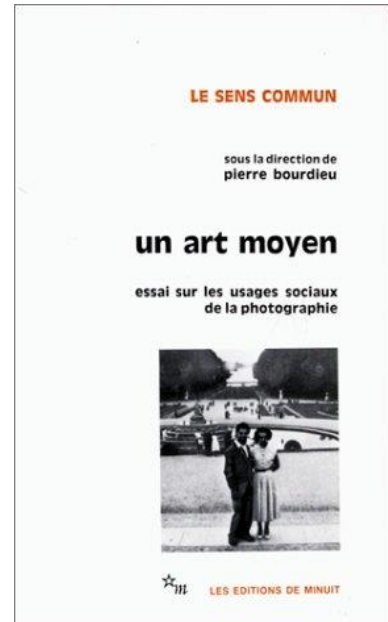


QUARENTA ANOS DE *UN ART MOYEN* *

Silvia Pérez Fernández

No próximo ano completam-se quarenta anos da publicação de *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie* ¹. Provavelmente se trate de uma das mais sérias e completas tentativas de pensar a fotografia a partir da sua complexidade, na qual abre-se a concorrência de diversas dimensões do social. Este artigo se propõe a resgatar os eixos centrais sobre os quais gira o trabalho, no qual já estão esboçados alguns indícios que Bourdieu desenvolverá nos estudos e análises posteriores sobre o campo da cultura.



Os anos de *Un art moyen*

Pensar o início dos anos 60 na França talvez induza a certa saudade de um estado de mundo mais distante pelo irrecuperável de suas coordenadas, do que pelo tempo transcorrido. É remeter-se a uma sociedade organizada por parâmetros industriais, uma sociedade de classes, na qual a dinâmica do proletariado, os setores médios e a burguesia constituíam o fundamento, uma vez mais, do processo de modernização. É situar-se em meio aos ecos de algumas tensões de pós-guerra, em questionamentos em direção ao interior dos grandes bloqueios políticos que ordenavam — no mínimo, de forma mais eqüitativa que agora — o mundo. É, da mesma maneira, dedicar-se a um

* Publicada em *Ojos Cruelles, temas de fotografía y sociedad* N°1, Buenos Aires, noviembre de 2004-marzo de 2005.

¹ Pierre Bourdieu (comp.), *Un art moyen. Essai sus les usages sociaux de la photographie*, Les Editions de Minuit, París, 1965. (Primeira edição em espanhol de 1979).

exercício nutrido de modorra em tempos de pós-modernismo e de cultura globalizada: o da luta intelectual assumida em todas as suas dimensões. Definitivamente, é uma travessia para e com sujeitos ativos que, desde a produção material e intelectual, valorizavam o valor do valor.

Resulta, então, imprescindível nos voltarmos para as circunstâncias que contextualizam o estudo de Bourdieu e o de seus companheiros, as quais constituem não só o marco, mas também o substrato da produção teórica. Alguns dos que participaram da investigação que resultou na compilação que nos ocupa determinaram, em grande medida, o ritmo da reflexão sociológica francesa dos anos seguintes e até nossos dias: Robert Castel, Jean Claude Chamboredon, Luc Boltanski (acompanhados, também, por Dominique Schnapper e Gerard Lagneau). Se algo os unia, acima de toda a diferença de matiz, era a centralidade da teoria sociológica clássica (Marx, Durkheim, Weber) para pensar a produção cultural. Mas, também, a certeza da insuficiência que — para nos atermos apenas a ela —, se converteria em uma simplificação pouco rigorosa: a partir da sociologia, não hesitam em assinalar a importância e a necessidade de recorrer a outros discursos para poder compreender e explicar, em quase sua totalidade, o fato fotográfico, partindo da idéia de que é o objeto o que determina o caráter de ferramenta das teorias. Uma arte meio excede amplamente em seus alcances a motivação que lhe deu origem.²

Recuperando a matriz weberiana a respeito da diferenciação das ordens da vida (política, econômica, estética etc.) como elemento característico do processo de modernização (ordens que Bourdieu caracterizará como campos — cultural, artístico, econômico etc.), o campo fotográfico será pensado como um espaço mais no qual é possível observar e analisar os processos de modernização e de diferenciação social e cultural. A partir dali, todos os sujeitos envolvidos na análise, suas motivações, crenças, juízos e práticas a respeito da fotografia estão (usemos a palavra) determinados por valores sociais e culturais, que os acionam em conjunto da maneira em que costumam fazê-lo os fatos sociais: impondo-os como normas. Esses valores que se cristalizam em normas,

² O trabalho nasceu de uma encomenda da Kodak-Pathé francesa, e transcorreu entre os anos 1961 e 1964.

em uma sociedade organizada em classes, não podem ser interpretados como universalismos imanentes, nem — tampouco — o trabalho intelectual que a eles se refere pode ser neutro. Neste sentido, neste estudo sobre a fotografia, Bourdieu confronta-se centralmente com dois pensamentos fortes, dominantes na reflexão francesa do pós-guerra: a antropologia de Lévi-Strauss e a fenomenologia da percepção *à la* Merleau-Ponty, mas, também, com a semiologia da linguagem e o existencialismo. Bourdieu e os demais autores tornarão explícitas as conseqüências que derivam de algumas dessas proposições (que tomam como premissa de sujeitos que se correspondem com distintas variantes de idealismo). Esses alcances ultrapassam o plano da teoria para derivar para o social e o político e se converterem, definitivamente, em um problema do campo do ideológico.

Uma sociologia da fotografia

A proposição teórica repousa em estudos de campo que apelam para uma metodologia predominantemente quantitativa, a qual permite apreender a lógica subjacente à forma pela qual os distintos setores sociais se relacionam com a fotografia, para depois, a partir dali e não *a priori*, pensar as universalidades e codificações. Os dados recolhidos no decorrer de quatro anos rastreiam o comportamento de variáveis que se referem a dimensões tais como educação, trabalho e cultura, com as formas pelas quais as distintas frações de classe se relacionam com a fotografia. A unidade dos temas abordados é tributária de um trabalho que tem como propósito recuperar o sentido objetivado nas fotografias, e que se põe em jogo tanto no plano da prática dos próprios sujeitos, quanto no da contemplação. Em outras palavras: trata-se de descobrir o que do social se expressa na e através da fotografia.

Por que Bourdieu insiste em desvelar uma lógica subjacente? Porque seu achado é o que permite outorgar uma explicação sociológica da fotografia, ou seja, encontrar regularidades entre e no interior de formas habitualmente tornadas autônomas por certo tipo de reflexões sobre o campo (fotografia de imprensa, fotografia publicitária, fotografia familiar, estética). Essa lógica

subjacente articula-se a partir de um conceito central: a verdade social da fotografia. Não há possibilidade de pensar qualquer espaço do fotográfico a não ser como afirmação de (ou confrontação com) essa certeza, que —tanto social quanto geral— não pode se modificar à vontade: veracidade e objetividade estão depositadas em todo imaginário e, a partir dele, sustentam as diversas funções e usos da fotografia.

A partir dali, os autores se enfrentam abertamente com vertentes do estruturalismo. Tal qual resistentes espadachins da melhor tradição do pensamento sociológico clássico, sustentam a impossibilidade de pensar as expressões simbólicas desligadas das condições materiais de sua produção. A contrastação empírica permanente (a que leva, por momentos, a tediosas descrições, não isentas de algum grau de mecanicismo) tende a explorar como os conceitos (beleza das obras de arte, por exemplo) se comportam segundo o uso que dele fazem os distintos setores sociais para, depois, demonstrar que os mesmos estão longe de possuir uma significação unívoca, posto que são construções carregadas de historicidade e de materialidade. Desse lugar, falar de estética, e de estética da fotografia em particular, supõe um duplo movimento: primeiro, de caráter mais geral, o questionamento da existência de uma estética (idealista e kantiana) ³ para, em seguida, pensar por que a fotografia — diferentemente de outras formas de expressão — admite juízos que mantêm certa uniformidade, transcendendo a formação, a inserção socioeconômica e os modos com que os distintos sujeitos realizam sua prática fotográfica. A necessidade de legitimar a fotografia por meio dos valores inerentes às obras de arte tradicionais (a pintura, fundamentalmente) atravessa tanto a região confusa da estética popular (da fotografia), quanto as estéticas cultas. Mas, por acaso, isso pode levar a pensar que nas interpretações seja da fotografia do álbum familiar, seja da fotografia de imprensa, haja distintos setores sociais, estejam em jogo símbolos universais? Que na casa do trabalhador de uma fábrica de

³ Ver “Sociología de la percepción estética”, em Pierre Bourdieu, *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Editorial Aurelia Rivera, Córdoba-Buenos Aires, 2003. O texto original foi publicado em *AAVV: Les sciences humaines et l'œuvre d'art*, Paris, La Connaissance SA, 1969.

automóveis ⁴, do camponês de aldeia, do empregado ou do gerente bancário, a função e a eficácia dos símbolos tenham a mesma direção? As normas que guiam o juízo estético e a prática fotográfica são depositárias de sentido objetivado e dão conta de algo que as precede: as representações sociais se expressam nesses códigos, porque estes sempre são elaborados e impostos por uma parte da sociedade e, conseqüentemente, há interesses de classe (materiais e ideológicos), que os sustentam. Estes cristalizam, por exemplo, determinando o fotografável (o que pode e deve ser — ou não — fotografado) em uma época, em uma geografia e, também, em um setor social. Os distintos ensaios tentam, então, desvelar os mecanismos de uma práxis socialmente estruturada, na qual torna-se central a explicação durkheimiana: regulação e integração social constituem o fundamento segundo o qual os distintos grupos mostram sua coesão através dos juízos sobre a fotografia para, em continuação e sob o mesmo argumento, pensar os processos de diferenciação social através do objeto fotografia. Desta maneira, o amparo a que recorrem os setores médios quando remetem seus valores aos das classes altas, não faz mais do que atualizar a relação equívoca que mantêm com a cultura erudita, através da busca de valores tranqüilizadores toda vez que se rompe (ou se tenta romper) com o grupo de pertencimento. Assim a tentativa de legitimar a fotografia de acordo com as regras que ordenam o campo artístico supõe encontrar neste valores que permitiriam aceder a certa mobilidade ascendente, em um movimento que, para o caso de certa fotografia de pretensões artísticas, faz coincidir o idealismo dos conceitos com a materialidade das mercadorias. A partir desse mesmo prisma se entende a oposição destes setores a toda concepção da fotografia que, ao se contrapor aos princípios que regem a produção de obras de arte tradicionais, fazem dela um produto degradado. A fotografia documental se mostra, então, como um de seus exemplos mais cabais.

Tendo-se chegado a este ponto, volta-se novamente a uma nova proposição teórica: considerar como premissa a verdade social da fotografia amplia necessariamente — ou, ao menos, deveria fazê-lo — os limites do

⁴ Entre os grupos estudados estão os operários de uma das principais indústrias automotivas francesas (Renault), que tinham seu próprio ateliê de fotografia, como seria, anos depois, o caso da Siam-Di Tella em nosso país, que contava com seu próprio fotoclube.

trabalho do sociólogo e da teoria sociológica, posto que atada à verdade social abre-se uma instância que requer, para sua análise, outro discurso: a psicanálise. Ocorre que essa verdade social repousa no conceito complexo de representação, noção que, como poucas, excede qualquer campo disciplinar.

Um primeiro momento consiste em um trabalho de desconstrução das fotografias, as quais Bourdieu qualifica como “representação da sociedade em representação”. Mas a idéia de representação remete, também, a outro substrato que já não depende (ou, ao menos, não diretamente) da base (material e ideológica) da sociedade. Robert Castel (que desenvolve o capítulo correspondente) encontra a insuficiência da teoria social na hora de abordar distintas questões, que vão desde as derivações que adquire a vinculação da imagem fotográfica ao referente real (que, uma vez representado fotograficamente, torna-se um real ausente), até a função artística da fotografia. A fotografia é inseparável do momento de pensar, através dela, a concorrência simultânea de simbolismos pertencentes à esfera da vida social e de representações relativas ao campo do psíquico. A psicanálise transforma-se num instrumento idôneo que, posto em diálogo com a teoria social — diálogo pouco simples ou polifônico, com resultados nem sempre felizes — permite desentranhar “a paradoxal coexistência de uma flexibilidade do objeto fotográfico, que se presta a múltiplos usos, e de uma ambivalência residual a seu respeito”. Mas essa esta incorporação da psicanálise está em sintonia com o marco teórico geral: contribui para uma superação da compreensão tanto do objeto fotografia quanto da relação que os sujeitos (individual e coletivamente) estabelecem com ele. O que do inconsciente se põe em jogo nessa relação não interessa aos autores a partir da explicação particular, mas sim que a apelação à psicanálise tem como objetivo pensar a ancoragem da função simbólica numa entidade que, evidentemente, vai mais além do social. A psicanálise é recuperada, assim, a partir de uma vocação totalizadora que está acima das fronteiras disciplinares, que não restringe nem outorga completude a espaços teóricos parciais. Mas, desde então, o desenvolvimento desse tema excede o propósito do presente artigo: pensar a fotografia a partir do mundo das representações tem marcado, justamente, a ruptura com a pesada herança positivista.

A verdade social da fotografia na trama das relações sociais

Se algo outorga unicidade ao livro é a premissa segundo a qual todo uso social da fotografia assenta-se em sua verdade social. A partir desse lugar teórico, os autores encontram o fundamento que estrutura a especificidade de cada campo na fotografia: a crença na veracidade e na objetividade das fotografias converte-se em certezas que, de acordo com os espaços específicos (imprensa, publicidade, família, arte) modelam condutas, táticas e estratégias, individuais e coletivas.

A fotografia publicitária (ao menos, a partir de uma concepção modernista) tensiona esses parâmetros de tal forma que a sobre-objetividade com que o objeto é reproduzido para mostrar suas bondades não quebre os limites do verossímil. Sobre a base de que a noção de verossimilhança cobra algo mais no âmbito da imprensa (reforçada pela afirmação que o texto faz da fotografia), a linha ideológica do meio administra objetividade de acordo com suas necessidades, através da figura do editor. Neste ponto, o confronto de Boltanski com Barthes é manifesto, posto que, ao listar a inumerável série dos elementos simbólicos a que recorrem as publicações — tal como se depreenderia da aplicação do modelo lingüístico em função da fotografia — se escaparia, na explicação que apela para a universalidade do símbolo (biblioteca = intelectual), a dinâmica e a riqueza das relações sociais, tanto no interior do meio como as que embalam os receptores dessas imagens. No caso da fotografia artística, sobre a base da negação ou da afirmação da verdade social, as disputas pelo sentido encarnam os desejos de mobilidade social ⁵, como se disse anteriormente.

Resumindo: a verdade social, como elemento subjacente, se historiciza e atualiza permanentemente; é o eixo em torno do qual se desenrola a luta pela hegemonia (pelo poder, definitivamente) em cada campo específico da fotografia, e no campo fotográfico em seu conjunto. Caso contrário, pensemos em como o embate realismo(s) vs. pictorialismo/abstração tem sido o motor da

⁵ Análise que vai no sentido que Bourdieu trabalhará anos depois em *La distinción* (1979).

sucessão de distintas linhas e períodos em que podemos caracterizar a produção fotográfica (e boa parte das reflexões conexas).

Neste ponto, uma derivação imediata: toda teoria acerca da fotografia em cuja análise aluda à centralidade deste princípio, não só é insuficiente (posto que daria explicações apenas parciais do fato fotográfico), mas também, através da pretensão de se isolar das tensões que inevitavelmente são constitutivas das relações sociais, operam de acordo com as regras do mecanismo ideológico, contribuindo para manter, através de escaramuças que se tornam funcionais, para o *status quo*. Dali a manifesta discussão que entabula *Un art moyen* com os trabalhos mais divulgados, nesses anos, pela semiologia francesa com referência à fotografia: “Tratar de redescobrir estas regras (as que constróem os modelos teóricos) estudando somente os materiais inertes, os documentos escritos ou iconográficos, é transformá-las ou reduzi-las posto que nos negamos a analisar como são atuadas, como encarnam nas condutas, como regem a vida profissional de grupos profissionais particulares. A exigência objetiva e subjetiva do deciframento apenas se impõe a quem se priva deliberadamente do código negando-se a ir buscá-lo ali onde se encontra, ou seja, em quem o utiliza tecnicamente para codificar sua mensagem. Mas por que — poderíamos dizer — o analista coloca-se nessa situação impossível em vez de sucumbir ao bom sentido? Porque afirma ser capaz, com exclusão de qualquer outro, de revelar a verdade de essas mensagens e de descobrir sua chave. Deste modo, a abstração arbitrária que constitui a ‘análise imanente da mensagem’ é necessária para que o mitólogo possa permitir-se um privilégio tão exorbitante”⁶. Isto coloca não só um problema de interesse teórico, mas também uma discussão (que retomaremos mais adiante) acerca das conseqüências políticas que acompanham toda a teoria e a decisão que cabe ao científico ou, mais amplamente, ao intelectual, na hora de assumi-la. Sabendo-se que a produção teórica também forma parte do campo da fotografia e contribui para uma práxis estruturante, a decisão teórica torna-se política, posto que da apropriação que

⁶ *La fotografia: un arte intermedio. Ensayos sobre los usos sociales de la fotografia*. México, Editorial Nueva Imagen, 1979, p. 210. Obviamente, Bourdieu e o restante da equipe estão se referindo a *Mitologías* (1957) e *El mensaje fotográfico* (1961) de Roland Barthes.

dela façam os distintos setores que lutam pela hegemonia, contribuirá para configurar as relações de força em um ou outro sentido.

Un art moyen, hoje (ou um eficaz antídoto para pensar a fotografia de nosso tempo)

Que o mundo mudou muito nos últimos quarenta anos, mais do que uma obviedade, põe no limiar do ridículo quem o afirme. Apesar disso, insistimos: essa mudança, além do mais, tem sido agressiva em vários aspectos. Mas talvez um exercício (não demasiado arriscado, certamente) seja tratar de recapitular quais foram as idéias que, acompanhando as transformações sociais e econômicas, nutriram o conteúdo da(s) reflexão(ões) hegemônicas a respeito das fotografia dos últimos vinte anos (obviamente, a extensão e o propósito do presente trabalho só habilitam a um apontamento da questão).

A expansão do modelo estruturalista na academia francesa a partir dos anos 50, seu nascimento e ocaso, podem ser pensados como o despregar e o aprofundamento de distintas formas de conceber a relação sujeito-estrutura, à luz de, pelo menos, dois espaços teóricos que a reflexão sociológica do século XIX deixou praticamente ausentes e que interpretações e desenvolvimentos do marxismo do século XX (e não só do marxismo) outorgaram especial importância: o da subjetividade e o da linguagem, cujas formulações em alguns casos apelaram para o discurso psicanalítico.

A tensão sujeito-estrutura se encarna nas análises de Bourdieu e de Barthes ⁷ como determinações de base distinta: social e lingüística, respectivamente. Mas a região teórica da subjetividade escapa tanto aos determinismos materiais mais fortes (dos quais Bourdieu não faz parte, mesmo quando interpretações da última década pretendem forçar essa leitura), quanto às concepções que excluem da linguagem e do discurso a presença da dimensão social (a luta pelo sentido). Esses debates, imersos num contexto de sociedade industrial nos anos 60, emergem com metamorfoses e agregados nos

⁷ Por circunscrever apenas a França e a fotografia, sendo que a produção teórica sobre o visual se desenvolve muito mais na análise do cinema.

anos 80, uma vez que se assentam os novos parâmetros que organizam a vida social material (novas tecnologias, flexibilização do trabalho). O debate em torno do sujeito se atualiza sobre a base de concepções hegemônicas que acompanham o processo de des-diferenciação pós-modernista, em um movimento que restaura, no caso da fotografia, a autonomia da representação, agora de forma definitiva. A avidez pela des-historicização não se limita à esfera da representação fotográfica: o discurso sobre a impressão e a indicialidade, que viria a superar essa sorte de insatisfação na qual nos deixaram a desconstrução semiológica e a denúncia ideológica (na qual se incluiria Bourdieu)⁸, inverte com desenvoltura os termos da citação e da referência, e agora —segundo a um Dubois que, pelo menos, explicita o tendencioso de sua reconstrução — Benjamin se revela “assombrosamente barthesiano”. Na realidade, o discurso da impressão tampouco deve ser interpretado como um problema apenas de índole teórica: trata-se de destituir a idéia de valor (em geral) — que outorga às fotografias e aos símbolos o valor particular que a produção humana em sua totalidade lhes adjudica — por um valor absolutamente singular ou particular, de que a imagem indicial é portadora. Coincidimos com Dubois em encontrar uma ruptura (reativa, certamente) do discurso da impressão a respeito da análise de Bourdieu, mas não tanto com as análises de Barthes, justamente no que assinalamos antes, referente à pretendida neutralidade do campo do simbólico. Mas se antes a concepção do simbólico como um campo mais de batalha (em que tem lugar a luta entre classes, segmentos sociais e/ou os distintos setores que formam hábitos) discutia com universalismos que diluíam a desigualdade, agora deve fazê-lo enfrentado particularismos e auto-referencialidades (que também, mas no sentido inverso, diluem a desigualdade).

De toda maneira, é interessante observar o uso social particular que se tem feito do discurso da impressão. Junto com alguns dos elementos com que podemos caracterizar o pós-modernismo (substituição das tensões alta cultura/cultura de massas e alta cultura/cultura popular por valores culturais encarnados nos novos setores dominantes e médios), o discurso da impressão em fotografia cabe como uma luva para — via a supressão da citação e da referência, por um lado, e a autonomia da fotografia como linguagem des-

⁸ Philippe Dubois, *El acto fotográfico, de la representación a la recepción* (1983).

historicizada, por outro — tentar legitimar novamente a entrada no campo das artes visuais, reservando um espaço para a fotografia, para cujo acesso (sua realização como mercadoria) a fotografia deve — uma vez mais — alienar sua verdade social (seu valor de uso) para possibilitar seu valor (de mudança). Nos termos de Bourdieu, a apropriação que certos setores fazem deste discurso é necessária para que possam ser incluídos no campo de produção restrito (formado por galerias, museus, revistas, catálogos) cujos poderes de “nomação” outorgam consagração, e no qual ocupam simultaneamente o lado da oferta e da demanda. A violência simbólica à que esses setores aceitam se submeter (que impõe o campo artístico) são trasladadas por sua vez ao “campo de produção em grande escala”, ou seja, à porção do campo fotográfico que não participa — voluntariamente ou não — daqueles espaços ⁹. De toda maneira, os críticos topam deparam diariamente com os limites que esses respaldos teóricos tem enquanto instrumentos para uma política de mercado, toda vez que o peso da verdade social reconhece o valor no trabalho, em obras por cuja atadura o referente ultrapassa a simples contigüidade.

A modo de conclusão: mais adiante das interpretações acerca do acompanhamento ou não que a teoria de Bourdieu faz do processo de des-diferenciação pós-modernista ¹⁰, resgatar hoje *Un art moyen* tem, pelo menos, dois motivos que o justificam sobremaneira: primeiro, o encontro com um dos primeiros trabalhos que constitui o proto-desenvolvimento de uma das sociologias da cultura mais importantes dos últimos anos e que teve como objeto a fotografia. Segundo, e apesar de alguns esforços por ressaltar os limites dessa e de toda sociologia da fotografia, através do prisma de Bourdieu o modernismo dos clássicos revive em uma aposta de totalidade, mesmo sabendo o quão inalcançável é sua apreensão.

⁹ Análise já esboçada em *Un art moyen*, mas aprofundada por Bourdieu em “El mercado de los bienes simbólicos”, publicado originalmente em *L’année sociologique* (1971). Há tradução dele em *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*, op. cit.

¹⁰ Scott Lash sustenta que Bourdieu, apesar das marcas contraditórias encontradas na sua obra, soma-se a olhares pós-estruturalistas como o de Foucault, acompanhando afirmativamente com sua posição acerca do papel dos intelectuais o processo de des-diferenciação pós-modernista (Scott Lash, *Sociología del posmodernismo*, Buenos Aires, Amorrortu, 1997. Edición original: Londres, Routledge, 1990).