

Discutindo a imagem fotográfica*

Annateresa Fabris

Doutora em Artes pela Universidade de São Paulo (USP). Livre-docente pela Universidade de São Paulo (USP). Professora do Programa de Pós-graduação em Artes pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP). Autora de, entre outros livros, *Imagem e conhecimento*. São Paulo: Edusp, 2006. neapolis@ig.com.br

RESUMO

O artigo analisa o lugar da imagem fotográfica no universo da cultura visual. Apresenta um debate acerca da centralidade adquirida pela visualidade e da alteração que seu predomínio provocou na cultura ocidental que estava acostumada a atribuir esse lugar ao verbal. Questiona qual é o estatuto da fotografia e a relação da imagem técnica com seus referentes a partir de três modelos teóricos. Indaga a respeito de como foi construída a história da fotografia e de sua relação com a história da arte.

PALAVRAS-CHAVE: cultura; visualidade; palavra.

ABSTRACT

This article analyzes the place of photographic image in the universe of the visual culture. Presenting a debate about the centrality obtained by the visuality and the alteration that its predominance caused in the occidental culture that was used to impute this place to verbal language. It discusses the statute of photography and the relation between the technical image and its references from three theoretical models. It questions about how the history of photography was built and its relationship with art history.

KEY WORDS: culture; visuality; word.

* Investigação realizada com uma bolsa de Produtividade em Pesquisa do CNPq.

Discutindo a imagem fotográfica

“O mundo hoje está condicionado, irresistivelmente, a visualizar. A *imagem* quase substituiu a *palavra* como meio de comunicação. Tablóides, filmes educativos e documentais, películas de massa, revistas e televisão rodeiam-nos. Parece até que a existência da palavra está ameaçada. A imagem é um dos principais meios de interpretação, e sua importância está se tornando cada vez maior”.¹

O que diria a autora desse texto, publicado em 1951 no *Universal Photo Almanac*, diante do atual panorama da imagem? Berenice Abbott estaria, sem dúvida, espantada com o domínio crescente da cultura visual e com sua presença em todos os aspectos do cotidiano sob forma de fotografias, de imagens digitais, interativas, fílmicas, videográficas, televisivas, médicas, transmitidas por satélite etc. Sua percepção de que a palavra estava perdendo terreno como meio de comunicação é corroborada nos dias de hoje por autores como Nicholas Mirzoeff, para quem “neste turbilhão da imagem, ver é bem mais do que crer. Não é apenas parte da vida cotidiana, é a vida cotidiana”.²

A idéia de que o visual constitui a vida cotidiana é central na argumentação de Mirzoeff. O autor norte-americano acredita que o surgimento da cultura visual como

campo de estudo foi determinado pela necessidade de interpretar a globalização pós-moderna da visualidade como vida cotidiana, preenchendo a lacuna existente entre a riqueza da experiência perceptiva e a capacidade de analisá-la. Antes uma tática do que uma disciplina acadêmica, a cultura visual é apresentada como “uma estrutura interpretativa fluida, centrada na compreensão da resposta às mídias visuais tanto de indivíduos, como de grupos”.³

A centralidade adquirida pela visualidade está provocando uma alteração significativa no domínio que a cultura ocidental estava acostumada a atribuir ao verbal. A crença na palavra como a forma mais elevada da prática intelectual, cuja consequência principal foi a de relegar a representação visual ao âmbito de um conhecimento de segundo grau, está sendo colocada em xeque a todo o momento. O mundo como texto, defendido até pouco tempo atrás por vertentes como o estruturalismo e o pós-estruturalismo, está cedendo lugar ao mundo como imagem, isto é, à tendência a visualizar a existência, mesmo no caso de fenômenos que não são visuais em si.⁴

Nesse universo constantemente povoado de imagens, no qual estamos aprendendo a pensar em termos visuais, qual é o estatuto

¹ Abbott, Berenice. “Photography at the crossroads”. In: Trachtenberg, Alan, org. *Classic essays on photography*. New Haven: Leete's Island Books, 1980, p. 179.

² Mirzoeff, Nicholas. *An introduction to visual culture*. London-New York: Routledge, 2000, p. 1.

³ *Ibid.*, p. 3-4.

⁴ *Ibid.*, p. 5-7.

da fotografia? Trata-se de um estatuto, sem dúvida, paradoxal, uma vez que, desde a década de 1980, seu caráter homológico está sendo questionado pela emergência da imagem virtual. Considerando que a imagem eletro-óptica nada mais é do que uma série de impulsos codificados, dos quais não é possível imaginar a configuração, Paul Virilio afirma que a palavra “imagem” demonstra ser insuficiente, posto que a interpretação da máquina se diferencia da visão habitual.⁵

A simulação numérica, de fato, engendra uma nova dimensão do real, que Edmond Couchot denomina “um *analogon* purificado e transformado pelo cálculo”, por ser diferente da cópia, da representação e da duplicação. Esse *analogon* tem um modo de existência paradoxal: apresenta uma aparência perceptível, faz parte do real, mas é totalmente constituído por cálculos, distinguindo-se por isso do real. O universo da imagem numérica comporta duas maneiras distintas de configuração visual. O objeto pode ser descrito matematicamente ao computador que o visualiza na tela. É também possível partir do real, ou seja, de um desenho, de uma pintura, de uma fotografia, decompostos em *pixels* graças a câmaras especiais. A imagem transforma-se, desse modo, em imagem-matriz, o que lhe confere uma qualidade particular. Seu controle morfo genético não se baseia nem no plano – como na pintura e na fotografia –, nem na linha – como na televisão –, e sim no ponto. A estrutura matricial da imagem permite ter acesso direto a cada um de seus elementos e agir sobre eles. Mesmo nesse caso, a imagem que aparece na tela não possui tecnicamente nenhuma relação com

qualquer realidade preexistente. Trata-se de números expressos de maneira binária na memória e nos circuitos do computador, que preexistem à imagem e a engendram. A imagem numérica não é o mais o registro de um vestígio deixado por um objeto pertencente ao mundo real. É resultado de um processo, em que o cálculo se substitui à luz, e o tratamento da informação toma o lugar da matéria e da energia. A lógica figurativa da representação óptica é substituída pela lógica da simulação, caracterizada por um espaço sem lugar determinado, sem substrato material, totalmente liberto do real.⁶

O fato de a fotografia poder ser alterada digitalmente aponta para uma morte iminente, ou haverá outras possibilidades para a imagem analógica na atual sociedade? Uma resposta parece surgir de imediato. A possibilidade de alteração digital da imagem indicial – da qual um dos exemplos emblemático é a capa de *Time* com um O. J. Simpson ainda mais negro que no retrato original para poder ser apresentado de maneira ameaçadora aos leitores brancos da revista – parece ter servido de mote a análises que discutem o valor de autenticidade da fotografia a partir de diferentes perspectivas.

Um estudo fundamental nesse sentido é, sem dúvida, *O ato fotográfico*, publicado por Philippe Dubois em 1983, cuja diretriz é a discussão da problemática do realismo na fotografia. A relação da imagem técnica com seu referente é analisada a partir de três modelos teóricos: espelho do real (discurso da mimese); transformação do real (discurso do código e da desconstrução); vestígio de um real (discurso do índice e da referência).

⁵ Virilio, Paul. *La machine de vision*. Paris: Éditions Galilée, 1988, p. 152-153.

⁶ Couchot, Edmond. *La technologie dans l'art: de la photographie à la réalité virtuelle*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1998, p. 134-137, 145.

Cópia exata do real no primeiro discurso, no qual se sobrepõem os conceitos de similaridade e realidade, verdade e autenticidade, a fotografia converte-se numa interpretação-transformação, culturalmente codificada, desse mesmo real no segundo modelo analítico. O terceiro discurso volta a colocar em pauta a questão do referente, tendo como base a constatação de que existe na fotografia “um sentimento de realidade incontornável”, apesar da consciência de todos os códigos nela implicados. A realidade primordial da imagem técnica é uma afirmação de existência. Por isso, a fotografia é, antes de tudo, um “índice”. Só depois pode tornar-se parecida (“ícone”) e adquirir sentido (“símbolo”).⁷

A análise de Dubois pode ser contrastada pela leitura de André Rouillé, para quem o confronto entre ícone e índice faz parte de um conjunto de oposições binárias: artista *versus* operador; artes liberais *versus* artes mecânicas; originalidade e unicidade *versus* similaridade e multiplicidade. A principal crítica do autor ao modelo do índice reside no fato de que ele reduz a fotografia ao funcionamento elementar de seu dispositivo, freqüentemente associado a um simples automatismo. Mesmo quando documental, a fotografia não representa automaticamente o real; ao contrário, “totalmente construída, ela fabrica e faz advir mundos”. A partir dessa idéia, Rouillé considera necessário investigar como a imagem produz um real. O que implica a análise da autonomia relativa das imagens e de suas formas em relação ao referente, bem como a reavaliação do elo entre escrita e registro.⁸

O conceito de vestígio é também criticado por Mario Costa, que vê na fotografia um dispositivo produtor de imagens totalmente novas, cuja principal característica é ser “a primeira memória de máquina”. A novidade representada pela fotografia é analisada por Costa a partir de uma inversão das leituras corriqueiras sobre o funcionamento do aparato fotográfico. Não é o objeto que deixa a marca de sua presença na superfície fotográfica; é a tecnologia que o assimila como “conteúdo indiferente” de sua memória, evocando sua presença no interior do próprio funcionamento. Na passagem da presença como vestígio à presença mediada tecnologicamente, o fotógrafo desempenha uma tarefa específica: revela à técnica sua própria essência, captando-a num de seus aspectos, exibindo-a e usando como pretexto as próprias intuições visuais.⁹

O modelo do índice é, ao contrário, central nas considerações de uma série de autores contemporâneos, interessados na análise da relação entre fotografia e práticas artísticas. É o caso de David Green e Joanna Lowry, os quais atribuem dois níveis indiciais à imagem técnica. Lembrando que, para Charles S. Peirce, o signo indicial tem menos relação com suas origens casuais do que com o modo de aludir ao fato de sua própria inscrição, os dois autores afirmam que a fotografia é um índice pelo fato de ter sido feita e não simplesmente porque a luz foi registrada num trecho de película fotossensível. Também da ordem do índice é o ato fotográfico, “uma espécie de gesto performativo que aponta para um fato que acontece no mundo, como uma forma

⁷ Dubois, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1998.

⁸ Rouillé, André. *La photographie: entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard, 2005, p. 14-16.

⁹ Costa, Mario. *Della fotografia senza soggetto: per una teoria dell'oggetto tecnologico*. Genova-Milano: Costa & Nolan, 1997, p. 35-36, 40. Cf. também do mesmo autor, “A superfície fotográfica”. In: Fabris, Annateresa; Kern, Maria Lúcia Bastos, org. *Imagem e conhecimento*. São Paulo: EDUSP, 2006, p. 179-192.

de designação que arrasta a realidade para o terreno da imagem". Exemplos dessa concepção podem ser encontrados no uso testemunhal da fotografia por parte de nomes como Nan Goldin, Jack Pierson, Corinne Day, Jurgen Teller e Wolfgang Tillmans, que propõem uma iconografia da miséria e do desassossego social e psíquico, próprios de modos de vida alternativos. Inscrevem-se também nessa categoria as fotografias instantâneas tecnicamente descuidadas, cujo objetivo é testemunhar a presença do fotógrafo no campo sensorial e fixar uma visão pessoal da imagem. Thomas Struth, Candida Höffer e Thomas Ruff, ao contrário, colocam o aparato fotográfico no centro de suas operações, e não a figura do fotógrafo. É a câmara que aponta para o mundo, operando como um agente designador. É ela que atua de maneira performativa para proclamar o acontecimento. Essas práticas, aparentemente diferentes, têm como traço de união a prioridade dada ao ato de designação da fotografia, que começa a minar as noções tradicionais de significado e referência.¹⁰

Se a questão da presença do referente na fotografia é fonte de disputas teóricas, a percepção da problemática pelo imaginário social desperta outro tipo de indagação. Apesar da existência de um sem número de estudos que analisam todas as manipulações a que uma fotografia pode ser submetida, ela continua sendo vista como uma prova irrefutável de verdade, da veracidade de um acontecimento, pela maioria das pessoas. A

afirmação de Lewis Hine de que a fotografia possui um "realismo adicional próprio", impossível de ser encontrado em outras formas de ilustração, é testemunha de uma crença arraigada na objetividade do aparelho, que não consegue ser colocada em xeque nem mesmo pela advertência contra práticas fotográficas particulares. Ao mesmo tempo em que reconhece que a fé na integridade da imagem pode ser posta à prova por mentirosos que fotografam, Hine enfatiza que a fotografia não pode mentir, conferindo-lhe um estatuto de evidência inegável.¹¹

A fotografia parece estar imune a todo tipo de desconfiança quando transita pelo imaginário social, tanto que há imagens que se tornaram símbolos de um determinado momento, enfeixando em si um conjunto de valores não apenas visuais, mas também éticos e estéticos. É o caso da fotografia feita por Joe Rosenthal em 23 de fevereiro de 1945, que mostra o hasteamento da bandeira norte-americana no alto do Monte Suribachi, na ilha de Iwo-Jima. Embora a imagem mostrasse não o episódio original da tomada do monte, mas a troca de uma bandeira menor por outra maior, ela foi divulgada como um registro verídico do primeiro momento, tornando-se o epicentro da campanha de levantamento de fundos e fonte de inúmeras reproduções, entre as quais não podem deixar de ser mencionadas as esculturas comestíveis, mostradas no recente filme de Clint Eastwood, *A conquista da honra* (*Flags of our fathers*, 2005).

¹⁰ Green, David; Lowry, Joanna. "De lo presencial a lo performativo: nueva revisión de la indicialidad fotográfica". In: Green, David, org. *Qué ha sido de la fotografía?* Barcelona: Gustavo Gili, 2007, p. 50, 61-62. Um testemunho do fotógrafo Tuca Vieira ajuda a ilustrar a afirmação dos autores sobre a imagem tecnicamente imperfeita. Mesmo acreditando que "as imagens mais importantes não se registram na câmera, mas na memória", não consegue deixar de fotografar o corpo do homem cujo suicídio não conseguira evitar. Para dissipar a sensação de pesadelo, pega a câmara e começa a fotografar, mesmo se havia pouca luz. Para ter estabilidade, apóia os cotovelos no beiral do viaduto, no mesmo lugar de onde o homem havia pulado. "Ardendo de culpa, chorando em desespero", faz ao todo treze fotografias, usando sempre "o mesmo enquadramento, com a frieza de variar a velocidade, com medo de tremer a imagem". Cf. Vieira, Tuca. "Do viaduto". *piuí*, Rio de Janeiro, 1(7), abr. 2007, p. 36.

¹¹ Hine, Lewis. "Social photography. In: Trachtenberg, Alan, org. *Op. cit.*, p. 111-112.

O filme de Eastwood permite acompanhar a instrumentalização de uma fotografia por parte do governo dos Estados Unidos e todas as suas conseqüências no imaginário social e na vida dos que realizaram a ação documentada por Rosenthal, mostrando como ela contribuiu para o êxito do esforço bélico, mas há outra imagem emblemática, oriunda de uma outra guerra, que aponta na direção oposta. Trata-se da fotografia da pequena Kim Phuc, correndo em direção à câmara, gritando de dor pelas queimaduras provocadas pelas bombas de napalm usadas durante a guerra do Vietnã. A imagem da menina nua e assustada, cujos braços abertos evocavam a iconografia da crucificação, foi um choque para a sociedade americana, tanto que Jean Galard lembra que seu poder de desestabilização e mobilização venceu a força das armas. A fotografia de Nick Ut, repórter da Associated Press, tomada em 8 de junho de 1972, acabou por confrontar a América com um papel profundamente desagradável: o de carrasco de uma criança de olhar perdido.¹²

Se fotografias ajudam a vencer uma guerra ou a despertar a consciência crítica em relação a ela é porque a sociedade lhes confere o *status* de registro da verdade, por acreditar que é a própria realidade que se imprime na superfície da imagem. Esse poder da fotografia não se perdeu nem mesmo com a transformação da representação visual a partir da década de 1980, como atestam dois casos emblemáticos: o da princesa de Gales e o do papa João Paulo II. Nicholas Mirzoeff propõe uma leitura instigante da relação de

Lady Diana com a fotografia, graças à qual ela podia demonstrar sua qualidade de pessoa e não de representação abstrata da monarquia como a rainha Elizabeth II. Ser uma pessoa implicava ser imperfeita, ter dias livres, ser publicamente infeliz. O registro de todas essas situações nas fotografias atestava a existência da realidade num mundo virtual.¹³

A simbiose entre fotografia e realidade num mundo cada vez mais dominado pelas tecnologias da informação permite estabelecer um paralelo entre a construção da figura pública da princesa de Gales e o *boom* dos museus na década de 1980, regido por um paradoxo segundo a análise de Andreas Huyssen. O olhar lançado pela sociedade contemporânea sobre os objetos museológicos é um olhar que deseja resistir à imaterialidade progressiva do mundo, regido pela televisão e pela realidade virtual. Se a materialidade dos objetos parece funcionar como uma garantia contra a simulação, a relação do fruidor com ela, contudo, não escapa de todo da lógica da simulação. É a simulação da *mise-en-scène* espetacular das exposições que leva o público a buscar uma experiência autêntica, carregada de uma dimensão anamnésica.¹⁴

Embora Mirzoeff não trabalhe com a categoria da simulação, sua análise da relação da princesa de Gales com a fotografia acaba por remeter a ela, como demonstram vários momentos do capítulo "A morte de Lady Diana: gênero, fotografia e a inauguração da cultura visual global". O autor mostra, por exemplo, a busca de uma adequação por parte de Lady Diana à

¹² Cf. Orvell, Miles. *American photography*. Oxford-New York: Oxford University Press, 2003, p. 213; Galard, Jean. *La beauté à outrance: réflexions sur l'abus esthétique*. Arles: Actes Sud, 2004, p. 35-36.

¹³ Mirzoeff, Nicholas. *Op. cit.*, p. 235. O filme *A rainha* (*The queen*, 2006), de Stephen Frears, é justamente regido pela contraposição entre o culto à imagem de uma pessoa construída pelos meios de comunicação de massa e a defesa da visão institucional por parte da rainha Elizabeth, quando da morte da princesa de Gales.

¹⁴ Huyssen, Andreas. "Escapando da amnésia – O museu como cultura de massa". In: *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997, p. 243-250.

demanda da mídia por corpos firmes e esbeltos, o que a leva a recorrer à bulimia e à prática diária e intensiva de exercícios físicos. O fato de ela reinventar continuamente a própria aparência é visto como uma vitória do público, tanto que é possível afirmar que este criou a princesa que desejava ver. Um outro dado presente nessa leitura reforça a idéia de que a simulação é a mola mestra da relação de Lady Diana com a fotografia. Lançando mão da idéia lacaniana de que o olhar é um processo de duas mãos, pois implica o olhar-se olhando para si mesmo, Mirzoeff chega à conclusão de que, para ela, era praticamente impossível ver a si mesma sem a mediação da fotografia.¹⁵

Um fato chama particularmente a atenção nessa história de vida totalmente construída pela fotografia: a fama da princesa foi forjada por imagens banais extraídas do cotidiano e nem um pouco cuidadas em termos de composição, que estabeleciam um contraponto dramático com os retratos oficiais da Família Real, aproximando-a da vida comum e das projeções dos leitores de tablóides e de jornais sensacionalistas. A chave da interpretação de Mirzoeff reside na equação que ele estabelece entre a "seqüência repetitiva ao infinito das fotografias de Lady Diana" e a própria fotografia, empenhada em testar sua (questionada) capacidade de contar a "verdade". A imagem jornalística diária de baixa qualidade, combinada com as fotografias posadas das revistas, as aparições televisivas e os comentários escritos, nada mais faz do que afirmar o poder da

representação para documentar a vida cotidiana num momento em que esse tipo de visualidade está sendo minado pela ascensão da realidade virtual.¹⁶

Se a princesa de Gales é a prova cabal do poder conformador dos meios de comunicação de massa, as imagens do final da vida do papa João Paulo II apontam em outra direção. Numa sociedade que oculta a doença e a morte, que confia cada vez mais na cirurgia plástica e no condicionamento físico, as imagens reiteradas de um corpo velho e devastado pelo mal de Parkinson representam uma negação absoluta do hedonismo contemporâneo. A exposição pública de um corpo doente e frágil diante das câmaras fotográficas e televisivas não deixou de suscitar interrogações no próprio Vaticano. A imagem do pontífice pertencia ainda à esfera do mistério? Expressava uma mensagem de conversão? Era uma arma de evangelização? Ou não passava de um espetáculo intolerável, de uma espécie de *hardcore* da religião? Ao detectar no espetáculo oferecido pelo papa um "*reality show* permanente", Edmondo Berselli usa duas imagens antitéticas que deveriam dar conta dos objetivos perseguidos pelo Vaticano: ostentar um ato de fé e produzir um evento midiático.¹⁷

A exposição do sofrimento do papa suscita uma indagação: é legítimo fotografar tudo? Uma resposta a essa pergunta pode ser encontrada nas reflexões de Jean Galard sobre as "boas imagens", termo com o qual designa fotografias dramáticas, mas muito bem realizadas e, por isso mesmo, capazes de reter

¹⁵ Mirzoeff, Nicholas. *Op. cit.*, p. 236, 244.

¹⁶ *Ibid.*, p. 240-241, 251. Na verdade, tudo se transforma numa "outra" realidade, se pensarmos que o comportamento da princesa Diana, das "celebridades" de uma revista como *Caras* ou dos participantes de programas tipo *Big brother* é a afirmação da vida como representação.

¹⁷ Berselli, Edmondo. "Calvario Wojtyla". *L'Espresso*, Roma, L (34), 26 ago. 2004, p. 48-51. Na mão dupla assinalada por Berselli, poderiam ser lembradas algumas das fotografias de Oliviero Toscani para campanhas publicitárias da Benetton, em que a denúncia do sofrimento não deixa de ser também o modo de propagar uma marca.

a atenção do observador. O conceito de “boa imagem” permite que o autor efetue uma distinção entre as fotografias-testemunho, que, a seu ver, não provocam nenhuma perplexidade em termos de legitimidade, e as fotografias belas, freqüentemente acusadas de utilizarem as pessoas “para servir a causa da beleza”. Nesse rol, inscrevem-se as imagens de Sebastião Salgado, acusado por alguns jornalistas parisienses de “tirar proveito do sofrimento”¹⁸, quando da apresentação da série *Êxodos* na Maison Européenne de la Photographie, no ano de 2000.

Galard, que se sentiu tocado pelas imagens do fotógrafo brasileiro, acaba por redigir alguns anos depois *La beauté à outrance* (A beleza em excesso, 2004), a fim de compreender de maneira mais adequada o efeito contrário suscitado por elas. Interessado em mostrar o que viu e o que compreendeu, em dar visibilidade às forças econômicas e políticas que determinam a sorte de milhões de pessoas, Salgado não pode ser acusado de “tráfico estético”. As fotografias de *Êxodos*, contudo, não se confundem com os milhares de imagens dramáticas que se impõem a nossos olhos por uma característica: “elas detêm o olhar. Obrigam, ao mesmo tempo, a olhar para o drama do qual gostaríamos de nos desviar e a tomar consciência do estranho fascínio que nos prende (esteticamente?) à imagem da qual íamos fugir”. Se bem que “esteticamente” traga um ponto de

interrogação, o que Galard pretende é investigar “se a disposição estética (a percepção da beleza em âmbitos nos quais não era esperada) é mobilizadora ou estéril, se permite um acesso ativo à compreensão da realidade ou se desnatura tudo até a anestesia”.¹⁹

Salgado integra um grupo de fotógrafos, entre os quais se destacam ainda James Nachtwey e Stanley Greene, que adotam um “método lento” para fazer o próprio trabalho: vivem por certo período com os sujeitos que vão fotografar, compartilham suas emoções, mostram a “miséria dos seres humanos, sua vulnerabilidade, sua solidão, seu sofrimento, sua dignidade, sua grandeza”. Sem ser pressionado pela instantaneidade da reportagem televisiva, esse tipo de fotógrafo persegue um objetivo preciso: divulgar seu testemunho para mudar o mundo, para evitar que coisas semelhantes aconteçam no futuro. Para atingir esse objetivo, o fotógrafo “interessado” confere certa beleza ao horror para que ele se torne inesquecível, para que a imagem possa sobreviver. Afirma seu olhar sobre o mundo. Ao invés de veicular uma informação bruta – tarefa feita rapidamente pela televisão –, assume um ponto de vista subjetivo, fazendo do ato fotográfico um ato de interpretação.²⁰

Para explicar a tomada de posição suscitada por muitas fotografias dramáticas divulgadas pela imprensa, acusadas de fundirem dor e beleza, Galard recorre, num

¹⁸ Galard, Jean. *Op. cit.*, p. 9, 19, 21.

¹⁹ *Ibid.*, p. 20, 34.

²⁰ *Ibid.*, p. 133-134, 141-144. Em artigo recente, o jornalista Igor Gielow propõe uma reflexão sobre a fotografia de imprensa, na qual afloram os aspectos antitéticos da “boa imagem”. A reflexão é provocada pelo segundo luto, em pouco mais de um mês, vivido por Edna Ezequiel. A dor pela morte do irmão Hélio da Silva, que se seguiu à da filha Alana, ambas ocorridas num dos morros do Rio de Janeiro, rendeu imagens divulgadas pela imprensa. A respeito do último registro, escreve Gielow: “A foto estava nos jornais de sábado passado. Será em breve apenas isso. Uma foto. Sem qualidade suficiente, é incerto que vá ser lembrada em algum daqueles prêmios que os ‘conscientes’ de países mais civilizados outorgam de tempos em tempos para parecerem sensíveis. Responsabilidade social é bom negócio, sabemos bem. (...) É tentador ao observador externo querer comparar as duas fotos em que seu drama foi congelado. Na primeira, de março, fica clara a maior dor concebível, a da morte de um filho. Já na segunda, uma espécie de anestesia incrível parece tomar Edna”. Cf. Gielow, Igor. “A dor de Edna”. *Folha de S. Paulo*, 16 abr. 2007.

primeiro momento, à própria natureza da imagem técnica. A fotografia refere-se à realidade, é um vestígio mecânico do que aconteceu, não podendo ser fonte de um olhar estético. A análise de uma série de obras de arte que representam cenas dramáticas e violentas leva-o a um segundo movimento: explicar a legitimidade do olhar estético. Este seria legítimo se a realidade é figurada, dada como ausente por um meio que impõe ostensivamente sua mediação como a pintura. Esse mesmo olhar, ao contrário, seria aberrante se a realidade é dada como presente pelo uso de um meio imperceptível como a fotografia. Essa conclusão parece ser insuficiente para o autor²¹, mas ela ajuda a compreender o mal-estar provocado por certas imagens; o que foi registrado em sua superfície obriga o observador a confrontar-se com o horror, a tomar consciência de que determinados acontecimentos não são produtos da fantasia, mas de ações humanas.

A busca do efeito de proximidade, de autenticidade por parte do público que se depara com fotografias de atualidade acaba sendo reconhecida pelo autor francês quando se debruça sobre um fenômeno oposto ao que foi descrito até agora: a transformação ocorrida, em certo momento, nas imagens jornalísticas, que deixam de lado a preocupação com qualidades artísticas para investir na imperfeição técnica e estética como garantia de uma tomada feita no calor da hora. Por que essas imagens feitas às pressas, sem qualquer preparo anterior, mal reproduzidas são capazes de emocionar mais do que fotografias bem enquadradas, bem iluminadas, pensadas de antemão? Que

emoção é essa, cujo valor é acrescido se a miséria do outro é captada do modo mais fortuito, mais canhestro e, logo, mais autêntico?²²

Construída ou tomada no calor da hora, a fotografia é vista pela sociedade como a evidência do que aconteceu no momento em que o operador voltou sua câmara para um determinado referente. O caráter testemunhal da fotografia, ainda tão prezado nesse momento em que as tecnologias da informação apontam para uma desnaturalização crescente do real, parece fornecer uma âncora a uma sociedade que não consegue romper de vez com a materialidade do mundo. Cabe aos estudiosos analisar os paradoxos e as contradições embutidos numa imagem quase imaterial, mas dotada de uma materialidade inequívoca aos olhos da maior parte das pessoas.

Isso implica uma série de tarefas, a primeira das quais diz respeito à análise do espaço ocupado pela fotografia no interior da cultura. Embora a natureza conflituosa da arte contemporânea e sua vontade de romper com os pressupostos da visão moderna tenham encontrado na fotografia um terreno fértil para a experimentação de práticas cada vez mais voltadas para a ampliação do campo de abrangência do visual, é difícil não concordar com Bernardo Riego quando ele lembra que a transformação da imagem técnica num fenômeno cultural é muito mais tributária dos meios de comunicação de massa do que qualquer atividade acadêmica ou museológica. Os meios de comunicação de massa criaram uma iconografia fotográfica internacional, facilmente reconhecível por um

²¹ *Ibid.*, p. 26, 32.

²² *Ibid.*, p. 124-126. É o caso das fotos feitas pelos celulares, principalmente em eventos traumáticos, como o 11 de setembro de 2001 ou os posteriores atentados de Madri e Londres, que vêm substituir "canhestras" imagens videográficas, como as que registraram a violência da polícia na Favela Naval, em Diadema (SP).

espectador razoavelmente informado²³, com cuja força de penetração não é possível comparar qualquer esforço historiográfico de sistematização e de divulgação de imagens dotadas de características próprias.

A afirmação de Riego leva a pensar em outra tarefa necessária: indagar de que maneira foi construída até agora a história da fotografia. Não há dúvidas entre os estudiosos da matéria de que o modelo canônico estabelecido por Beaumont Newhall em *The history of photography from 1839 to the present* (História da fotografia desde 1839 até hoje, 1949) merece uma série de reparos, não só por propor um tipo de análise oriundo da história da arte, mas também por construir uma visão eurocêntrica, alheia às práticas sociais e à recepção cultural, focada em fotógrafos míticos, embora deixando de lado aspectos essenciais de sua atuação.²⁴

A crítica ao modelo de uma história (nem tão) universal da fotografia traz uma consequência imediata: pensar de que maneira é possível abordar a imagem técnica, a fim de dar conta de sua complexidade. Uma questão crucial deve ser encarada de imediato: a fotografia deve ser analisada como um ramo da história da arte, como uma disciplina autônoma, ou deve ser reportada àquela rede de interações denominada cultura visual? A história da arte moderna não tem fornecido, até o momento, uma resposta satisfatória a essa indagação. A fotografia é, via de regra, ignorada nos manuais de história da arte e nas monografias dedicadas aos movimentos de vanguarda, mesmo quando ela é parte integrante da poética de artistas

como Aleksandr Rodtchenko, El Lissitzky, Max Ernst, Man Ray e László Moholy-Nagy, por exemplo.²⁵ Uma história autônoma da fotografia, pensada em termos de especificidade da imagem, de técnica e de usos sociais, deve, porém, demonstrar-se capaz de não obscurecer e não deixar de problematizar a relação conflituosa que ela manteve com o campo institucional da arte. A cultura visual, por sua vez, parece fornecer uma resposta parcial, se for lembrada a ênfase dada à recepção no âmbito de uma cultura de massa. Mesmo que a recepção, agora chamada de consumo por uma teórica como Meaghan Morris, permita analisar "sonhos e consolo, comunicação e confronto, imagem e identidade", ou seja, modos de prazer e resistência despertados pelo universo visual²⁶, isso responde apenas a um dos aspectos da fotografia, seu trânsito social.

Para além da configuração de uma história autônoma da fotografia, uma resposta à indagação sobre uma abordagem possível da imagem técnica pode provir da problemática que as mídias atuais propõem à visualidade. Uma vez que elas colocam diretamente a questão do simulacro, uma das tarefas desejáveis seria indagar de que maneira a imagem técnica, apesar de seu estatuto mimético, contribuiu para a configuração desse conceito. Outra possibilidade, mais abarcadora, aponta tanto para uma história da arte quanto para uma cultura visual concebidas de maneira diferente das abordagens habituais. Carmelo Vega acredita que a fotografia possa ser incorporada a uma história da arte entendida

²³ Riego, Bernardo. "From the 'Newhall school' to the 'histories' of photography: experiences and proposals for the future". In: Fontcuberta, Joan, org. *Photography: crisis of history*. Barcelona: Actar, s.d., p. 52-53.

²⁴ Cf. *Ibid.*, p. 47, 49; Navarrete, José Antonio. "Good-bye, Mr. Newhall". In: Fontcuberta, Joan, org. *Op. cit.*, p. 62.

²⁵ Vide a esse respeito: Fabris, Annateresa. "Uma outra história da arte?". *Locus*, Juiz de Fora, 8 (2): 27-41, 2002; "Surrealismo e fotografia: uma proposta de leitura". *Porto Arte*, Porto Alegre, (22): 7-16, maio 2005.

²⁶ *Apud*: Krauss, Rosalind. "Welcome to the cultural revolution". *October*, Cambridge, (77), summer 1996, p. 90.

como história das imagens. Keith Moxey, por sua vez, embora não se referindo especificamente à fotografia, propõe pensar a cultura visual como uma disciplina interessada em todas as imagens identificadas com valores culturais, capaz de transformar a estética no lugar da diferença e de repensar as hierarquias estabelecidas a partir dos meios técnicos de produção.²⁷

Outros caminhos podem e devem ser propostos para a análise de um produto

cultural, ao qual Walter Benjamin conferiu um poder de choque. Um poder ainda pouco analisado em todas as suas implicações por uma historiografia preocupada sobretudo em desconsiderar, se não em ocultar, as profundas transformações que a imagem técnica trouxe para os conceitos de arte, de artista e de obra e para a configuração de uma nova visão da realidade, moldada por um artifício que a sociedade oitocentista considerou natural por motivos ideológicos.

²⁷ Vega, Carmelo. "Reflections for a new history of photography". In: Fontcuberta, Joan, org. *Op. cit.*, p. 78; Moxey, Keith. "Animating aesthetics". *October*, Cambridge, (77), summer 1996, p. 57-58.

