



Significação: revista de cultura
audiovisual
E-ISSN: 2316-7114
significacao@usp.br
Universidade de São Paulo
Brasil

GONÇALVES REIS FILHO, OSMAR

Desconstrução, opacidade e desmemória: a re-invenção da fotografia na prática
contemporânea

Significação: revista de cultura audiovisual, vol. 34, núm. 27, enero-junio, 2007, pp. 89-99
Universidade de São Paulo
São Paulo, Brasil

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=609766010006>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

Desconstrução, opacidade e desmemória: a re-invenção da fotografia na prática contemporânea

OSMAR GONÇALVES REIS FILHO
Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo

O texto procura apontar para uma transformação no universo da fotografia que transcende dimensões técnicas. Trata-se de uma mutação mais profunda que se dá no estatuto mesmo da imagem fotográfica, na maneira singular como ela produz sentido. Historicamente, a fotografia sempre esteve ligada à idéia da mimese especular. As obras contemporâneas, entretanto, colocam em jogo uma concepção mais ampla e complexa de mimese. O signo fotográfico representa, mas é, também ele, um objeto, um construto intencional e subjetivo. Através de operações de desconstrução, de interferência e opacidade, essas obras não só explicitam como reinventam a constituição mediática da fotografia.

Palavras-chave

Fotografia; Semiótica; Estética

Abstract

The text intends to point out to a transformation in the universe of photography that exceeds technic dimensions. One is about a deeper mutation occurring in the statute of the photographic image, that is, in the singular way it produces senses. Historically, photography was always related to the idea of speculate mimesis. The contemporaries workmanships, however, place in game a larger and more complex conception of mimesis. The photographic sign represents, but it is, also it, an object, an intentional and subjective construto. Through operations of deconstruction, of interference and opacity, these workmanships not only turn clear the mediatic constitution of the photography but also recreate it.

Key-words

Photography; Semiotic; Aesthetic

Na iminência de completar duzentos anos de história, a fotografia atravessa mais um ciclo de grandes transformações. A popularização definitiva da máquina eletrônica, dos dispositivos de tratamento e simulação digital da imagem são apenas alguns dos aspectos dessa mudança – sem dúvida, os mais estudados até o momento. Outra alteração menos visível e alardeada diz respeito aos modos de representação que a fotografia vem adotando na atualidade. De fato, parece haver uma mutação hoje na maneira como a fotografia vem sendo percebida e praticada.

Ao longo de sua história, a imagem fotográfica sempre esteve ligada à idéia do espelho. Ela era vista como uma cópia perfeita da realidade, uma superfície que não apenas reflete a imagem exterior como também a retém com toda precisão. Em outras palavras, uma espécie de duplo das coisas visíveis. Essa concepção especular da fotografia embasou grande parte do discurso científico sobre o meio e, ainda hoje, resiste como paradigma dominante. Pensadores argutos como Barthes, por exemplo, a defenderam retórica e poeticamente. Em *A Câmara Clara*, ele afirma que, numa fotografia, “aquilo que se vê no papel é tão real quanto aquilo que se toca” (Barthes, 1980, p.71). Baseado na mesma concepção, André Bazin arquitetou sua teoria, já amplamente combatida, de que a fotografia pertence ao domínio das ciências naturais e não da cultura, já que seria a própria “realidade” que imprime a si mesma no espelho fotográfico.

A força e a representatividade dessa concepção não advinham, entretanto, apenas de acalorados debates teóricos. É importante notar que o tratamento que a imagem fotográfica sempre obteve na prática acabou reforçando a metáfora do espelho. Grandes nomes da fotografia como Eugène Atget, Ansel Adams, Robert

Doisneau, Lewis Hine e Cartier-Bresson, para além de suas divergências estéticas e políticas, compartilhavam todos de um mesmo pudor e respeito em relação à referência. A correção da referência em seus trabalhos é tão marcante, seu realismo tão verossímil que é difícil resistir à sensação de que estamos realmente parados no lugar do fotógrafo e que podemos entrar na fotografia e caminhar por suas ruas.

O próprio desenvolvimento técnico da fotografia caminhou sempre na busca da perfeição especular. Desde a invenção da câmera obscura, ainda no Renascimento, até o surgimento das máquinas digitais de alta resolução, acopladas com micro-processadores aptos para manipular a imagem na própria câmera, todos os saltos evolutivos da fotografia respeitaram sempre um único princípio: reproduzir o mundo visível da forma mais exata possível – tal qual a um espelho. A invenção da objetiva, no século XVI, por exemplo, serviu para aperfeiçoar o fenômeno físico da câmera obscura. Embora fiel ao mundo visível, a imagem projetada aparecia ligeiramente desfocada e em forma oval. Com o advento das lentes, a informação luminosa passou a ser refratada e a imagem ganhou maior nitidez. De lá para cá, grandes inovações ocorreram: filmes de diversas sensibilidades, teleobjetivas com alcance estelar, papéis de diferentes saturações, olho de peixe – tudo em prol do efeito de realidade.

Certamente, nenhuma outra imagem alcançou tamanho êxito nessa proposta. A referência é tão perfeita, na fotografia, que seus personagens aparecem envoltos em uma certa aura, como se estivessem vivos na foto. Não é por outro motivo que os álbuns fotográficos exercem tamanho fascínio, pontuando a história de quase toda família contemporânea. Existe na fotografia algo de sagrado, uma beleza melancólica e incomparável que nenhum outro signo no universo das imagens seria capaz de reproduzir. Em *A Pequena história da fotografia*, Benjamin descreve esse efeito peculiar da imagem fotográfica. Diz ele:

na fotografia surge algo de estranho e de novo: na vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo

que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na arte (Benjamin, 1987, p. 93).

Pois bem, enfatizada no plano teórico, sustentada pelo desenvolvimento técnico e pela prática cotidiana durante anos, a concepção especular da fotografia agoniza diante dos trabalhos fotográficos mais recentes. Ela é posta em xeque a todo o momento e parece não dar conta das obras contemporâneas. Se a imagem fotográfica sempre esteve ligada à idéia do espelho, da preservação e da memória, a fotografia atual nos remete muito mais ao esquecimento, à perda e à deficiência do sentido. Ao que parece um novo projeto estético e semiótico vem sendo colocado em prática, novas maneiras de representar se ensaiam nas obras dos fotógrafos atuais.



É óbvio que não se trata de um fenômeno completamente novo. De certa forma, ele já existia em estado embrionário nas experiências modernistas, em especial em suas vertentes construtivistas e surrealistas. Mas expoentes da fotografia em diversas áreas da cultura apontam para uma cristalização desse processo. Em outras palavras, o que a princípio aparecia como experiência limítrofe ocupa agora a prática dominante da fotografia.

No Brasil, por exemplo, os trabalhos mais significativos produzidos ao longo das duas últimas décadas tiram toda sua beleza e força desse processo de renovação estética. Obras amplamente reconhecidas como as de Vik Muniz, Cássio Vasconcelos, Miguel Rio Branco, Mário Cravo Neto, Kenji Otta, Rosângela Rennó, Cao Guimarães e Eustáquio Neves tomam a fotografia como um processo a ser reaberto. Operando uma intervenção mais direta e traumática sobre o código, esses fotógrafos procuram abrir novas possibilidades do fotográfico, ainda reprimidas pelas convenções do gosto pictórico dominante – gosto este baseado na concepção especular da fotografia.

Se, ao longo de sua história, a imagem fotográfica se caracterizou pela perfeição da referência, esses trabalhos tratam logo de sujá-la, de dificultar a identificação automática do referente. Seja através de montagens, de intervenções químicas no negativo ou da utilização de papéis não convencionais, as obras contemporâneas nos apresentam quase sempre uma forma confusa, indefinida, um obstáculo à comunicação. Em uma palavra, uma forma de significação diametralmente oposta à experimentada pela fotografia ao longo de sua história. A magia e a aura estão sendo buscadas no avesso de onde se procurou até agora.

Para ilustrar esse ponto, gostaríamos de fazer uma breve análise de uma das obras mais representativas desse movimento. Trata-se do trabalho de Eustáquio Neves, um dos principais expoentes dessa geração. Na história recente da fotografia, sua obra é, sem dúvida, uma das menos classificáveis. Ela emerge de uma tensão permanente entre a fotografia espontânea e as artes plásticas, mas conserva a autonomia formal fotográfica. Em outras palavras, Neves nunca faz uso de pincel ou manipulação digital. Embora pouco comum, na prática dominante da fotografia, as viragens, a emulsificação de

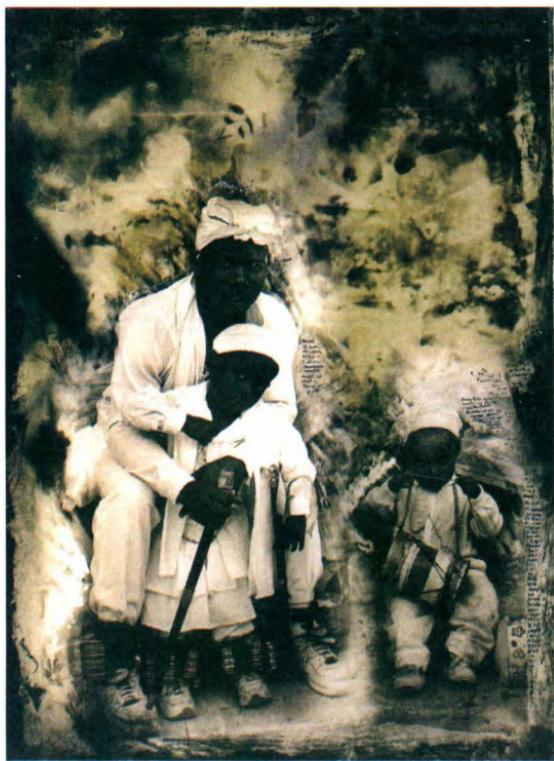
papéis não-fotográficos, a manipulação de negativos dão às suas imagens uma natureza única, inconfundível, mais próxima da gravura e do desenho, que da figuração fotográfica.

Como gosta de dizer, Neves está menos interessado na fotografia em si, do que na maneira como vai utilizá-la para contar sua história. E, como as histórias não se repetem, a cada ensaio, ele também reinventa sua técnica. Há, no entanto, uma constante que perpassa seus trabalhos, um princípio ordenador que os identifica – trata-se da preocupação desestrutiva com a imagem: “Na verdade, nunca termino uma imagem, me livro dela; caso contrário, eu interferiria nela até a desconstrução” (Persichetti, 2000, p.98).

Neves sempre interfere em suas fotos. Com precisão milimétrica, ele desliza uma esponja de aço sobre a imagem revelada, despersonalizando os figurantes, retirando do evento as suas identidades, seu referencial histórico. Embora guardem traços figurativos, as imagens que resultam desse processo são quase irreconhecíveis.

De fato, essas interferências acabam dissolvendo o efeito de perspectiva na materialidade da tela. A partir daí, a foto ganha um aspecto de gravura, e os valores plásticos e de textura passam a ser os grandes responsáveis pelo processo de significação da imagem. Como se não bastasse esse processo de desconstrução, Neves nunca trabalha com uma única imagem. Suas fotos são, em sua maioria, montagens formadas a partir de várias perspectivas – visões múltiplas de uma única paisagem.

Articulados em seus trabalhos, a desconstrução estética e a multiplicidade dos pontos de vista criam uma nova topografia do espaço que corrói os modelos do gosto pictórico dominante. Ao invés de uma celebração do referente, o que temos, então, é uma espécie de desretrato, a impossibilidade do reconhecimento fácil, automático. Em outras palavras, o avesso e a negação de uma concepção especular de fotografia.



O que Neves nos apresenta, com efeito, é uma outra maneira de se pensar o signo fotográfico. Uma maneira que pode nos levar a uma idéia menos trivial de mimese. A fotografia representa, mas é, também ela, um objeto. Dito de outra forma, a imagem fotográfica é uma entidade, uma construção que traz em si qualidades próprias, inerentes, qualidades que independem das realidades às quais ela se refere, embora possam estar a elas interligadas. Essa é a consequência lógica da concepção triádica do signo, desenvolvida pela semiótica peirceana. Ao se exibir, o signo fotográfico pode escolher tanto mostrar seus referentes, os objetos que ele procura representar, quanto mostrar a si mesmo, evidenciando, dessa maneira, suas características particulares.

Ora, obscurecer seus objetos, mostrar a si mesmo parece ser a tendência na prática fotográfica contemporânea. Ela está presente nas obras de Cássio Vasconcelos, Miguel Rio Branco, Mário Cravo Neto, Gal Oppido e é o princípio ordenador por trás dos trabalhos de Rosângela Rennó, Cao Guimarães, Kenji Otta e Vik Muniz. O espelho se estilhaçou e o que nos resta dele não é mais do que poeira sobre os olhos.

Com isso, não se pretende anunciar a morte da referência, nosso intuito é mais modesto e consiste simplesmente em apontar para uma mudança, no universo da fotografia, que me parece tão importante quanto as já amplamente estudadas e alardeadas transformações técnicas. Não que elas estejam desvinculadas, mas há, pelo menos no terreno da pesquisa, uma sobrevalorização dessas últimas. O estatuto da imagem fotográfica está em mutação, a maneira singular da fotografia significar e produzir sentido se altera nesse início de milênio.

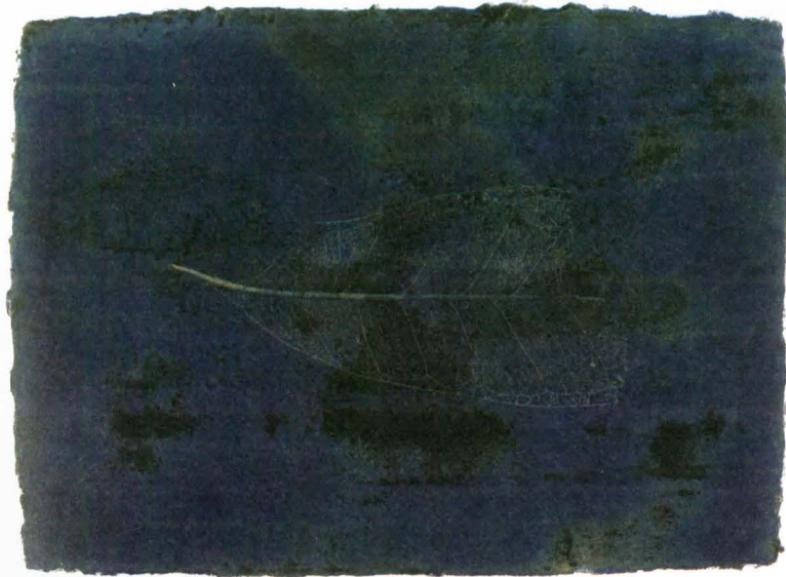
A idéia de mimese essencialista que fundava a prática fotográfica – a idéia de que (re)presentar é aproximar ao máximo aquilo que representa da coisa representada, de forma que eles possam quase se equivaler – dá lugar, hoje, a uma concepção menos simplista de mimese. Nos trabalhos fotográficos contemporâneos, representar é estabelecer uma relação de identidades mais ampla e complexa, uma relação que não precisa corresponder ponto a ponto, pelo contrário, ela se dá através de traços, de vestígios, rastros que se insinuam entre a imagem e seus objetos.

Esse novo modo de representação traz consequências importantes para a semióse fotográfica. A mais imediata delas diz respeito à corrosão do mito da objetividade fotográfica, ou, em outras palavras, ao fim de uma concepção de fotografia como signo da verdade, como reprodução e duplo do real. Com efeito, no momento em que enfoca a si mesma, a fotografia acaba expondo sua constituição mediática, seu caráter de signo. A partir daí, ela não se apresenta mais como um documento do real, mas como uma produção do visível, um efeito de mediação que é necessariamente intencional e subjetivo. Desvelando dessa maneira toda ilusão contida na noção de mimese especular, a fotografia contemporânea ainda contribui

para a assunção de uma postura crítica frente à imagem, uma vez que ela passa a ser vista como um “texto”, uma construção que precisa ser não apenas contemplada, mas, principalmente, “lida” e “decifrada”.

Outra consequência menos óbvia se refere à construção das identidades contemporâneas. De fato, esse novo estatuto semiótico da fotografia revela transformações profundas no plano mesmo das identidades. Elas não se dão mais de forma direta e imediata, como propunha a antologia fotográfica. Vemos uma foto hoje e dificilmente identificamos os personagens, os detalhes ou o lugar onde se passa a cena¹, é como se eles se dissolvessem num mar de opacidade e desmemoria – essas, sem dúvida, as palavras-chave para se entender a produção contemporânea. Há, na fotografia atual, a encenação de relações identitárias mais frágeis e ténues, relações que refletem uma sociedade fragmentada, dinâmica, habitada por culturas híbridas em permanente e constante transformação. Tal como a fotografia contemporânea a apresenta, a identidade nos aparece agora como não-identidade, como revelação de uma simples aparência, ou, dito de outra maneira, como o indício frágil de uma subjetividade que não se deixa capturar facilmente.

Talvez, toda essa opacidade nos deixe saudades do tempo de uma clareza solar dos objetos, saudades de uma referência unívoca e absoluta da imagem. É mesmo provável que isso aconteça já que o ser humano é uma fonte ávida de ilusões. O fato, entretanto, é que além de tornar sensível e, até mesmo, ostensivo, mudanças profundas que se passam no domínio das identidades, esse novo modo de representar está reinventando a fotografia. Ele não apenas revela a constituição mediática da imagem fotográfica – esfacelando todo o jogo de mentiras encenado pela mimese especular – como também amplia suas capacidades representativas, ao mostrar outros caminhos para a fotografia além daqueles já estabelecidos pelo gosto pictórico dominante. Caminhos tortuosos, sem dúvida, mas que nos deixam surpresos e satisfeitos ao perceber, no fim de um percurso crítico e ativo, que a aura tão típica da arte fotográfica não é unívoca, nem tampouco absoluta. Ela é plural, multifacetada e se esconde em frestas e lugares bem pouco visitados pela antologia fotográfica.



Bibliografia

- BARTHES, Roland. 1980. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia.* Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70.
- BENJAMIN, Walter. 1987. Pequena história da fotografia. In: *Obras Escolhidas* (vol.1). Magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- PERSICHETTI, Simonetta. 2000. *Image*