

Documentos e registros: um ponto de vista crítico sobre os discursos da arte e a fotografia

Luciano Vinhosa¹

A manobra institucional

A fotografia, ainda que tenha sido inventada na primeira metade do século XIX, mais precisamente em 1839, e a despeito de sua vultosa produção já no início do século XX, só passou a despertar interesse teórico na década de 1970² na ocasião de seu ingresso nos circuitos da arte contemporânea. Crimp (2005)³ conta que no final dos anos 70 a fotografia passa por uma reavaliação institucional e terá seu caráter artístico reconhecido. Finalmente, ela se instalará nos museus, os mais reputados do mundo, em pé de igualdade com as expressões artísticas tradicionais e, mais do que isso, poderá ser ali exibida dentro de uma contiguidade histórica sem fraturas. A despeito de suas características mais evidentes - a ausência de aura, o caráter reprodutivo, o traço indicial que a religa ao mundo - que suscitavam questões essencialmente diferentes daquelas que o discurso formalista primava, a fotografia foi apreendida pelos mesmos parâmetros modernistas que legislavam em favor do caráter autônomo da obra de arte, das qualidades intrínsecas do meio e que, enfim, insistiam sobre a originalidade do artista. Além disso, o pressuposto de sua recepção se apoiava na postura distanciada e contemplativa exigida pelo julgamento de

¹ Luciano Vinhosa é artista visual e teórico da arte; professor do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense. Leciona no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte (PPGCA). É editor da revista Poiesis do PPGCA e coordenador do Laboratório de Criação Multimídia PPGCA/FAPERJ. Tem doutorado em Études et pratiques des arts pela Université du Québec à Montréal/ UQÀM, Canadá. Tem ensaios teóricos publicados no Brasil, França e Canadá.

² Exceções são os ensaios de Benjamin na década de 30 do século passado: "Pequena história da fotografia" (1931), "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica" (1934). Walter Benjamin (1996). *Obras escolhidas: magia e técnica; arte e política*. São Paulo : Brasiliense.

³ *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo : Martins Fontes.

gosto desinteressado - tal como concebido pela estética do século XVIII. Sob este prisma, a fotografia, como a pintura e a escultura, pôde ser encarada como uma prática autocrítica que refletia sobre "si mesma". Assim, as fotografias dos fotógrafos pioneiros foram fundamentais para justificar a construção de um transcurso histórico através do qual o meio se constituiu artisticamente, da arte moderna até os dias atuais⁴.

Paralelamente à sua valorização artística ocorreu uma progressiva reificação da imagem que reivindica para si o estatuto do objeto raro e, portanto, aurático. As reproduções podiam ser então valorizadas pela tiragem limitada, pelo tipo de papel e química empregados, pelas tonalizações e granulações na medida justa da imagem perfeita, sem falar na destreza do fotógrafo ao disparar o botão no momento oportuno ou do grau de manipulação ou não da imagem - o que podia ser prova incontestável de excelência artística. Esses aspectos não só ratificavam a artesanaria do *métier* como também davam prova de *savoir-faire* do "fotógrafo artista" que, além de fotografar, devia ser um mago da arte final de laboratório. Deixam evidente que, se não pretendia imitá-la, a fotografia tentava ao menos rivalizar em dificuldades com a pintura. Claro, as fotografias em preto e branco eram, por isso mesmo, as mais artísticas, porque mais essenciais. Por outro lado, os conteúdos informacionais da imagem, que desviam o olhar do receptor para o mundo, foram preteridos em relação aos aspectos formais como o enquadramento, a composição e a textura. Tudo no processo fotográfico que pudesse conformá-lo ao discurso modernista, já tradicional, foi valorizado pela instituição e, em revanche, tudo aquilo que o colocava em crise, rejeitado.

⁴ A esse respeito, Rosalind Kraus critica a exposição *Before Photography* realizada no *Museum of Modern Art* de Nova York, em 1981, com curadoria de Peter Galassi. Retomando as fotografias realizadas no século XIX por Timothy O'Sullivan, Samuel Bourse, Felice Beato, Auguste Salzmann, Charles Marville, a exposição tinha o objetivo de fazer prova de que a pesquisa plástica modernista, creditada à pintura do século XIX, estava também presente nas preocupações estéticas desses fotógrafos pioneiros.

No entanto, e talvez por um efeito perverso que faz com que o feitiço se volte contra o feiticeiro, a entrada em cena da fotografia trouxe em seu bojo questões que nos obrigaram, e nos obrigam até hoje, a repensar a própria prática artística e seu discurso especializado. A esse respeito Benjamin (1934) já havia chamado atenção sobre o fato de que se perguntou muito se a fotografia era ou não uma arte, mas jamais se questionou em que ela afetaria a noção mesma de arte. É justamente na fenda informacional da imagem que se abre um espaço privilegiado para a dimensão social de toda prática fotográfica. A esse respeito Crimp nos ensina:

a fotografia é múltipla demais e útil demais a outros discursos para que as tradicionais definições de arte possam vir a contê-la em sua totalidade. Por conseguinte, sempre participará de práticas não artísticas, será sempre uma ameaça à insularidade do discurso artístico (p. 122).

Artistas que despontaram no final dos anos 70 nos Estados Unidos, como Sherrie Levine, Cindy Sherman, Richard Prince fizeram da fotografia um instrumento de críticas ideológicas que extrapolam em muito o limitado discurso artístico e seu âmbito institucional. Ao atacarem os pressupostos da arte como a subjetividade, a autoria, a habilidade manual, a originalidade, a autenticidade e até mesmo a postura aristocrática e distanciada, suas críticas imiscuiram-se necessariamente com outros discursos, como os da publicidade, da sociologia, da ciência, da sexualidade, da psicanálise, lançando uma luz sobre a dimensão ideológica de todas essas práticas. A própria fidelidade à realidade com a qual a fotografia sempre esteve identificada será questionada, uma vez que mesmo, e sobretudo, as inocentes fotografias de rituais sociais como os registros de casamentos e aniversários que povoam os álbuns de família de classe média se revelaram,

através de estudos sociológicos, como “construções a priori” segundo representações que o grupo faz de si. Bourdieu (1965)⁵ observava:

A cerimônia deve ser fotografada (...) porque ela realiza a imagem que o grupo espera dar de si mesmo enquanto grupo. O que é fotografado e o que apreende o leitor da fotografia não são, propriamente falando, os indivíduos em sua singularidade, mas os papéis sociais [que representam] (p. 45).

Nesse sentido, os álbuns de família criados por Christian Boltanski nos anos 70 são exemplares quando exploram voluntariamente a ficção através do documento, tomando-o em sua dimensão de prova irrefutável e verossímil⁶. Por outro lado, a experiência com as imagens documentais é, de fato, ambígua, porque ao se mostrarem diante de nós, aqui e agora, nos remetem simultaneamente a um outro espaço e tempo em que o ato teve lugar. Portanto, nossa relação com esse tipo de produção é frequentemente confusa: estamos sobre a imagem - e neste caso ela mesma se constituiria como o evento em si - ou, diante dela, somos lançados para um além, onde o evento teve lugar e assim teríamos que nos consolar com uma experiência que nos é obliterada? Assim, a complexidade do documento nos interessará particularmente neste ensaio porque esteve atrelado a diversas práticas artísticas dos anos 60 e 70 - do minimalismo, passando pela *body-art*, pelos *happenings* e *performances*, pela *land-art*, à arte conceitual. Mas, antes disso, nos atardaremos um pouco para entender as relações que as imagens mantêm com as narrativas da história da arte.

⁵ "La cérémonie peut être photographiée parce qu'elle échappe à la routine quotidienne et doit être photographiée parce qu'elle réalise l'image que le groupe entend donner de lui-même en tant que groupe. Ce qui est photographié et ce qui appréhende le lecteur de la photographie, ce ne sont pas, à proprement parler, des individus dans leur particularité singulière, mais les rôles sociaux (...)" *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris : Minuit.

⁶ Breton já havia percebido esse efeito desnorteador que a fotografia propiciava no leitor ao associar, em *Nadja*, textos e imagens de Paris, fazendo prova da experiência que viveu.

O documento e seu efeito de real

Se, desde seu advento, a fotografia fôra banida do mundo da arte como arte, esteve, no entanto, sempre associada, ainda que enviesadamente, a ele como ferramenta ou instrumento útil⁷. Inclusive servindo-lhe de alavanca ideológica ao permitir que o museu, e toda a ideologia iluminista que o engendrara, se transferisse para as páginas dos livros de história da arte, auxiliando-o no processo de instauração de uma narrativa, transcendente e universal, dissociada do espaço e do tempo em que as obras foram produzidas⁸. Os livros de história da arte e o museu, pode-se dizer, constituem-se como “não-lugares” graças à fotografia que possibilitou não só a mobilidade, mas também a materialização de sua ficção transcultural. Sobretudo os livros permitiram reunir aquilo que os museus, por limitações óbvias, não poderiam reunir, as diversas “obras primas” espalhadas por todos outros museus do mundo e outras que, pelas condições físicas em que foram produzidas, não poderiam estar dentro dos museus, como os vitrais, os afrescos e os mosaicos, por exemplo. Tudo reunido em uma só narrativa, longa e, aparentemente, consistente, deu forma coesa a uma prática dispersa. Mais do que isso, a fotografia mostrava detalhes da obra que, normalmente, não veríamos se estivéssemos diante dela. Disponibilizando uma espécie de hiper-realidade, aumentou, por assim dizer, nosso poder de ver. Além disso, as fotografias reunidas nos livros de história, graças a sua natureza indicial, surtem um forte efeito paradoxal de presença em ausência dos objetos reais que *descrevem*.

⁷ A esse respeito leia: Malraux, A. (1965). *Le musée imaginaire*. Paris : Gallimard.

⁸ Os grandes museus, tais como foram concebidos no século XIX, são museus da civilização. Neste sentido, ao percorrermos as galerias do Louvre, por exemplo, estamos exposto ao processo civilizatório do ocidente, desde seus primórdios até os dias atuais, através da arte, ou melhor da história da arte.

A propósito do conceito de descrição, Alpers (1990)⁹ sustenta a tese que a pintura holandesa do século XVII, diferentemente da pintura italiana da mesma época, tem qualidade descritiva. A pintura descritiva - em oposição àquela narrativa, cujo caráter é textual e, portanto, anedótico e fortemente metafórico - limita-se a mostrar o mundo em seus traços materiais. Desprovida de um texto *apriori*, ela se concentra em aprazer os olhos pela fidelidade às coisas mundanas que representa: a qualidade visual de um tecido, a intensidade de um brilho refletido em um certo tipo de metal, a delicadeza de uma porcelana, o aspecto da casca de uma fruta, o reflexo da luz no cristal, por exemplo, surtindo um efeito surpreendente de real. Por esse motivo pôde ser comparada por Reynold às imagens obtidas nas câmeras escuras¹⁰: *[S]eus quadros (os de Vander Heyden) produzem, de fato, o efeito da natureza vista através de uma câmera escura* (Alpers, p. 11). Ao estabelecer a distinção entre narração e descrição, Alpers lança mão do modelo fotográfico ao afirmar que a descrição, identificada com o realismo, se opõe à ação que pressupõe um desdobramento espaço-temporal. Assim, a descrição se qualificaria mais pelo uso de imagens fixas que mostram detalhes e informam visualmente os dados das entidades representadas no momento em que a ação é suspendida para dar ênfase à pose e aos detalhes, ostentando, diante do observador, a figura estática. Desta maneira, a atenção dada à superfície do mundo pela descrição irrompe eventualmente o fluxo da narração para dar lugar às qualidades visuais das coisas, convertendo-as em objetos puros de nossa consciência visual. Se a pintura holandesa primou pelo aspecto descritivo, isso se deve ao contexto cultural em que os artistas estavam imersos. A sociedade holandesa do século XVII, sobretudo o círculo culto, privilegiou o olho enquanto instrumento de conhecimento do mundo. A esse respeito, nota-se

⁹ *L'art de dépeindre: la peinture hollandaise au XVII^e siècle*. Paris : Gallimard.

¹⁰ A câmera escura é um antecedente das câmeras fotográficas, de fato, um quarto escuro em que uma das paredes possuía um furo por onde a luz entrava, projetando a imagem do exterior. Esse recurso foi usado por vários pintores do século VI.

que a cultura, como um todo, apoiou-se em uma postura essencialmente visual em oposição a uma cultura literária, própria da Itália (p. 24). Pode-se dizer que a produção artística, assim como a produção técnica, como a cartografia, seguia auxiliada pelas últimas inovações da ciência. Nesse sentido, o interesse pela arte não estava dissociado daquilo que o microscópio e as lentes de aumento eram capazes de ampliar para nossa experiência visual. A pintura holandesa, ao descrever a realidade, revelaria mais do mundo em suas recônditas reentrâncias visuais que o olho humano não poderia ver sem a ajuda de um instrumento ótico.

Por outro lado, Barthes (2004)¹¹, ao tratar da literatura realista do século XIX, pergunta-se sobre a função das pequenas intrusões descritivas nas narrativas, tanto de Flaubert quanto de Michelet. Afirma que essas estruturas, aparentemente insignificantes no quadro de uma narrativa, retomam a função estética que exerciam na retórica clássica, mas agora a serviço de uma verossimilhança. A descrição, diferente da narração, *não tem marca preditiva* (p. 183), quer dizer, em seu enunciado, não indica, através de um determinado transcurso anterior, possíveis desdobramentos ou consequências futuras:

Analógica, sua estrutura é puramente somatória e não contém esse trajeto de escolhas e alternativas que dá à narração um desenho de um vasto "dispatching", dotado de uma temporalidade referencial (e não apenas discursiva) (p. 183).

Ao comentar uma descrição de Rouen contida em *Madame Bovary*, Barthes observa o cuidado estético com que Flaubert trata a passagem, chegando a reescrevê-la seis vezes. Se Rouen, o referente físico, pouco muda na descrição de Flaubert a ponto de a reconhecermos ainda hoje, mudam, no entanto, as construções metafóricas para descrevê-la, fazendo

¹¹ *O rumor da língua*. São Paulo : Martins Fontes.

com que às injunções referenciais se somem as injunções estéticas do estilo, tal como ditam as regras da representação. *Colocando o referente como real, fingido segui-lo de maneira escrava, a descrição realista evita deixar-se levar por uma atividade fantasística (preocupação que se julgava necessária à "objetividade" do relato)* (p. 187). Os fragmentos de descrição em um contexto narrativo têm por objetivo denotar um "real concreto": *A representação pura e simples do real, o relato nu "daquilo que é" (ou foi) aparece assim como uma resistência ao sentido, opondo o vivido ao inteligível* (p. 187). A descrição, neste caso, deixa crer que o real basta-se por si mesmo e que o "ter-estado-presente" das coisas é um princípio suficiente e testemunho irrefutável da experiência. Ao lado da literatura realista, outras instâncias de capturas diretas da realidade são postas em prática como estratégia de inferir o real objetivo: a fotografia, a reportagem, os objetos arqueológicos, os monumentos e sítios históricos dão prova de presenças cruas, aqui e agora, daquilo que teve lugar. Mas, todo discurso que aceita enunciações somente credenciadas ao referente, e portanto analógicas, vive sob uma nova forma de verossimilhança que é o realismo. Assim, a verossimilhança realista é efeito de um ajuste fraudulento entre o referente e o significante, de onde o significado está, à primeira vista, excluído. Mas essa *ilusão referencial*, suprimida do significado da narração por ser, a princípio, apenas denotativa a um referente, faz retornar para a narração o real conotado. *No momento mesmo que se julga denotarem tais detalhes (os pormenores da descrição) diretamente o real, nada mais fazem, sem o dizer, do que significá-lo*, nos ensinaria Barthes (p.190). Assim, as narrativas realistas nutrem-se sub-repticiamente da "ilusão referencial" fornecida pelos aparelhos descritivos, os quais dotam suas ficções de verossimilhança. Surtem, por assim dizer, "efeito de real". O autor esclarece:

é a categoria do real (e não de seus conteúdos contingentes) que é então significada; noutras palavras, a própria carência do significado em proveito só do referente torna-se o significante mesmo do realismo; produz-se um efeito de real, fundamento dessa verossimilhança inconfessa de todas as obras correntes do modernismo. (p. 190)

A análise de Barthes não se presta somente à literatura, mas também às narrativas históricas nas quais o realismo literário se inspira. Dessa forma, sua reflexão nos explica também a relação que as fotografias contidas nos livros de história mantêm com as narrativas da arte: elas lhes conferem um efeito de verdade quando ali reforçam as passagens descritivas fornecendo provas objetivas para serem averiguadas pelo leitor no objeto de análise - inclusive quando apresenta esse objeto sobre um fundo negro infinito, em condições especiais de iluminação e de um ponto de vista ou em detalhe de aproximação que olho humano não o veria normalmente. O *efeito de real* que produzem não faz mais que dotar o aparelho ideológico da narração de significados histórico-culturais que encobrem sua ficção etnocêntrica. Nesse sentido, podemos dizer que, assim como o romance, um livro de história constrói uma experiência específica para o leitor.

O lugar da experiência nos registros de ações, intervenções etc.

Dubois (2006)¹², ao abordar a relação que a fotografia mantinha com algumas práticas artísticas dos anos 60 e 70 como a arte conceitual, a *land-art* e a *body-art*, afirma que, se inicialmente foi usada como registro de ações efêmeras e de intervenções realizadas em lugares inacessíveis ao público, logo ficou claro que era uma forma de *pensamento* integrado ao projeto artístico. Nesse sentido, o autor chama atenção para algumas intervenções de Richard Long, por exemplo, que foram pensadas em função

¹² *O ato fotográfico*. Campinas : Papirus.

de uma elaboração fotográfica final. Por outro lado, seria inútil insistir sobre o quanto certas performances são decepcionantes quando vistas ao vivo, e que seus registros as tornam muito mais dramáticas e significativas para o público. Defendo que esses registros, mais do que visarem a integração do pensamento fotográfico ao projeto, instauram-se como *a forma* direta da consciência artística. Nesse sentido se prestam sobretudo a uma experiência estética de primeira mão, enquanto parecem, paradoxalmente, apenas descrever o que ocorreu no passado.



Richard Long
A line made by walking, 1967



Richard Long
A line in Scotland, 1981

Conservadoras em certo sentido, as fotografias que acompanham as intervenções da *land-art* exploram, em sua maioria, os efeitos da tradição artística. Na ocorrência de seus registros, observa-se que os trabalhos só ganhavam unidade e a grandiosidade pretendida se fotografados a partir de pontos de vista específicos que os sintetizavam, inclusive de certos ângulos que enfatizavam a fuga central e o grande plano paisagístico. Incorporando as convenções da perspectiva renascentista e da pintura de paisagem do século XVII, essas imagens pretendem dar conta da totalidade do objeto descrito. Nos registros de Long, por exemplo, o objeto é mostrado a partir de um único ponto de vista unificador e privilegiado: o ângulo pelo qual o trabalho se revela de uma só vez e por inteiro em suas intenções. Por outro lado - assumindo os planos frontais, as perspectivas ou pontos de vista aéreos, fazendo uso das convenções artísticas, apagando aparentemente o

sujeito artista da imagem e pondo em evidência a eficiência dos aparelhos - os registros de tais eventos, se se pretendem neutros, o fazem para dar lugar ao receptor, posicionando-o em uma situação de confronto direto com as imagens, sobretudo quando estas são veiculadas nos espaços expositivos, inclusive aqueles dos catálogos e livros de arte. Com efeito, é diante da imagem que o receptor se verá plasmado e absorvido. Situação completamente distinta caso ele se encontrasse no local em que o trabalho foi realizado, em virtude da escala deste e do limitado campo de visão humana. Não é por acaso que algumas reproduções realizadas para serem exibidas em espaços expositivos tenham sido deliberadamente pensadas em grandes formatos. Pode-se deduzir que esse artifício buscaria causar um impacto direto no corpo do receptor como se este estivesse *in loco* e no centro de um evento que, paradoxalmente, teve lugar no passado. Mas, o mínimo que se pode afirmar sobre essas duas situações descritas é que se trata de instâncias de presentificações absolutamente distintas e que, portanto, a nossa experiência com os registros de campo são experiências autênticas com a imagem, que incluem, graças ao efeito de ambiguidade, o imaginar-se *in site* e a recomposição de uma certa unidade expressiva.



Gina Pane
Death control, 1974



Gina Pane
Action melancholic

Nas *performances*, por estas se constituírem como objetos dinâmicos que se desdobram no tempo e no espaço, o uso da imagem assume uma outra estratégia, agora mais próxima do cinema e, portanto, das estruturas narrativas. O registro, nesses casos, se organiza, em geral, como uma forma complexa de montagem, envolvendo recursos tais como a colagem, o corte e fragmentos de textos descritivos. Essas montagens, em alguns casos, exploram o modelo de plano sequência em que o objeto se revela através de uma série de tomadas sucessivas, dando a impressão de uma certa continuidade espaço-temporal da ação. Outras vezes, dentro dessa linha contínua do plano sequência, irrompem *closes* que mostram em detalhes certos aspectos da performance que não poderiam ser vistos a olho nu. Tentam, na agilidade da montagem, reconstituir a dinâmica do evento como um todo, não só em sua forma, mas também em seu conteúdo expressivo e conceitual. No entanto, não podem apresentar outra coisa que uma visão de síntese daquilo que se deu em uma ordem espacial e cronológica completamente distinta daquela que a montagem sugere. De fato, essas imagens organizadas apresentam certos aspectos da *performance* selecionados pelo artista e, nesse sentido, dão ênfase não somente àquilo que dificilmente seria observável no frenesi do acontecimento, mas a um discurso estético carregado de intenções. De fato, esses registros nos lançam sobre a ficção narrativa que as imagens apresentam. Ficção que revela a poética de seus protagonistas quando estes fazem suas escolhas e estruturam o documento. Certos artistas performáticos perceberam cedo a dependência que o trabalho mantinha com os dispositivos midiáticos e, em alguns casos, deixaram que estes fossem absorvidos completamente pela fotografia ou vídeo. Os anos 70 verão surgir tanto a *fotoperformance* quanto a *videoperformance*.

Conclusão



Michael Heizer
Duplo negativo, 1969
Deserto de Mohave, Nevada
(foto de Gianfranco Gorgoni)

O que todos esses registros guardam em comum é que se apresentam, à primeira vista, como se fossem imagens desestetizadas; simples registros de ocorrências. Da mesma forma que os documentos de fundamentação científica que visam a dissecar o objeto que analisam, em alguns casos essas fotografias fingem desacreditar a função artística da imagem a favor da informação que arquivam, porque querem nos fazer crer que, em sua "objetividade", apenas relatam de forma neutra e impessoal o que ocorreu. Delas, como diria Barthes, o significado estaria expulso pela "ilusão referencial". Diante delas temos sempre a impressão de que somos convidados a ultrapassá-las para atingir o evento do qual elas são pálidas lembranças. A sensação desconfortante para o receptor inadvertido é a de que está realizando uma experiência de segunda ordem sempre defasada no tempo e no espaço. Enquanto documentos, reafirmam a cisão equívoca entre uma fotografia de natureza artística, portadora de intenção estética, e uma outra não artística - documental. Enquanto arte, reforçam, indubitavelmente, a poética daquilo que veiculam e sobressaltam o caráter estético da imagem. Mas, foi justamente essa fenda ambígua que abriu a

passagem em larga escala para que as fotografias entrassem definitivamente nos museus e galerias de arte, antes mesmo daquelas que, no final dos anos 70, se colocaram francamente como arte. Ainda que alguns artistas recusem que esses registros venham substituir a experiência vivida e, portanto, recusem expô-los, o fato é que, uma vez que são trazidos para os espaços da arte eles participam, mesmo que involuntariamente, de um outro regime de intenções. Mas, enquanto aparelhos descritivos, funcionam de forma um pouco diferente das fotografias dos livros de história da arte. Quando exibidos nos espaços protegidos, graças ao caráter ambíguo, nutrem-se e ao mesmo tempo alimentam-se sub-repticiamente desses espaços e com isso funcionam como imagens estéticas potentes e articuladoras de discursos. Nesse caso, nossa experiência com eles ativa as normas e os modos de funcionar da arte tanto quanto o ponto de vista crítico sobre o mundo. Por isso mesmo, esses registros constituem formas diretas de experiência viva e de consciência artística.