



Documentação e arte: campos imiscíveis do universo fotográfico?

*Documentation and art:
immiscible fields of
photographic universe?*

João Guilherme de Melo Peixoto

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM-UFPE), Recife, PE- Brasil, e-mail: joaogmpeixoto@gmail.com

Resumo

Desde seu surgimento, o campo da fotografia atravessa alterações as quais se mostram significativas para a definição dos critérios de valoração da atividade. Com o seu desenvolvimento, a produção de imagens sai de um setor primário (produção artesanal, unitária; participação direta do agente) para atingir uma secundidade (mecanização, utilização, serialização), o que representa uma incorporação de elementos da modernidade na sua essência. Contudo, pode-se observar que mudanças nas cadeias de produção, edição e circulação/consumo no universo fotográfico na contemporaneidade transcendem questões tecnológicas e/ou metodológicas e acionam debates os

Palavras-chave: Fotografia. Documentação. Produção Artística. Valor.

quais amplificam os questionamentos sobre o estatuto da imagem fotográfica. O presente artigo aborda as relações estéticas e de valor referentes à produção documental e artística para o universo fotográfico por meio da análise de trabalhos que oscilam entre os limites desses dois grandes campos da fotografia (a documentação e a arte). Quais os principais atributos que diferenciam tais gêneros? Existem pontos em comum entre eles?

Abstract

Since its inception, the field of photography crosses changes which are significant for defining the criteria for evaluation of the activity. With its development, the production of images get out of a primary sector (artisanal production, unit, direct participation of the agent) to achieve a secondness (mechanization, use serialization), which represents a merger of elements of modernity in its essence. Changes in production, publishing and circulation / consumption in the photographic universe in contemporariness transcends technological issues and/or methodological and amplify the questions about the status of the photographic image. This article discusses the aesthetic relationships and value relating to such production for the photographic universe through analysis of works ranging from the limits of these two great fields of photography (art and documentation). What are the main attributes that distinguish these genres? Are there points in common between them?

Keywords: *Photography. Documentation. Artistic Production. Value.*

Introdução

Nascida em meio a uma das mais importantes revoluções da humanidade – a Revolução Industrial –, a fotografia, desde seu surgimento, abraçou para si os ideais transformadores dessa revolução: desenvolvimento, ruptura com o passado, necessidade de expansão. O entrelaçamento (ou seria a convergência?) entre uma realidade mecânica (óptica) a outra química (sensibilidade) possibilitou à fotografia expandir a

configuração visual do homem, levando-o a romper contratos dentro da cadeia espaçotemporal de representação da realidade (como é o caso no uso da ideia de profundidade de campo da fotografia).

A modernidade da fotografia e a legitimidade de suas funções documentais apóiam-se nas ligações estritas que ela mantém com os mais emblemáticos fenômenos da sociedade industrial: o crescimento das metrópoles e o desenvolvimento da economia monetária; a industrialização; as grandes mudanças nos conceitos de espaço e de tempo e a revolução das comunicações (ROUILLÉ, 2009, p. 29).

Observa-se, pois, o surgimento de novos protocolos, novas gramáticas visuais as quais afetam tanto a cadeia produtiva quanto a lógica de recepção/consumo de imagens na sociedade. A produção de imagens sai de um setor primário (produção artesanal, unitária; participação direta do agente) para atingir uma secundidade (mecanização, utilização, serialização). A fotografia oferece a capacidade de reprodução e disseminação de conteúdo, tudo isso desvinculado da participação da figura humana, cada vez menos relevante. Conclui-se que a passagem da ferramenta, do pigmento para a máquina e da oficina para o laboratório envolve a fotografia não mais no eixo da pintura, mas em um campo de produção segundo. A própria Revolução Industrial aciona na sociedade campos metafóricos de representação do real: o gás substitui o sol; o vapor, o braço humano. A fotografia integra a visão à sensibilidade química.

[...] foi renovando o regime da verdade, nutrindo a crença de que suas imagens são 'a exatidão, a verdade, a própria realidade', que a fotografia pôde suplantar o desenho e a gravura em suas funções documentais. Essa capacidade da fotografia para reformar, na metade do século XIX, o regime de verdade, isto é, para inspirar confiança no valor documental das imagens, não se apóia somente em seu dispositivo técnico (a máquina, a impressão), mas em sua coerência com o percurso geral da sociedade (ROUILLÉ, 2009, p. 37).

Durante todo o século XIX e ainda no início do século XX, essa reconfiguração dos modos de produzir, manipular e circular informação visual apresentou-se (e ainda apresenta-se) como uma das problemáticas mais complexas tanto no campo da fotografia como no campo da arte (COUCHOT, 2003; CRARY, 1991). Porém, com o advento da tecnologia

digital e o desenvolvimento desta no campo da fotografia, outros desafios e questionamentos mostraram-se evidentes.

Como, por exemplo, o seguinte questionamento: fotografia documental e fotografia “artística” são produtos de uma mesma equação? Existe uma hierarquização quando comparados os dois gêneros? E o que (e quem) define as barreiras conceituais (e também metodológicas) de cada um desses eixos? Observa-se que, mesmo com o desenvolvimento dos suportes para captação, edição e circulação de imagens na contemporaneidade, questões referentes ao próprio surgimento da prática fotográfica ainda se fazem presentes. Mas o que referenda essas produções?

Das formas de expressão visual da realidade social, a fotografia é aquela que ainda procura o seu lugar na sociabilidade contemporânea. Talvez porque tenha sido, por muito tempo, a mais popular de todas, ao alcance de um leque amplo de usuários e instrumentalizada por uma variedade significativa de imaginários. A que se deve agregar, em consequência, a diversidade de suas funções: das puramente técnicas às puramente artísticas, passando pelas relativas ao lazer e à memória do homem comum (LEDO, 1998, p. 72).

Fotografia documental: representação de uma “realidade mais que real”?

Atrelada a uma revolução na cadeia produtiva, a fotografia inaugura na sociedade uma visibilidade atrelada a novas gramáticas visuais. Buscando captar o real em sua essência, os modos de ver atribuídos à fotografia em seus primórdios (século XIX) constituíram-se das mudanças ocorridas nas sociedades modernas. A urbanização e o expansionismo de meados do século XIX capitaneiam essas alterações. Todavia, essa “nova maneira de ver” representa uma afronta ao campo da arte. Diferentemente da pintura, por exemplo, a fotografia representaria todo o visível, visto ou não visto, sem seleção e sem perda (ROUILLÉ, 2009).

Tal urbanidade inaugura para a fotografia a ideia de representação, de reportagem da realidade. Fotógrafos como Weegee, Brassai e Krull aproveitam-se de movimentos tipicamente decorrentes da Revolução Industrial (aumento da violência e dos problemas atrelados a ela) para produzir imagens as quais buscavam retratar entre outras realidades, aquelas muito mais sujas e indiscretas.

Já quando observamos as repercussões do fenômeno experimental no campo da fotografia, podemos designar sua captação com a própria essência da Revolução Industrial: reprodutibilidade, mobilidade, rapidez de produção. Essas características permitem à fotografia transitar na sociedade como mediadora entre o mundo e os próprios homens. Entretanto, apenas no século XX, a atividade fotográfica atingiria uma escala mais expressiva, momento crucial para o desenvolvimento do fotojornalismo.

Técnica e economia sobrepõem-se à estética. A transferência para o campo da técnica e da economia, em detrimento da estética, autoriza a fotografia a transitar no território do lucro, da potencialidade econômico-financeira. Todos esses fenômenos descritos acima situam a fotografia no campo de uma suposta “autorreputação”, uma atribuição de veras complexa e que foge ao regime da transcendência (plano do real para o plano das subjetividades) e, supostamente, introduz essa prática no campo da imanência (significação por si só). De acordo com Rouillé (2009, p. 40), “o plano da imanência traçado pela fotografia, onde o real substitui o ideal transcendente, é o território do verdadeiro fotográfico”. Ainda no início do século XX, parâmetros artístico-estéticos não compunham o rol de “funcionalidades” da fotografia. Esta estaria consagrada como documento; reflexo cabal da sociedade. Ao contrário das representatividades estéticas e artísticas da fotografia, a chamada fotografia documental buscava intencionalmente o palpável, o preexistente, o material. Essa proposta, possibilitada pela convergência entre um universo mecânico e outro químico leva a uma ética da exatidão e a uma estética da transparência.

Para justificar essa atribuição referenciada na prática fotográfica cotidiana, alguns pesquisadores e produtores do campo fotográfico argumentaram a favor de uma suposta essência de realidade implícita ao documento fotográfico, uma espécie de sistema de crença no suporte que o gênero documental mostrava-se capaz de validar no público. Mas o que sustentava essa crença na exatidão, verdade e realidade da fotografia-documento? Podemos elencar alguns aspectos, a saber:

- 1) A fotografia aperfeiçoa, racionaliza e mecaniza a razão visual. Exemplos: ideia da perspectiva; emprego da câmera escura. Começa aqui o processo de virtualização do real, no sentido expansivo. Usam-se conceitos do campo das ciências para ampliar nosso campo de visualidade, para mediar o campo das percepções.

- 2) A fotografia associa essa mecanização da mimese ocular com outro acionador de exatidão: o registro químico das aparências. Eis o implemento de uma acessível verdade tátil (a impressão).
- 3) Mudanças profundas na própria economia da imagem. O paradigma artesanal em conflito com o paradigma industrial. Rompimento da unidade artista/obra.
- 4) O “documental” deixa de apoiar-se estritamente no artista, na subjetividade deste. Positivismo/Illuminismo/Racionalismo influem diretamente nessa reconfiguração.
- 5) Aspectos relacionados a nitidez, enquadramento e seleção de equipamento também articulam-se com a produção documental fotográfica e suas repercussões sociais.

Contudo, atualmente, decorrente do advento das sociedades da informação e da proliferação das mídias, o documento fotográfico (como tal) entra em crise, visto que algumas constatações acerca da própria produção do documento fotográfico começam a ser questionadas:

- a) O documento constituiu-se apenas dos elementos visíveis que compõem as imagens captadas?
- b) A subjetividade desconfigura o documento fotográfico?
- c) A sociedade da informação requer novos regimes de verdade e de representação?

Fotografia de arte: uma saída interessante para compreender a fotografia hoje?

O conflito gerado entre documentação e arte na prática fotográfica remete ao próprio surgimento da atividade. Se no regime de documentação podemos encontrar como elemento de valoração o regime de representação de uma realidade palpável e tangível, a fotografia no campo das artes busca sublimar tal arranjo. O desejo aqui é orientar a prática para valores associados à subjetividade, à estética, à poética, entre outros.

Compreender a produção fotográfica como expressão artística é atestar que toda fotografia não nos apresenta a realidade. Somos transportados e nessa “realidade paralela” buscamos o que nos apetece. A fotografia nos serve para coletar o agradável, para dar vazão a uma fruição sem fronteiras negativas, sem traumas nem sofrimentos. A construção do real é filtrada por nossos traumas, nossas necessidades de assepsia

social e cultural. Evidenciamos o que nos apetece. Como resultado temos a construção de uma espécie de mitologia pessoal.

Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. Pero lo importante no es esa mentira inevitable. Lo importante es cómo la usa el fotógrafo, a qué intenciones sirve. Lo importante, en suma, es el control ejercido por el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira. El buen fotógrafo es el que miente bien la verdad (FONTCUBERTA, 1997, p. 15).

Mas se para o regime de documentação, valores como similitude ao real, objetividade e padronização processual representariam questões que mensurariam, em teoria, essa capacidade de apresentação de uma realidade “mais que real” para a produção fotográfica, que valores poderiam ser elencados no campo da arte¹?

Vislumbra-se a questão da autoria como um dos principais elementos que balizam a questão da valoração na fotografia “de arte”. Tal definição articula-se diretamente à ideia de marca, a capacidade de desenvolvimento de um produto original com registro próprio, com personalidade e originalidade. Para o campo do Cinema, por exemplo, a chamada “teoria do autor” apresentou-se como a afirmação de tais preceitos. Todavia, tal debate acerca da originalidade, frequentemente, é norteado por conceitos e hipóteses dos teóricos românticos (BUSCOMBE, 2005), os quais a compreendem como algo reservado aos grandes artistas, os grandes gênios da raça.

Por um processo de comparação com outros filmes, é possível decifrar não uma mensagem ou multidivência coerentes, mas uma estrutura que está subjacente ao filme e o modela, lhe dá um certo padrão de energia catéctica. É essa estrutura que a análise proposta pela teoria do autor

¹ Vale ressaltar que o debate aqui proposto acerca das questões sobre valor não representam, simplesmente, uma celeuma polarizada entre o “gosto” e as “preferências”, aspectos que se aproximam de um imperativo de valor, uma busca estrita pelo “melhor”, pelo “agradável” (CONNOR, 1994). Abordamos a discussão de valor tentando nos afastar da visão estrita do entrelaçamento com as questões de particularização, de afirmação única da subjetividade, buscando em precedentes sócio-históricos orientações para nossos argumentos. Acreditamos que tal postura concebe elementos importantes para a compreensão não somente da produção fotográfica, mas também de outras áreas afins.

liberta do filme. A estrutura está associada a um único realizador, um indivíduo, não porque desempenhe o papel de artista, exprimindo-se a si ou à sua visão no filme, mas porque é através da força das suas preocupações que uma significação não intencional e inconsistente pode ser decodificada no filme, habitualmente para grande surpresa do indivíduo em questão (WOLLEN apud BUSCOMBE, 2005, p. 20).

Contudo, diferentemente da visão oitocentista romântica da originalidade atrelada à genialidade, podemos identificar no campo da fotografia uma articulação entre participantes para concepção da imagem fotográfica. Tal divisão do trabalho não está orientada simplesmente para a cadeia de produção, mas também para as relações de edição e circulação de conteúdo. Podemos compreender a fotografia contemporânea como uma prática na qual vários sujeitos agregam saberes para produção desse conteúdo, o qual se mostra cada vez mais articulado e disperso em meio a rede mundial de computadores.

Todavia, não podemos mencionar que tal atributo (cadeias de produção, edição e circulação fotográfica coletivizadas) seja exclusivo à metodologia contemporânea no campo da fotografia. Desde seu surgimento, o procedimento para obtenção das imagens perpassa a individualização e recai sobre a divisão, sobre a pulverização das atividades que compõem o ciclo da atividade.

Some art photographers, like Edward Weston, always made their own prints, regarding printing as integral to the making of the picture; others, like Henri Cartier-Bresson, never made their own prints, leaving that to technicians who knew how they wanted it done (BECKER, 2008, p. 65)².

Entre a documentação e a arte: Sharon Lockhart e as jogadoras de basquete japonesas

Realmente há como definir barreiras e limites precisos entre os campos da documentação e da arte na produção fotográfica contemporânea? A imagem fotográfica como obra de arte mostra-se efetivamente

² Alguns fotógrafos de arte, como Edward Weston, sempre fizeram suas próprias impressões, a respeito de impressão como parte integrante da tomada da foto, outros, como Henri Cartier-Bresson, nunca fizeram as suas próprias impressões, deixando que os técnicos que soubessem como fazer se responsabilizassem pelo serviço (BECKER, 2008, p. 65, tradução nossa).

para a busca de uma referência própria para essa “função” da fotografia no mundo atual. Mas isso significa afastá-la do campo documental? Ao contrário. A contemporaneidade, cada vez mais, articula esses dois polos, essas duas vertentes.

O status indefinido da fotografia artística contemporânea, como dispositivo para documentar uma performance ou um acontecimento, e também como obra de arte legível em si mesma. A fotografia é a um tempo um modo prático de fixar a observação, e também o meio pelo qual entra em vigor esse jogo de registros visuais (COTTON, 2010, p. 39).

A produção de alguns artistas contemporâneos exemplifica essa abordagem convergente entre os campos da documentação e da produção artística no universo fotográfico. A fotógrafa e cineasta norte-americana Sharon Lockhart é uma dessas artistas. Seu trabalho busca uma abordagem crítica entre o entrelaçamento das relações existentes entre a fotografia documental como apresentação de uma imparcialidade e as relações e elementos que configuram o próprio *status* fotográfico. Lockhart expõe-nos diante de conflitos visuais os quais nos fazem questionar a própria materialidade e a existência do documento fotográfico tal como nos é apresentado. Em uma de suas séries mais conhecidas - *Goshogaoka Girls Basketball Team*, 1997 – a artista registra (tanto no suporte fotográfico como em audiovisual) os treinamentos de um time japonês de basquete feminino. Ao isolar figuras e grupos de jogadoras e cortar o ambiente das ampliações em que elas se encontram, Lockhart delimita para as atletas posturas e movimentos coreografados, salienta a geometria das jogadoras japonesas isolando os gestos e desviando a tensão da evolução para as possibilidades mais abstratas e imaginativas sugeridas pelos movimentos (COTTON, 2010). Tal postura subverte o próprio significado das imagens. Documentar transcende a ideia de realidade, vai mais além. Busca, no universo do “comum”, aspectos representativos de uma realidade “mais que real”.

Como os fotógrafos transitam de uma crítica da realização de imagens, que implica a perda do poder documental da fotografia, para uma abordagem que utiliza estratégias de arte para manter a relevância social da fotografia? [...] Em geral, os fotógrafos artísticos contemporâneos tem adotado uma postura antirreportagem: desaceleram a tomada de imagens, permanecem fora do núcleo de ação, chegam depois do momento decisivo (COTTON, 2010, p. 167).

Essa tensão, provocada pelo entrelaçamento entre um gênero (e também uma metodologia consolidada) da fotografia moderna – a *street photography* – e uma abordagem não convencional para a documentação traz aos espectadores um desconforto em relação à própria usabilidade do documento fotográfico. Mas ainda podemos buscar na fotografia essa perspectiva “neutra e isenta” para representação do mundo?

Pensar a experiência estética nas imagens do cotidiano hoje implica em perguntar pelas estratégias de visibilidade que tornam o real visível. Nesse contexto, apresentam-se estratégias que nos permitem pensar em uma realidade que já não se dá a surpreender, um cotidiano inacessível a não ser sob a forma de uma imagem que promove ao mesmo tempo a experiência do estranhamento e um efeito de realidade. A ambiguidade dessas imagens sugere uma situação de máximo controle onde o objetivo é a impressão de descontrole, uma ambígua naturalidade (CARVALHO, 2010, p. 27).

Conclusão

Diante do exposto, podemos identificar atributos que, em teoria, definem os gêneros documental e artístico para o campo da fotografia. Porém, é importante salientar que, contemporaneamente, os limites que separam essas duas práticas estão se tornando cada vez menos identificáveis. Isso porque – com o advento e o desenvolvimento das tecnologias digitais atrelados a mudanças nas cadeias de produção, edição e circulação do conteúdo – novos produtos buscam entrelaçar características as quais sejam referentes a ambos os gêneros, buscando com isso uma aproximação cada vez mais evidente.

Se partirmos para a análise, por exemplo, da produção fotojornalística atual, observaremos a necessidade de mais controle e mais aproximação com o tema nas produções. Novas narrativas e novos suportes, eis o desafio para os fotojornalistas atentos com a contemporaneidade. O interessante é que, diante dessa necessidade de reportar com precisão, o fotojornalismo aproxima-se de forma latente com o fotodocumentarismo, buscando cada vez mais uma realidade além do primeiro clique. Atrelados a isso, o trabalho “coletivo” e uma preocupação

estética também apontam essa produção para o campo das artes. Um possível indicativo para o comportamento do campo fotográfico para os próximos anos? Ainda é cedo para afirmar.

Referências

- BECKER, H. **Art worlds**. Berkeley: University of California Press, 2008.
- BUSCOMBE, E. A idéia de gênero no cinema americano. In: RAMOS, F. P. (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**: São Paulo: Editora Senac, 2005. v. 1.
- CARVALHO, V. Cotidiano e experiência na fotografia contemporânea. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 33, 2010, Caxias do Sul. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2010.
- CONNOR, S. **Teoria e valor cultural**. São Paulo: Loyola, 1994.
- COTTON, C. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.
- COUCHOT, E. **A tecnologia na arte. Da fotografia à realidade virtual**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.
- CRARY, J. **Techniques of the observer**. Cambridge: MIT Press, 1991.
- FONTCUBERTA, J. **El beso de Judas**: fotografía y verdad. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.
- LEDO, M. **Documentalismo fotográfico**: éxodos e identidad. Madrid: Ediciones Cátedra. 1998.
- ROUILLE, A. **A fotografia entre o documento e arte contemporânea**. São Paulo: SENAC, 2009.

Recebido: 29/01/2013
Received: 01/29/2013

Aprovado: 27/02/2013
Approved: 02/27/2013