturas. Tal confronto de formas de arte, divorciadas de suas funções originais e de

¹⁰ *Documentaire Imaginaire* (em francês). Termo cunhado em 2004 – desprovido de um propósito conceitual – durante o Foto Arte em Brasília, pelo curador canadense Chuck Samuels, do Le Móis de La Photo à Montreal, durante uma análise da obra *Paisagem Submersa* de João Castilho (1978 -), Pedro David (1977-) e Pedro Motta (1977-).



suas fontes de inspiração, induz a uma metamorfose bastante radical em nossa percepção da arte para a arte [...]. (HARRIS, p. 20, 1996) ¹¹

Para Rouillé (2009), foi através da Missão Fotográfica da Datar, órgão responsável por manter a unidade do território francês, em 1983, que a expressão pode aliar-se ao documento. A Datar não objetivava fazer uma descrição da paisagem francesa, mas descobrir novas visibilidades do espaço, livrar a fotografia do automatismo documental, do registro direto e incipiente.

Durante o período de predomínio da fotografia-documento a escrita foi sacrificada em busca da relação direta entre a imagem e seu referente. Portanto, através da expedição da Datar, inicia-se uma abertura de espaço para a fotografia-expressão que solicita um novo sistema de construção das imagens, valorizando o processo, os acontecimentos em torno do fazer fotográfico em detrimento do referente, na qual novas visibilidades surgem através do desenvolvimento de uma escrita fotográfica única aplicada pelo fotógrafo.

É a crença de que a coisa se constrói junto com a imagem, é apostar na fotografia como transformadora em potencial da realidade fotografada para além dos limites da foto. Creditar à forma fotográfica esse poder anula os postulados do documento e nega o princípio da fotografia como decalque. Acima de ordenar uma realidade, ela a opera.

A passagem do documento para a expressão rompeu com a noção de centralização e com a busca pelas representações fiéis às coisas abrindo a imagem a uma pluralidade de processos que valorizam a escrita fotográfica e a capacidade inventiva do fotógrafo, do autor.

A partir dos anos 50, os fotógrafos documentaristas começaram a perder a ilusão de que, através de suas fotos, conseguiriam mudar a realidade. Passou-se então a ganhar mais espaço uma produção que visasse novos enfoques, mais subjetiva e menos presa às questões sociais.

A fotografia-expressão vem para liberar os modos de visão e do fazer fotográfico. As imagens não estão a serviço de uma obrigatoriedade informacional, mas para atender a subjetividade do fotógrafo, libertando seu ponto de vista e colocando-o como soberano diante da realidade.

O documentário estava mudando e aparentemente apresentando novos sujeitos ou velhos temas de novas maneiras. Costumeiramente chamado de documentário subjetivo, esse trabalho exerceu influência tanto nos Estados Unidos quanto na Grã-Bretanha. Ele libertou o documento de um projeto político no qual ele era formalmente associado, e permitiu os fotógrafos de

¹¹ Tradução livre.

se distanciariam tanto dos temas tradicionais do documentário quanto das convenções da representação documental. (PRICE, 2004, p.103) ¹²

O fotógrafo suíço Robert Frank (1924-) é visto como o desencadeador da fotografia-expressão. De 1955 a 1956 – munido de sua máquina Leica e de uma bolsa da Fundação Guggenheim que lhe propiciou uma independência financeira para fotografar, durante um ano, os caminhos do oeste americano – Frank imprimiu seu ponto-de-vista e suas técnicas ao espaço fotografado: o cotidiano daquela região. Como um *voyeur*, possuía o objetivo de retratar a totalidade da observação do real ou o próprio real como o todo, através de suas experiências e expressões individuais. Lombardi (2008, p. 40) acredita que Frank “não estava em busca de uma reportagem como se conhecia até então, não se interessava pelos acontecimentos imediatos e também estava longe de querer registrar momentos significativos”.

É a emancipação da subjetividade do autor. O fotógrafo passa da função de espectador e operador técnico das funções da máquina, idéia persistente desde o século XIX, a produtor de imagens através de uma observação indireta e livre da realidade, distanciando o olhar do compromisso com o testemunho e com a objetividade comuns ao fotojornalismo.

A postura de Robert Frank colabora para enfraquecer o dispositivo platônico da fotografia... a onipresença do sujeito na fotografia-expressão se opõe a rejeição da individualidade do operador pela fotografia-documento... se as fotos de Frank rompem com a estética documental é porque elas não representam (alguma coisa que foi), mas apresentam (alguma coisa que aconteceu); é porque não remetem às coisas mas aos acontecimentos. (ROUILLE, 2009, p. 173)

Para afirmar a subjetividade criadora do fotógrafo Lombardi (2008) resgata a noção de *mundo imaginal* de Durand (2004), o qual estaria localizado entre o mundo sensível e o mundo espiritual onde acontecem as relações entre a subjetividade do fotógrafo e a objetividade do meio.

É também o espaço da criatividade, onde se admite a absorção de valores e que se mantém aberto ao paradoxo e à contradição. No imaginário, elaboram-se os meios representativos, simbólicos, retóricos e racionais, de finalidade defensiva frente à fatalidade da morte. Ele é ao mesmo tempo uma fonte racional e não-racional de impulsos para a ação. (LOMBARDI, 2008, p. 44)

¹² Tradução livre.



Todo o território fotográfico é proveniente das idéias de seu produtor, a simbiose entre a realidade e as manifestações subjetivas do fotógrafo se manifesta pela fabricação de imagens que não reduzem a realidade à impressão, os sentidos transbordam pelos limites do registro e o imaginário se manifesta livremente.

Segundo Lombardi (2008), a tecnologia funciona como uma ponte entre o imaginário e a fotografia. Os fotógrafos fazem uso de recursos técnicos como o borrado, o desfoque ou a granulação para fazer emergir, de seus sonhos, formas próprias de representação. O campo fotográfico está aberto para o fantástico, o surreal. Até mesmo as lacunas procuram comunicar algo: o vazio como dispositivo de significação, o visto e o invisível como articulações do visível.

Na contemporaneidade, a preocupação em ser fiel ao visível deixou de ser prioridade, e os fotógrafos documentaristas começaram a transportar para suas imagens as elaborações situadas no *inconsciente específico* – que diz respeito à estrutura psicológica. (idem, p. 46)

Esse quadro rompe com a idéia de um domínio da imagem pelas coisas, defendido pela prática documental, o fotógrafo não possui mais a obrigação de documentar o mundo, de buscar o “instante decisivo”, de procurar o furo. Trata-se aqui de transformar a máquina em um mecanismo de expressão, de reconhecimento do outro e de propor uma troca e iniciar um diálogo com o fotografado.

O Outro surge como expoente de um diálogo entre o autor e o personagem da imagem, uma fusão de experiências resultando numa concepção íntima da imagem que capta não a verdade daquela realidade, mas das trocas propiciadas por ela, reforçando o caráter social e a postura documental da fotografia-expressão ao demandar um conhecimento prévio e um envolvimento com o tema não se resumindo ao registro de um momento aleatório.

Para Rouillé (2009), torna-se imprescindível para o fotógrafo adaptar-se à realidade do fotografado e criar procedimentos específicos para retratá-lo. Entender o cotidiano e as insatisfações, os anseios e as projeções do modelo fazem parte do planejamento dos recursos necessários a uma fotografia que transmita a mensagem daquele indivíduo ou grupo de indivíduos. Por essa razão a fotografia-expressão é contato, é proximidade com o objeto.

Mais do que o registro de um estado de coisas, a fotografia torna-se um catalisador de processos sociais. Ao colocar-se o mais próximo possível dos indivíduos singulares, transformando-os em sujeitos, o procedimento adotado mescla a produção de imagens e a resistência aos efeitos da precariedade. (ROUILLÉ, 2009, p. 179)



Opera-se uma união entre fotógrafo e fotografado, que não mais se encontram em lados opostos, nem interagem apenas enquanto a fotografia é produzida, mas trabalham numa tal parceria que a fotografia pode apenas servir como atestado desse esforço mútuo.

Valorizar o modelo no processo é imbuir uma produção coletiva de sentido, é realizar um paralelismo dialógico em busca da criação fotográfica que retrate uma situação humana além da fotografia. O Outro deixa de ser uma presa para virar um ator. O trabalho do fotógrafo passa a ser não o de representar as coisas, mas de exprimir essas relações forjadas com os modelos.

O fotodocumentarismo pode, então, abarcar diferentes modos de representação. [...] Pode também ser utilizado pelos fotógrafos para descrever o cotidiano, retratar as experiências da vida comum ou documentar algo que está desaparecendo. Muitas vezes, os fotodocumentaristas estão simplesmente buscando novas formas de ver e retratar o mundo. Eles vão trazer, de seus repertórios culturais, ferramentas que os ajudem a elaborar uma linguagem própria de expressão. (LOMBARDI, 2008, p.44)

A partir da passagem acima, conclui-se que tanto a fotografia-expressão quanto o *Documentário Imaginário* são práticas fotográficas documentais que se assemelham ao buscarem a promoção da expressão através de um “destravamento” da subjetividade do fotógrafo. Ao mesmo tempo em que documental, elas começam a se pronunciar também como manifestações artísticas funcionando como um campo de intersecção entre a fotografia-documento e a arte-fotografia. O objetivo é produzir novas visibilidades através de diferentes experiências estéticas e não apenas buscar uma analogia entre a representação e a realidade.

ARTE-FOTOGRAFIA: A FOTOGRAFIA COMO APROPRIAÇÃO DA ARTE

Desde seu surgimento, a fotografia foi marginalizada e legada ao papel de instrumento, ficando à margem da produção artística principalmente durante o modernismo.

Acompanhada pela derrota americana na Guerra do Vietnã e pelo arrastado término da Guerra Fria, a década de 80 marcou a necessidade de uma reconfiguração das relações sociais e políticas. Não obstante, a arte, como integrante dessa realidade, acompanhou essas mudanças. Os valores artísticos até então guiados pela era do “ou”, das exclusões, das meticulosas práticas de busca de uma pureza dos elementos, levado como bandeira pelo modernismo, desemboca no reinado do “e”, das mestiçagens, inclusões e mixagens.

Apesar de ser considerada por vários autores uma evolução da arte moderna, uma nova etapa com suas peculiaridades, a arte contemporânea ainda carrega muitas características enraizadas no passado. Para Anne Cauquelin (2005) o ‘estado contemporâneo’ deve ser encarado como um sistema que não pertence mais à ordem que prevaleceu até recentemente, e por isto, nem suas obras nem suas produções devem mais ser julgados de acordo com essa antiga estrutura. Como não se sabe dizer ao certo que critérios permeiam a arte contemporânea, instala-se um mal-estar ao tentar avaliá-la, devido ao seu pouco tempo de existência.

Sem dúvida, é essa arte moderna que nos impede de ver a arte contemporânea tal como é. Próxima demais, ela desempenha o papel do ‘novo’, e nós temos a propensão de querer nela incluir à força as manifestações atuais. (CAUQUELIN, 2005, p. 19)

Também nos anos 80, a eletrônica contribuiu para uma evolução das práticas aliada à libertação dos preceitos modernistas fazendo com que a pintura passasse a se relacionar com novas manifestações imagéticas, como a fotografia e o vídeo. O procedimento fotográfico caiu numa obsolescência que foi seguida de uma valorização de sua a imagem, ou seja, a fotografia passou a ser utilizada como um dos principais materiais artísticos do pós-modernismo.

A arte-fotografia, surgida nas últimas décadas do século XX, é um conceito empregado por Rouillé (2009) para se referir a apropriação da fotografia pela arte e inaugura a entrada do mimético e tecnológico no campo artístico. Entretanto, é preciso esclarecer o sentido dessa apropriação: não foram os fotógrafos que passaram a incorporar o artístico em seus trabalhos, os artistas que fizeram uso do material-fotografia para produzirem nossas relações, simbioses de representação de uma época de transição.

Ao tratar a fotografia como material, ela sai do externo para vir fazer parte das experimentações artísticas, das inúmeras possibilidades do fazer artístico.

Enquanto o vetor, ou ferramenta, fica externo à obra, o material participa dela totalmente. Utiliza-se uma ferramenta, mas trabalha-se, experimenta-se, combinam-se materiais, transformando-os infinitamente em meio a um processo perpétuo, técnica e esteticamente inseparáveis. (ROUILLÉ, 2009, p. 339)

A escolha dos materiais pelos artistas segue o critério do que há de mais afinado com a realidade, o que possui um desenvolvimento mais coerente com as correntes visuais do

período. Usar a fotografia como ponto de partida para suas obras atesta sua importância diante do atual estado das coisas, é trabalhar com o tecnológico, partindo da mimese para a produção de novas imagens do real.

O pincel é substituído pela lente, a mão pela máquina. A fotografia como material da arte não tem o compromisso documental de retratar a realidade como um espelho nem um enraizamento social que busque manifestar idéias civis ou denunciar práticas ilegais. Ela busca usar o mimético como ponto de partida para subvertê-lo.

A arte-fotografia perfaz a representação (ao mesmo tempo, leva-a a seu apogeu e acaba com ela), reduzindo-a a uma apresentação e mecanizando-a. A arte-fotografia não só desloca para os conceitos as finalidades do projeto estético da realidade, mas, também, transfere a fabricação das imagens da mão do artista para uma máquina. (idem, p. 342)

Dessa forma, o fazer artístico perde a noção de artesanato para aderir à idéia de mecanização. O toque do artista é substituído pelo contato à distância do objeto com a superfície fotossensível. Diferente do modo tradicional de execução, a fabricação de imagens não depende mais do saber-fazer manual do artista e de seu gosto estético, cabe ao artista-fotógrafo um saber-fazer tecnológico aliado à escolha do enquadramento. Portanto, criação não é mais invento, é escolha de qual e de que maneira o “material inscritível” (o que existe ao nosso redor, o que nos é apresentado pela natureza) será aplicado sobre o “de registro” (o material produzido sobre a ação da luz nas superfícies sensíveis que reagem com os materiais químicos) (ibidem, p. 338).

Podemos perceber uma morte do ideal modernista de que o artista é o ponto central da obra, de que é de seu talento que parte sua originalidade. Roland Barthes em seu artigo *A morte do autor* de 1968, defende a idéia de que o sentido de uma obra não reside na mente do autor, mas na interpretação de quem é interpelado por ela.

[...] um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino [...] o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor. (BARTHES, 1998, p. 6)

Logo, cria-se uma dualidade entre a originalidade da obra e a origem da interpretação, entre autor e leitor. Este último torna-se responsável por dar sentido à obra, sentido este não

universal. Não existe criador, “um quadro é somente um espaço onde se fundem e entrecrocamos várias imagens, todas sem originalidade” (LEVINE apud ROUILLE, 2009, p. 347). O autor não detém o poder de enclausurar sua obra numa única idéia, seus significados estão em latência e serão produzidos por aqueles que a enxergam.

A arte-fotografia vai de encontro à crescente obsolescência do processo artesanal da arte, no qual é dada ênfase às obras-objeto, aquelas feitas para a apreciação visual. O que se percebe nesse novo exercício artístico é construir obras sem estruturas definidas, concebidas para o pensamento. O mais importante não é o que é visto no quadro, mas as interações interpessoais que são desencadeadas a partir dele, levando à obra em si para o segundo plano, apenas como catalisador das trocas e experiências sociais. Configura-se, portanto, uma dualidade do tipo passado-presente entre “arte-objeto” e “arte-evento”.

Os sentidos, na obra dos artistas contemporâneos, não estão prontos, mas se configuram no acontecimento, isto é, na construção das múltiplas relações que acontecem entre a obra e o observador. (CANTON, 2009, p. 51)

Não se dá, contudo, a extinção dos objetos artísticos, visto que o processo tecnológico também produz espécies de objetos, porém é crescente a idéia de desmaterialização da arte.

É justamente essa crise da representação dos objetos, dos materiais em estado de desgaste e da pintura e escultura como fazeres dissonantes com esse novo contexto sócio-político, que a fotografia, há muito estigmatizada como processo automático e desprovido de qualquer senso estético, torna-se um dos principais materiais artísticos e é justamente ela que será usada como motor propulsor de revalorização da arte, decretando o fim do modernismo.

A questão do autor é decisiva na distinção entre fotografia-expressão e arte-fotografia. Na primeira, o sujeito é elemento fundamental na fabricação das imagens, paradoxalmente, no campo artístico a fotografia é responsável pela abolição do sujeito nas obras ao “desconstruir os mitos da originalidade e da autenticidade, esboçar ligações entre a arte e a política, abolir o lugar dos sujeitos nas obras...” (ROUILLE, 2009, p. 354).

A arte, ao aceitar a fotografia como material artístico, faz uso de uma estratégia de combate a sua própria desmaterialização, para salvar o quadro como principal instância de sua afirmação estética, ideológica e comercial.

Daí, como dito anteriormente, entende-se o fato de que foram os artistas que inseriram a fotografia na arte para atender suas necessidades pós-modernistas no sentido de recusar o último, o passado. Não foram os fotógrafos que migraram para o campo das artes, portanto

seria errado afirmar que a fotografia tenha se embrenhado no campo artístico, houve uma apropriação de suas técnicas e alternativas no sentido de produzir um novo material artístico.

Se, de um lado, admitimos que o fotojornalismo evolui no campo (o da fotografia) cujas regras, atores e ritmos são completamente diferentes daqueles do campo artístico... e se, de outro, admitimos reconhecer que não são os fotógrafos que introduzem a fotografia no campo da arte, mas os artistas que recorrem a ela em função de suas próprias necessidades, então, é normal conceber que se desenvolvam simultaneamente dois movimentos relativamente autônomos. (idem, p. 354)

É preciso não considerar a fotografia como um processo singular, diferenciando-a nos campos artísticos e fotográficos, pois estes possuem diferentes intenções ao empregá-la. Os objetivos da arte-fotografia são distintos dos de uma fotografia documental.

A arte-fotografia mantém uma minuciosa relação com seus objetos, encara-os e os registra de uma forma franca, verdadeira, no qual a mimese quase se esvai devido à proximidade simbólica entre a imagem e a coisa. É isso que difere a arte-fotografia da fotografia-utilitária ou documental: a relação estabelecida com seu objeto.

[...] obras de artistas, cujo grande formato indica que elas seguramente não são feitas para o catálogo dos fotógrafos documentais, nem para o livro dos fotógrafos-artistas, mas para a parede – a da galeria ou aquela, mais vasta e mais prestigiada ainda, do museu. (ibidem, p. 367).

Devido à incredulidade no futuro e as incertezas do presente, o artista usa da fotografia como meio para capturar a realidade e dela partir para transcendê-la. O material-fotografia está alocado na dualidade de apresentar o inapresentável, ele usa do visível para ir além dele, para tornar possível uma representação do invisível.

Considerações finais

Longe de ser um trabalho conclusivo, que pretende lançar verdades ou paradigmas, tal artigo se manifesta como uma contribuição (mais uma) aos estudos e reflexões desenvolvidos atualmente sobre fotografia. Percebemos que as definições esboçadas nesse trabalho são fluidas, mas que surgiram de outras definições anteriormente feitas e podem vir a ser colaboração para estudos vindouros, já que esse processo do pensar e do elaborar, assim como a fotografia, não é individual, é coletivo. E não se encerra, não é estanque, está sempre em movimento, sempre se reciclando. Acreditamos que em meio a tantas definições e a tanta



efervescência no meio fotográfico, se faz necessário uma maior quantidade trabalhos acadêmicos que busquem teorizar sobre tal prática e que possam contribuir pro desenvolvimento científico e social.

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. **A morte do autor**. In: _____. *O rumor da Língua*. São Paulo: Brasiliense, 1998. p. 65-70.
- CANTON, Kátia. **Narrativas enviesadas** / Kátia Canton. – São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2009. – (Coleção temas da arte contemporânea).
- CARTIER-BRESSON, Henri. **The Decisive Moment**. New York: Verve and Simon and Schuster, 1952.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. Anne Cauquelin ; [tradutora Rejane Janowitzer]. – São Paulo : Martins, 2005. – (Coleção Todas as artes).
- DELEUZE, Gilles. **Cinema: a imagem-movimento**. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- HARRIS, Geoffrey T. **André Malraux: A Reassessment**. New York: St. Martin's Press INC, 1996
- LOMBARDI, Katia Hallak, **Documentário imaginário: reflexões sobre a fotografia documental contemporânea**, Discursos Fotográficos. Londrina, v. 4, nº 4, UEL, 2008, p. 35-58. Disponível em <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1505/1251>>. Acesso em: 29/03/10.
- PRICE, Derrick. Surveyors and surveyed – photography out and about. In: WELLS, Liz (Ed.) **Photography: a critical introduction**. Londres. Routledge, 2004, p. 67-112.
- ROUILLÉ, André. **A Fotografia: entre documento e arte contemporânea**. Tradução de Constancia Egreja. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.
- SOUSA, Jorge Pedro. **Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental**. Chapecó: Grifos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.