



**A edição da coleção *Photo Poche*
e as políticas culturais em favor
da fotografia na França (1980)**

Sabrina Moura de Araújo

DOI 10.5433/1984-7939.2011v7n10p127

A edição da coleção *Photo Poche* e as políticas culturais em favor da fotografia na França (1980)

Edition of *Photo Poche*'s collection and cultural politics in favor of France photography (1980)

Sabrina Moura de Araújo *

Resumo: *Criada e editada a partir de 1982 pelo Centre National de la Photographie (CNP) na França, a coleção Photo Poche se tornou – ao longo da publicação de seus mais de 150 volumes – um dos projetos editoriais em fotografia mais difundidos do mundo. Esse artigo contextualiza sua criação em relação à um amplo contexto de políticas culturais dedicadas ao reconhecimento artístico da fotografia, ocorrido na França durante o governo socialista de François Mitterrand, nos anos 80.*

Palavras-chave: Photo Poche. Políticas culturais. Edição. Fotografia. França.

Abstract: *Created and edited since 1982 by the Centre National de la Photographie (CNP) in France, the Photo Poche collection became – though the publication of its more than 150 volumes – one of the most notorious editorial projects in the world. This article puts its creation in perspective to a large context of cultural policies dedicated to the artistic acknowledgement of photography, occurred in France during the socialist government of François Mitterrand, in the 80s.*

Keywords: Photo Poche. Cultural policies. Edition. Photography. France.

* Mestre em Direção e Condução de Projetos Culturais pela Universidade Paris III Sorbonne-Nouvelle. Pesquisadora de políticas culturais e fotografia no Departamento de Artes Plásticas da Universidade Paris VIII Vincennes Saint-Denis.

Introdução

Se, atualmente, a fotografia é exibida ao lado de outras artes visuais dentro de diversas instituições de reconhecimento artístico como museus e galerias de arte, isso se deve a um longo percurso de questionamentos relativos aos seus usos e a sua natureza, que remonta quase a sua invenção, no século XIX. Ao processo que levou a fotografia a conquistar autonomia em relação aos seus valores e aplicações práticas – e que lhe permitiu afirmar-se como um meio legítimo de expressão artística – contribuíram diversos atores e instituições.

Este artigo aborda uma fase recente desse processo, a partir da análise de um projeto editorial subvencionado pelo estado francês: a coleção *Photo Poche*. Nascida em 1982, em um momento de ruptura e de renovação das políticas culturais na França de François Mitterrand, a coleção já editou mais de 150 volumes e usufrui, ainda hoje, de uma popularidade que a faz uma das coleções de fotografia mais difundidas do mundo.¹

Com formato e preço padronizados, cada volume é composto por sessenta e quatro imagens editadas em quarenta e quatro páginas precedidas por um texto introdutório, e apresentado em dimensão de bolso. Concebida pelo editor de livros de arte Robert Delpire, *Photo Poche* foi inicialmente publicada pelo *Centre National de la Photographie (CNP)*, órgão instituído pelo Ministério da Cultura francês com a missão de incentivar a criação e a difusão da “fotografia de expressão” (FRIZOT, 2001, p.110)², no quadro de uma ampla política cultural em favor do meio.

¹ Segundo a historiadora da fotografia Gaëlle Morel: “Com uma tiragem inicial de 5 mil exemplares para cada obra e reimpressões regulares, o conjunto ultrapassa largamente os números habituais de publicação da edição especializada em fotografia. Em 2007, dos 140 títulos disponíveis, o volume consagrado a Henri Cartier-Bresson, chegou a 400.000 exemplares na França, constituindo a melhor venda do catálogo [da coleção].” (MOREL, 2010).

² Todas as citações contidas neste artigo são traduções do francês realizadas pela autora.

A “fotografia de expressão” e as políticas culturais nos anos 80

Em 1981, François Mitterrand assumiu o poder amparando a cultura como um meio de desenvolvimento e de expansão do indivíduo, além de práticas artísticas acessíveis a todos. Seu projeto de governo propunha uma nova política cultural nascida com as aspirações revolucionárias de Maio de 1968 (URFALINO, 2004, p.237), que visava, sobretudo, abolir a tradicional hierarquia que distanciava as formas de arte já reconhecidas de outras formas de expressão artística como a fotografia, o circo, a música popular, entre outras. Essa política de esquerda trazia em seu cerne uma aspiração de ruptura com as noções de alta cultura (*haute culture*) e belas-artes (*beux-arts*), ou artes maiores (*arts-majeurs*)³.

A extensão da noção de arte para além da concepção das ‘belas-artes’ é um dos objetivos altamente defendido pela política artística do governo socialista. São incluídos no setor das ‘artes plásticas’, denominação que visa precisamente quebrar com o monopólio das ‘belas-artes’, o conjunto de *metiers* artísticos, qualquer que seja sua técnica (técnicas tradicionais ou tecnologias de ponta) e sua finalidade (intrínseca ou extrínseca) das criações. (MOULIN, 1992, p.93-94).

O homem escolhido por Mitterrand para levar a cabo esse projeto dentro do Ministério da Cultura foi Jack Lang, então delegado nacional de cultura ligado ao Partido Socialista Francês. Já em seu decreto de atribuição, assinado em maio de 1982, Lang orientava as missões do ministério em direção a uma perspectiva mais democrática de cultura e de arte:

³ Tais categorias correspondem a uma hierarquização que considera como superior a cultura erudita, clássica em oposição às formas “menores”, ou todos os tipos de arte que não se enquadram na primeira categoria: “artes populares, artes de massa, folclore, artesanato, artes primitivas...”. (ROQUE, 2000, p.8).

O ministério encarregado pela cultura tem por missão: permitir a todos os franceses cultivar suas capacidades de inventar e criar, de exprimir livremente seus talentos e de receber a formação artística de sua escolha; de preservar o patrimônio cultural nacional, regional ou de diversos grupos sociais para bem comum de toda a coletividade; de favorecer a criação de obras de arte e do espírito e de lhes permitir a mais vasta audiência; de contribuir a expansão da cultura e da arte francesa em um livre diálogo com as culturas do mundo. (FRANCE, 1982).

Dentre suas prioridades estava justamente o incentivo à criação e ao reconhecimento das “artes menores”, passando pela fundação de diversas instituições culturais subvencionadas pelo estado como o *Centre National de la Bande Dessinée et de L'image*, o *Centre National des Arts du Cirque*, a *École Nationale de la Photographie* em Arles, sul da França, e o já citado *Centre National de la Photographie*, conhecido como CNP.

Para se compreender o conjunto de políticas favoráveis à fotografia, é imperativa uma digressão sobre o peso do estado francês no campo da cultura e das artes. Desde a prática do mecenato real durante o Antigo Regime (séculos XIV-XVIII), a criação da *Comédie-Française* e das *Académies*, passando pela instituição do *Ministère des Affaires Culturelles*⁴, por André Malraux em 1959, até o atual ministério da cultura, o Estado continua sendo o principal financiador e gestor das iniciativas culturais na França. Entendida como uma “exceção francesa”⁵, essa perspectiva da cultura como uma questão pública ligada a um projeto político traz em si a necessidade de criação de instituições públicas de legitimação, encarregadas de incentivar e difundir certas práticas artísticas e culturais.

⁴ Com efeito, a noção de “políticas culturais” nasce precisamente com a criação desse Ministério, e é compreendida, segundo a definição de Philippe Urfalino, como “um momento de convergência e de coerência entre, de uma parte, as representações do papel que o estado pode designar à arte e a ‘cultura’ no que diz respeito à sociedade e, de outra parte, a organização de uma ação pública”. (URFALINO, 2001, p.13-14).

⁵ Termo empregado para designar uma particularidade do estado francês (em termos financeiros e administrativos) nas suas relações com a cultura, a proteção do patrimônio, e a manutenção de instituições tradicionais ao longo do tempo.

No que se refere à fotografia, a fundação de uma escola e de um centro de abrangência nacional veio ao encontro de uma política de reconhecimento artístico e autoral do meio ou, em outras palavras, de sua legitimação. Como afirma Bordieu (1965, p.136-137), em seu ensaio *Un art moyen*, sobre os usos da fotografia:

As significações que participam da esfera de legitimidade tem em comum o fato de que elas se organizam segundo um tipo de sistematização particular, elaborado e inculcado pela Escola, instituição especificamente encarregada de transmitir, graças à uma organização metódica de aprendizagem e do exercício de saberes organizados e hierarquizados.

[...] Se certos sistemas de significação são objeto de uma abordagem ritualizada e devota, a existência de obras e de todo um sistema de regras definindo a abordagem sacramentada supõe uma instituição cuja função seja não somente a de transmissão e difusão mas também de legitimação.

O CNP e a *École Nationale de Photographie* representavam, nesse sentido, as duas instituições centrais da política de Jack Lang em favor fotografia, mas não eram as únicas. Há mais de uma década, um movimento pela fotografia já estava sendo formado com a criação de manifestações culturais importantes como o festival *Les Rencontres d'Arles*, fundado em 1971, pelo fotógrafo Lucien Clergue, o historiador Jean-Maurice Rouquette e o escritor Michel Tournier, além da extinta *Fondation Nationale de la Photographie* (1976) e do *Mês da Fotografia* (*Mois de la Photographie*) em Paris (1980).

Importante notar que esse movimento foi acompanhado de uma série de questionamentos sobre o papel da fotografia na sociedade da informação e nos meios de comunicação de massa. Foi justamente no início da década de 80 – quando a televisão encontrava-se massivamente presente e os computadores portáteis acabavam de chegar ao mercado – que Roland Barthes publicou *A câmara clara* marcando, segundo André Rouillé, o declínio da fotografia puramente documental e comprometida com o referente. (ROUILLÉ, 2005, p.172). Liberada de seu compromisso

de representar objetivamente a sociedade, a fotografia acabou cedendo progressivamente espaço à subjetividade e à expressão.

O elogio à forma, a afirmação da individualidade do fotógrafo, o dialogismo com os modelos, tais são os principais traços da fotografia-expressão. A escritura, o autor, o outro: por uma nova forma de documento. [...] A fotografia-expressão não nega toda finalidade documental, ela propõe outras vias, aparentemente deslocadas, de acesso às coisas, aos fatos, aos eventos. (ROUILLE, 2005, p.207).

Tais questionamentos contribuíram para os debates e medidas postas em prática pelo Ministério da Cultura francês que deveria abrir espaço à “fotografia de expressão”. Além do incentivo à criação e o fomento ao ensino, suas ações deveriam abarcar igualmente a preservação do patrimônio e o reconhecimento do estatuto autoral do fotógrafo. (MOREL, 2006, p.42-43).

Assim, para delinear um campo de ação para a fotografia, Jack Lang convocou um grupo de reflexão presidido por Gisèle Freund. Composto por fotógrafos, *marchands*, editores, curadores, além de responsáveis por agências, galerias e instituições culturais, o grupo se dividiu, segundo a historiadora Gaëlle Morel (2006), em quatro comissões:

1. *Fotógrafo, fotografia e sociedade*, dedicada ao reconhecimento do estatuto dos fotógrafos e o respeito à legislação de direitos autorais;
2. *Memória e patrimônio*, dedicada à proteção, à aquisição e à difusão do patrimônio fotográfico;
3. *Ensino e formação*, dedicada às questões relativas ao desenvolvimento pedagógico;
4. *Criação e difusão*, dedicada à “descentralização, desenvolvimento de aquisições e encomendas, a fim de abrir os museus à difusão da fotografia e localizá-la em igualdade a outras disciplinas artísticas”. (MOREL, 2006, p.42).

Uma das iniciativas mais emblemáticas, nesse contexto, foi a encomenda da missão fotográfica da DATAR (*Délégation*

interministérielle à l'aménagement du territoire et à l'attractivité régionale), em 1984. Organismo responsável pelas políticas de desenvolvimento e atração regional, a DATAR confiou a treze fotógrafos – entre os quais Raymond Depardon, Josef Koudelka, Sophie Ristelhueber – uma representação inovadora e autoral da paisagem francesa. Herdeira da missão da *FSA – Farm Security Administration*, ocorrida nos anos 30, nos Estados Unidos, ela não só “permitiu aos atores do meio fotográfico legitimar a prática no campo artístico pela realização de um projeto cultural de prestígio” (MOREL, 2006, p.63), como teve um papel fundamental no movimento de institucionalização da fotografia. Associando a documentação do território ao reconhecimento artístico da fotografia, a DATAR pôde responder à ambição do Ministério da Cultura de incentivar a produção de imagens que tivessem o duplo estatuto de obra e documento.

Todavia, dentre todas as ações do Ministério da Cultura francês, nesse período, a que mais interessa a este trabalho foi a criação do CNP, um centro nacional inteiramente dedicado à fotografia que, entre outras iniciativas, foi responsável pela edição da coleção *Photo Poche*.

O CNP: incentivo à criação e à difusão

Criado em julho de 1982, com a missão de “difundir a fotografia de expressão e incentivar a criação” (FRIZOT, 2001, p.110), o *Centre National de la Photographie* tinha entre as suas atividades principais a organização de exposições e prêmios, a edição de livros e catálogos, além de séries audiovisuais.

Para dirigir o centro, o ministro Jack Lang designou Robert Delpire. Personalidade do mundo da edição, Delpire já era conhecido pela publicação de obras fundamentais para a renovação da linguagem fotográfica. (BOULAIRE; RENONCIAT, 2010). Cerca de duas décadas antes da fundação do CNP, em 1958, Delpire havia sido o único editor a aceitar publicar a polêmica obra *The Americans*, de Robert Frank, como

relembrou o próprio fotógrafo na ocasião de sua retrospectiva no *Jeu de Paume*, em Paris. (ROBERT FRANK, 2009).

Para Morel (2010), se a escolha do editor e curador Robert Delpire demonstra uma “carência de agentes de Estado capazes de dirigir uma instituição consagrada à fotografia”, ela reflete, sobretudo, uma “vontade do ministério de justificar uma nova política pelo emprego de profissionais aptos a assumir práticas distintas”.

Entre as primeiras ações de incentivo à criação instituídas por Delpire estava o prêmio *Moins Trente*, dedicado a difundir a produção de jovens fotógrafos com menos de 30 anos. Logo na sua primeira edição, em 1983, vinte e três jovens fotógrafos foram selecionados para expor e três bolsas de criação foram atribuídas aos primeiros colocados. Foi o início de um longo histórico de exposições preparadas pelo CNP que, em seus primeiros anos de funcionamento, teve que utilizar outras instituições públicas como a *Bibliothèque Nationale* (BNF) ou a *École Nationale de Beaux-Arts* (ENSBA) para acolher seus eventos.

Em 1984, apenas dois anos após sua fundação, o CNP se instalou no *Palais de Tokyo*, em Paris, onde permaneceu por cerca de dez anos. Sua primeira exposição já colocava em questão, como afirma o próprio título – *Contiguités, de la photographie à la peinture* –, a relação entre arte e fotografia. Nesse mesmo local, organizou, até a sua saída, mais de cem exposições “cujo grande número marcou a vida cultural” francesa. (FRIZOT, 2001, p.110). Estas manifestações, além de se comprometerem duplamente com a difusão de uma fotografia já reconhecida e com a jovem criação, possuíam um caráter itinerante, como afirma seu projeto inicial:

Elas devem apresentar a história da fotografia e suas tendências recentes, os grandes nomes do passado e os jovens talentos. A fim de assegurar a mais ampla difusão possível, o Centro fará circular essas exposições nas mais diversas instituições regionais que façam a demanda. (PHOTOGÉNIES, 1983, p.25).

Tão importante quanto as exposições para a difusão da fotografia, foi a realização da série *Contacts*, lançada pelo CNP em 1984. Concebida

pelo fotógrafo Willian Klein, os filmes se propunham a mostrar, em episódios curtos de 13 minutos, os processos de edição e escolha de imagens de nomes como Henri Cartier-Bresson, Josef Koudelka, Mario Giacomelli, Nan Golding, Duane Michals, Martin Parr, entre outros. Com um olhar pausado sobre as pranchas de contato de cada autor, a série pôde abordar temas caros à imagem fotográfica como: “a renovação da fotografia contemporânea”, “a tradição da fotorreportagem” e “a fotografia conceitual”.

Todavia, se levarmos em conta a amplitude das ações propostas pelo CNP, é notadamente a grande abrangência da difusão pela via editorial – comparada ao alcance de certo modo efêmero, localizado no tempo e no espaço, da organização de exposições – que proporcionou à instituição uma maior visibilidade e projeção internacional. No próximo segmento do texto, vamos compreender em que consiste o seu principal projeto editorial, *Photo Poche*, e de que maneira logrou tornar-se acessível a um grande número de leitores.

Photo Poche: um projeto editorial pela legitimação da fotografia

O meio impresso sempre foi uma ferramenta de primeira ordem para difusão da fotografia e, conseqüentemente, um dos mais importantes meios para sua legitimação no campo das artes. Para o fotógrafo-autor, a publicação de seu trabalho, em um livro ou revista, representa o reconhecimento de sua pesquisa estética e de seu processo de criação.

Já no início do século XX, *Camera Work* foi uma das primeiras revistas de fotografia preocupadas em afirmar a técnica como uma forma de expressão individual, uma arte em si. Dirigida pelo fundador do movimento *Photo-secession*, o fotógrafo Alfred Stieglitz, *Camera Work* não só primava por uma impressão de qualidade, como também

alargava as potencialidades da fotografia para além dos limites da pura e simples ilustração.

Oito décadas depois (1982), e em um contexto muito mais favorável, nascia a coleção *Photo Poche*. Fruto de um projeto editorial cuja singularidade se dava duplamente pela afirmação de uma estética da fotografia – sobre a qual falaremos em seguida – e pelo comprometimento com a acessibilidade ao grande público (manifesta pela publicação de volumes em série, de formato único e baixo preço).

Com efeito, desde sua criação, *Photo Poche* obteve um êxito comercial sem precedentes, atestado não somente pelo número de vendas⁶ na França como também pela multiplicação internacional de sua fórmula. Desde 1985, uma versão em língua inglesa da coleção foi editada por *Pantheon Books* (MOREL, 2010) para o Canadá e Estados Unidos, seguida de *Photofiles*, pela editora Thames and Hudson e de uma versão espanhola por Lunweg Editores, entre outras. No Brasil, *Photo Poche* inspirou a criação da *Coleção Senac de Fotografia* (2003) e da *Fotoportátil*, esta editada pela Cosac Naify (2005).

Mas em que consiste a linha editorial dessa coleção? E de que maneira ela pôde contribuir para a integração da fotografia ao campo das artes e da criação?

Para responder a essas questões, tomaremos como ponto de partida uma breve análise quantitativa do conjunto da coleção para, em seguida, adentrar nos pormenores de seus volumes, finalizando com uma apreciação estética de sua linha editorial.

Conjunto de 162 livros de bolso (até agosto de 2010), divididos em uma coleção principal e três sub-coleções: *Photo Poche Société*, *Photo Poche Histoire* e *Photo Notes*, o projeto agrupa, segundo apresentação de Robert Delpire (2009, p.125), obras monográficas (dedicadas à um fotógrafo), históricas, técnicas e temáticas.

⁶ “Após 8 anos de existência [1991], a relação preço-qualidade continua sendo performática. [...] O sucesso é real com trinta mil exemplares vendidos para Duane Michals e Eugene Smith, vinte e cinco mil Robert Frank, vinte mil Kouldelka, e igualmente para Boubat, Brassai e Erwit”. (LE MONDE, 1991).

Partindo desse princípio, estabelecemos uma quantificação do número de volumes correspondentes a cada categoria, constatando-se uma grande maioria de obras monográficas (70%), seguida de títulos temáticos (18%), históricos (8%) e técnicos (4%). Entre os volumes dedicados a um só fotógrafo, observa-se uma predominância de fotógrafos norte-americanos (35%), seguido de franceses (31%) e de outras nacionalidades (34%) como italianos, alemães, tchecos, sendo apenas três latino-americanos (2,5%) – Agustín Casasola (mexicano), Martín Chambi (peruano) e Sebastião Salgado (brasileiro)⁷ – e um africano: Seydou Keita.

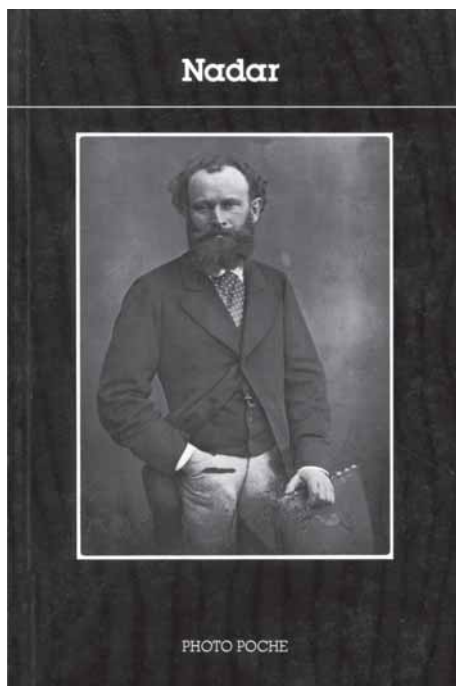
A coleção se inicia com a publicação de três grandes nomes da fotografia francesa – Félix Nadar, Henri Cartier-Bresson e Jacques-Henri Lartigue. Entre prefácios, posfácios e imagens, tais escolhas revelam as premissas que guiaram a linha editorial de *Photo Poche*: um questionamento sobre as relações entre arte e fotografia, a aceitação da transgressão dos cânones de técnica e composição, e uma afirmação constante da subjetividade e da marca autoral dos fotógrafos.

Composto por uma série de retratos, o volume número 1, dedicado a Félix Nadar (Figura 1), é introduzido pelo colecionador André Jammes, que apresenta sua obra por meio de um debate sobre arte e fotografia no século XIX, colocando em perspectiva seus retratos, a sociedade da época e a crítica do poeta Charles Baudelaire sobre estatuto da técnica. (PHOTO POCHE, 1982a, p.7).

A continuidade dessa discussão se dá, em grande parte, com a edição de seus volumes temáticos, nos quais *Photo Poche* lança questionamentos sobre as múltiplas funções da fotografia e sua relação com a arte. Em títulos como *Du bon usage de la photographie* (1987) ou *De la photographie comme une des beaux-arts* (1989) e *Je ne suis pas photographe* (2006), a coleção questiona os usos da fotografia e as mudanças de atitude em relação ao meio, além de ressaltar o uso da fotografia por artistas não-fotógrafos.

⁷ Durante o fechamento deste número da Discursos Fotográficos, recebemos com grande satisfação a notícia do lançamento do último número de *Photo Poche Société* dedicado ao ensaio *Sertão*, do brasileiro Tiago Santana, com prefácio de Eduardo Manet, aumentando a participação de fotógrafos latino-americanos na coleção.

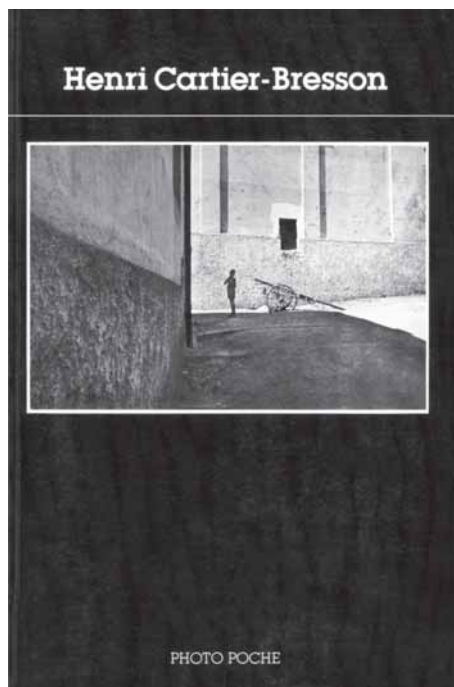
Figura 1 - Reprodução da capa da edição de *Photo Poche* dedicada a Félix Nadar



O segundo volume de *Photo Poche* (Figura 2) coloca em evidência o “instante decisivo” que tanto marcou a obra de Cartier-Bresson, por meio de uma seleção de imagens realizadas pelo fundador da agência Magnum – juntamente com Robert Capa, George Rodger e David Seymour – entre 1932 e 1975. (PHOTO POCHE, 1982b).

Cooperativa de fotógrafos engajada em “promover uma reportagem em profundidade e com grande qualidade estética” (SOULAGES, 2005, p.24), Magnum teve um papel fundamental na publicação da fotorreportagem autoral nas páginas de *Photo Poche*, compondo cerca de 20% do total de seus volumes. Personagem caro à coleção, o “fotorrepórter-autor” foi representado sobretudo por nomes como William Eugene Smith, Josef Koudelka, Raymond Depardon e Bruce Davidson, entre outros.

Figura 2 - Reprodução da capa da edição de Photo Poche dedicada a Cartier-Bresson



Nesse sentido, se nos fosse possível escolher uma imagem emblemática desse contexto, esta seria “Wenceslau Square”, fotografia tomada pelo tcheco Josef Koudelka (Figura 3) na ocasião da invasão russa em Praga, em agosto 1968. Fruto de uma reportagem publicada na íntegra no volume “Prague, 1968” (PHOTO NOTES, 1990), essa fotografia extrapola a representação objetiva de um determinado acontecimento para atestar literalmente pela presença física do autor da imagem, sua implicação emocional e seu ponto de vista.

Tão significativa quanto Nadar e Cartier-Bresson, a escolha do trabalho do fotógrafo e pintor Jacques-Henri Lartigue para o terceiro volume faz referência à entrada da fotografia no modernismo. Considerado por John Szarkowski, curador do MoMA – Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, como uma “versão infantil” da grande

reportagem popularizada por Cartier-Bresson (MOORE, 2003), a obra de Lartigue nos remete à um universo autobiográfico e, muitas vezes, teatralizado. Suas imagens mostram as primeiras descobertas das possibilidades estéticas intrínsecas à fotografia com a aceitação da imagem “mal sucedida”, do registro do movimento, do desfoque ou das deformações ópticas.

Figura 3 - Reprodução da capa da edição de Photo Poche dedicada a Josef Koudelka



Seguindo os passos de Lartigue, fotógrafos de linhagens tão distintas quanto Robert Doisneau, André Kertész ou Duane Michals continuaram a forjar uma sintaxe própria à fotografia. Nos volumes dedicados a esses fotógrafos encontramos, além da renovação da linguagem fotográfica, a aceitação da *mise en scène*, do retrato teatralizado, deliberadamente posado ou da narrativa puramente fictícia.

‘Ao invés de fotografar o momento decisivo’, escreve Duane Michals, ‘eu sou levado a fotografar o momento que lhe precedia e o momento que lhe seguia’. A fotografia não é mais uma citação da realidade, mas uma história *mise en scène*. O autor não quer capturar um evento que acontece em um determinado instante, mas contar uma aventura que se desenrola durante um certo tempo. (SOULAGES, 2005, p.68).

Por fim, não poderíamos concluir esta análise deixando de mencionar o volume dedicado a Robert Frank. Em uma prática atípica em seu projeto editorial, o texto de introdução e a biografia que finaliza a obra são escritos em primeira pessoa pelo próprio Frank. O “eu” está presente em sua narrativa e participa ativamente na composição de uma imagem que, mais do que nunca, se quer subjetiva. Como afirma o texto de contracapa do volume: “O que impressiona na obra de Robert Frank é a subjetividade de sua prática. Até então, os fotógrafos eram espelhos de uma realidade percebida em sua verdade, mais ou menos exata, mais ou menos isenta.” (PHOTO POCHE, 1983).

Considerações finais

Como pudemos observar ao longo deste artigo, a criação de circuitos de difusão pela via editorial, como *Photo Poche*, respondeu a uma estética específica diretamente implicada na valorização e no reconhecimento da fotografia. Sua edição incentivou sobretudo a difusão de uma fotografia na qual a marca e o estilo pessoal foram vistos como símbolos de valor estético nas imagens, contribuindo para a elaboração de critérios de distinção entre a simples operação da câmera fotográfica e o ato de criação.

Todavia, seu projeto editorial não escapa a questões problemáticas relativas à pertinência de seus conteúdos e às consequências da criação de sistemas de legitimação e de institucionalização.

Primeiramente, o êxito internacional de *Photo Poche* não pode ser compreendido sem que se pese o prestígio da cultura francesa como um valor de legitimação em si. Nesse sentido, é imperativo notar que os nomes que compõem a coleção passam a integrar uma espécie “panteão da fotografia”, difundido internacionalmente em bibliotecas, universidades e grupos de estudo. Formando o que se poderia chamar de uma cultura fotográfica europeia, a coleção acabou excluindo de seu circuito muitos fotógrafos ou artistas que não se situam em “seu campo de visão”. Daí a pergunta: em que medida *Photo Poche* seria um clube seletivo voltado, sobretudo, à difusão da fotografia francesa e norte-americana?

Ainda, como vimos no primeiro segmento deste texto, legitimação e institucionalização andam juntas. Situada dentro de um projeto institucional, pode-se dizer que a edição de *Photo Poche* contribuiu para forjar um “domínio específico [da fotografia] em relação a outras artes”, bem como a expansão de seus códigos estéticos e campos de aplicação. (ALEXANDER, 1992, p.707). Neste sentido, cabe também indagar: *Photo Poche* contribuiu na sedimentação de uma linguagem fotográfica e como se posicionou face à renovação dessa mesma linguagem? Estaria o seu caráter inovador restrito à primeira década de sua publicação?

A despeito de todos esses questionamentos, não se pode negar a importância da coleção no processo de reconhecimento da fotografia. Fórmula comercial de sucesso, concebida em um momento preciso de renovação das políticas culturais na França, é possível que o principal mérito da coleção esteja em seu caráter popular, comprometido em difundir uma “fotografia de expressão” ao grande público. Respondendo simultaneamente a demandas comerciais e políticas, *Photo Poche* se mostrou um produto cultural complexo que logrou agregar larga difusão a um discurso político de legitimação do meio.

Tal entendimento toca, entre outras questões, àquelas relativas ao papel do estado enquanto promotor da cultura e às consequências

da institucionalização nas práticas artísticas contemporâneas, como é o caso da fotografia. Se hoje ela é exposta em museus e galerias muito mais facilmente que há três décadas ou é ensinada nos departamentos de arte nas universidades isso se deve em grande parte à expansão de suas infraestruturas. (ALEXANDER, 1992, p.695). Fenômeno de extrema importância para a fotografia, a institucionalização não se deu sem ambiguidades e anseios de ruptura. Entre os museus e as ruas, o conformismo e a experimentação, a fotografia continua explorando novos suportes e novas formas de mover-se dentro e fora seu próprio circuito, no mundo da arte.

Referências

ALEXANDER Stuart. L'institution et les pratiques photographiques. In: FRIZOT, Michel (Ed.) **Nouvelle Histoire de la photographie**. Paris: Adam Biro; Bordas, 1994.

BOULAIRE, Cécile; RENONCIAT, Annie. Delpire éditeur : œuvre graphique, œuvre photographique. **Strenæ**, n. 1, 2010. Disponível em: <<http://strenae.revues.org/70>>. Acesso em: 10 ago. 2010.

BOURDIEU, Pierre; Castel, Robert. **Un art moyen**: essai sur les usages sociaux de la photographie. Paris: Éditions Minuit, 1965, 368p.

DELPIRE & CIE. **Exposition photo poche**. Paris, 2009.

FRANCE. **Ministère de la Culture et de la Communication** **Decreto n. 82-394 de 10 de maio de 1982**. Paris, 1982.

LE MONDE. **Photos en réduction**. Paris, 23 de maio de 1991.

FRIZOT, Michel. Politique de la photographie. In: DE WARESQUIEL, Emmanuel (Org.), **Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959**. Paris: Larousse-CNRS Éditions, 2001.

MOORE, Kevin. Jacques-Henri Lartigue. **Etudes Photographiques**, Paris, n. 13, p. 6-34, jul. 2003. Disponível em: <<http://etudesphotographiques.revues.org/index349.html>>. Acesso em: 9 maio 2009.

MOREL, Gaëlle. **Le photoreportage d'auteur: l'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970**. Paris: CNRS Editions, 2006.

_____. Esthétique de l'auteur. **Etudes photographiques**, Paris, n.20, p. 134-147, jun. 2007. Disponível em : <<http://etudesphotographiques.revues.org/index1202.html>>. Acesso em: 2 jan. 2009.

_____. **Les photo poche de Robert Delpire: un exemple d'édition culturelle**. **Strenæ**, 2010. Disponível em: <<http://strenae.revues.org/81>>. Acesso em: 12 ago. 2010.

MOULIN, Raymonde. **L'artiste, l'institution et le marché**. Paris: Flammarion, 1992.

PHOTOGÉNIES, Paris: CNP, 1983.

PHOTO NOTES. **Prague, 1968**: photographies de Josef Koudelka. Paris: CNP, 1990.

PHOTO POCHE. **Félix Nadar**. Paris: CNP, 1982a.

_____. **Henri Cartier-Bresson**. Paris: CNP, 1982b.

_____. **Robert Frank**. Paris: CNP, 1983.

ROBERT FRANK: un regard étranger. Paris, mar. 2009. Jeu de Paume. Vidéo exibido na mostra do Jeu de Paume, de 20 de janeiro a 22 de março de 2009. Disponível em: <www.jeudepaume.org/?page=article&idArt=813&lieu=1>. Acesso em: 3 ago. 2010.

ROQUE, Georges. **Majeur ou mineur?** les hiérarchies en art. Nîmes: Jacqueline Chambon, 2000.

ROUILLÉ, André. **La photographie:** entre document et art contemporain. Paris: Gallimard, 2005.

SOULAGES, François. **Esthétique de la photographie**. Paris: Armand Colin, 2005.

URFALINO, Philippe. **L'invention de la politique culturelle**. Paris: Hachette, 2004.