

## Arte depois de “uma arte sem arte”

### *Art after “an art without art”*

#### Resumo

A autora discorre sobre o impacto da introdução da fotografia no campo das chamadas belas artes e discute as mudanças pelas quais o estatuto da imagem vem passando desde a invenção da fotografia. Apresenta ainda as questões em jogo no que ela denominou crise da representação desencadeada pela fotografia enquanto forma de arte e seu papel central como registro e documentação nos happenings, performances e intervenções a partir dos anos 1960. Arte depois de ‘uma arte sem arte’. In: Duarte, Paulo Sergio (org.). *Direções num novo espaço*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005, p. 28-33.

#### Palavras-chave

Arte. Fotografia. Imagem. Crise da representação. Registro.

#### Abstract

*In the text, the author addresses the impact of the introduction of photography in the field of the so-called fine arts and discusses the how the status of the image has changed since its invention. The author also presents the issues at stake in what she called the crisis of representation triggered by photography as an art form and its central role as recording and documentation at happenings, performances and interventions since the 1960s. Art after ‘an art without art’. In: Duarte, Paulo Sergio (ed.). *Direções num novo espaço*. Porto Alegre: Mercosur Biennial Foundation, 2005. p. 28-33.*

#### Keywords

*Art. Photography. Image. Crisis of representation. Document.*

Ao anunciar que, em novembro próximo, dois fotógrafos ocuparão novas cadeiras em uma seção especialmente criada para a fotografia, a Académie de beaux-arts, na França (com cerca de três séculos de existência e lugar de embates decisivos na afirmação da arte moderna), eleva a fotografia, finalmente, como o cinema há 20 anos, ao patamar das *beaux-arts*!<sup>1</sup>

Esse fato, quase um *fait divers*, dada a pouca relevância da Académie, não deixa de ter significações simbólicas ao evocar a longa trajetória histórica e crítica de aceitação ou não da fotografia como arte e a pertinência do debate sobre as transformações na esfera da arte por ela introduzidas. Irreverentes aos cânones acadêmicos e à suposta incompatibilidade da ideia de belo e o realismo fotográfico (como postulava Baudelaire), caricaturas do já então célebre fotógrafo [Félix] Nadar renunciavam o teor da questão: em 1855, publica no *Petit Journal pour rire* “La photographie demandant juste une petite place à l’expression des beaux-arts”. Dois anos mais tarde, no *Le journal amusant*, o tom e o traço são bem menos tímidos: “L’ingratitude de la peinture refusant la plus petite place dans son exposition a la photographie à qui elle doit tant”. E, finalmente, em 1859: “La peinture offrant à la photographie une place à l’exposition des beaux-arts”.<sup>2</sup>

Um século e meio mais tarde, em momento de grandes de mutações tecnológicas de produção e circulação da imagem, parece ainda reverberar a ironia de Nadar: o que, afinal, a pintura (subsumindo então o campo das artes plásticas) “deve tanto” à fotografia? Questão que se inscreve no amplo campo de interrogações levantadas quanto à “multiplicidade das experiências contemporâneas de espaço materializadas em obras de arte”, tema do projeto curatorial de Paulo Sérgio Duarte para a 5ª Bienal do Mercosul.

### Auxílio ao lápis e ao buril

Produto da revolução industrial e não desdobramento de uma tradição, distinta de todos os outros tipos de imagem, a novidade absoluta desse fenômeno icônico diferencia-se dos procedimentos habituais relativos aos produtos industriais: a lógica da invenção desloca-se, por seu caráter mais intelectual do

<sup>1</sup>Edouard Launet. “La photo enfin académique”. *Libération*, 30 de junho de 2005.

<sup>2</sup>Ver: Felix Nadar. *Photographies Dessins et Ecrits*. Paris: Booking International, 1994.

que industrial, para a lógica da instituição e constitui-se em um fato de civilização tão global, que coube ao Estado torná-la acessível a todos, com célebre voto do parlamento francês de uma lei dotando “nobrememente o mundo inteiro de uma descoberta que pode tanto contribuir ao progresso das artes quanto da ciência”.<sup>3</sup>

Embora a complexidade de sua interferência na crise da representação ainda careça de atenção por parte da historiografia da arte, um dos primeiros sintomas a ser assinalado no que concerne ao “progresso das artes” é o fato de que desde sua invenção, em seu acelerado processo de expansão e de usos diversificados, a fotografia integra-se à prática de ateliê dos artistas. Considerada máquina para apreender o real, mas não o “verdadeiro”, a fotografia passa a fazer parte do aprendizado antes regulado pela cópia dos desenhos dos mestres, depois pelos gessos e, finalmente, pelo modelo vivo. Anunciada como tendo o prodígio de “fazer uma revolução nas artes do desenho”, torna-se, de fato, um novo paradigma icônico com incidências nas transformações das concepções do próprio desenho, considerado, desde o Renascimento, intermediário entre a ideia e a forma. Paul Valéry, referindo-se aos numerosos croquis de da Vinci, assinala: “Vê-se aí sua precisa imaginação figurar o que a fotografia tornou sensível hoje”.<sup>4</sup>

Funcionando como uma espécie de esboços ou maquetes de composições “experimentais” e fotografias em série, esses documentos (hoje, por vezes expostos como obra de arte), aliados à reprodução das obras de arte, permitiam, entre outras coisas, estudos de perspectiva, de efeitos anatômicos e de composição com a reconstituição de obras da Antiguidade e de temas clássicos. As experiências no campo da fotografia, como os quadros sinópticos com comparações das expressões, realizadas, por exemplo, por Duchenne de Boulogne, ou, ainda, dos fragmentos (considerados por Léger um “novo realismo com consequências incalculáveis”) são igualmente incorporadas. Às inovadoras representações introduzidas pela fotografia se conjuga uma nova reflexão sobre as formas, as atitudes e o movimento – o que adquirirá novas dimensões com o posterior desenvolvimento da cronofotografia e sua “série de instantes sucessivos” por, Londe, Marey e Muybridge, entre outros.

<sup>3</sup>Ver: François Brunet. *La naissance de l'idée de photographie*. Paris: PUF, 2000.

<sup>4</sup>Paul Valéry. *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*. Paris: Gallimard, 1957.

Se sua origem é tributária de um conjunto de saberes, tais como o procedimento químico de sua inscrição, pelo menos do ponto de vista óptico, sua origem é pictórica por estar diretamente associada à câmera obscura e às tentativas de representação mecânica. Essa “invenção maravilhosa sem ser arte”, que, segundo Charles Blanc, “em sua indiferença tudo imita e nada exprime”,<sup>5</sup> introduz elementos de seu próprio procedimento, como a apreensão da luz e das sombras. Segundo Delacroix, o daguerreótipo deveria ser tomado como “um conselho, uma espécie de dicionário”, servindo para “corrigir os erros do olho”. Para esse artista, que abertamente se serviu da fotografia, encomendando, por exemplo, a Eugène Durieu uma série de 25 poses, se deveria buscar na fotografia “a demonstração palpável do verdadeiro desenho da natureza”, no qual sombras e luzes adquirem, “com seu caráter verdadeiro, quer dizer, com o grau de firmeza e brandura, distinção muito delicada”.<sup>6</sup>

A utilização da fotografia como intermediário para a figuração traz consigo uma nova abordagem da composição, próxima às características do seu recorte espaço temporal, contribuindo para o gradativo distanciamento da interpenetração entre desenho e pintura<sup>7</sup> e, assim, um deslocamento em relação à tradição, ao reconciliar arte e realidade, estético e não estético. Os dispositivos, geradores de sentido, que lhe são inerentes, tais como enquadramento, angulação, foco e profundidade de campo ou, ainda, as condições de iluminação, fissuram a homogeneidade e continuidade do espaço construído pela perspectiva linear. Segundo Aaron Scharf, nenhum artista, salvo exceções, poderia, após a descoberta da fotografia, “abordar seu trabalho sem alguma consciência do novo meio”.<sup>8</sup>

De fato, a nova tecnologia contribui intensamente para reinventar a relação do corpo e sua imagem, da imagem e seu referente apreendido em seu tempo e estado presente: verificação do real que é incorporada ao processo criador. Como instrumento ou em sua postulação à arte, a fotografia subverte

<sup>5</sup> Charles Blanc. *Grammaire des arts du dessin*. [1867]. Reed. Paris: Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 2000.

<sup>6</sup> Eugène Delacroix. “De l’enseignement du dessin” [1850]. Reed. In: Deyrolle, François-Marie; Denissel, Christophe (orgs.) *Delacroix: Ecrits sur l’art*. Paris: Librairie Séguier, 1988.

<sup>7</sup> Questão não dissociável dos estudos sobre a cor, cabendo assinalar que o tratado de Chevreul, por exemplo, é também de 1839.

<sup>8</sup> Aaron Scharf. *Art and photography*. Chicago: Penguins Books, 1968.

as certezas, os hábitos e a própria visão, seja pela telescopagem de espaços, instaurando a simultaneidade de sujeito e objeto, seja por tornar visíveis o infinitamente pequeno e o fracionamento do movimento (revelando o inconsciente óptico, segundo expressão de Benjamin). Entre o artista e o modelo, o *amateur* e a obra, estabelece-se um triplo diálogo, no qual a fotografia “permite fazer intervir na construção, desconstrução e reconstrução do corpo pintado, desenhado, esculpido um novo mito, tão forte, perturbador e inapreensível quanto o do ideal: o mito do real”.<sup>9</sup>

Pela capacidade de permitir à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, e atualizar o objeto reproduzido, estabelecendo um domínio sobre elas a partir de sua miniaturização,<sup>10</sup> a fotografia é considerada, em 1854, por decisão de uma comissão ministerial, um auxílio ao lápis e ao buril, “oferecendo reproduções imediatas de *chefs-d’oeuvre* da pintura e da escultura ou representações da natureza”.<sup>11</sup> Reproduções que servem como ajuda na identificação, tornando-se ferramenta da história da arte, bem como adquirem crescente importância para a expansão da literatura sobre arte.

O debate suscitado sobre o estatuto da fotografia terminou ocultando ou deixando de levar em conta as consequências desse uso generalizado da fotografia nos ateliês e a constituição, pelos artistas, de acervos, adquiridos no comércio das imagens ou nas inúmeras publicações dedicadas ao tema – *Mes modèles, Le Nu académique*, entre outras –, que alardeavam em suas publicidades o fornecimento de “documentos de utilidade incontestável aos artistas”. Acervos igualmente compostos por encomendas especiais aos fotógrafos, com o envio dos modelos aos estúdios ou direção das sessões de pose, ou ainda a própria prática da fotografia. Além de Delacroix, já citado, poderiam ser mencionados Falguière, Rodin, Maioll, Gustavo Moreau, Degas e tantos, tantos outros, entre os quais Picasso. Uso generalizado que indica o potencial de renovação de “uma arte sem arte” dos códigos que definiam a arte.

<sup>9</sup> Bruno Foucart. L’artiste, le modèle vivant et le modèle photographié. Un ménage à trois. In: *L’art du nu au XIX siècle. Le photographe et son modèle*. Paris: Hazan/Bibliothèque nationale de France, 1997.

<sup>10</sup> Ver: Walter Benjamin. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 165-196.

<sup>11</sup> Emmanuel Schwartz. “L’Ecole de beaux-arts au XXIe siècle et l’enseignement “d’après le modèle”. In: *L’art du nu au XIX siècle. Le photographe et son modèle*, op. cit.

Renovação decorrente da combinação, no interior de seu dispositivo, de diferentes modalidades de produção e circulação da imagem. A começar pela novidade de sua intermediação com o real enquanto recorte espaçotemporal e testemunho de algo que passou. Cópia mecânica que, no entanto, permite, a expressão da subjetividade do fotógrafo no ato fotográfico e na manipulação da cópia, como, por exemplo, nas experiências pictorialistas ou nas combinações de negativos de Rajlander ou de Valério Vieira, em que se entrecruzam diferentes temporalidades. Em seu desenvolvimento, a combinação entre técnicas de inscrição, como o daguerreótipo e a reprodução, torna o “original” um dos aspectos da cópia inaugurando a era da reprodutibilidade técnica, como aponta Benjamin, ou a gênese da civilização das imagens, segundo Flusser. Em um outro registro, instaura a contradição de uma imagem como campo autônomo que guarda uma relação intrínseca com o texto, como condição de sua localização que assegura ao mesmo tempo sua unicidade e transitoriedade, sem, contudo, estabelecer a tradicional relação com o literário. Agenciamentos que, ao acoplarem um conjunto de novas relações materiais e regimes de signos, introduzem novas abordagens do espaço e do tempo na constituição das imagens.

Ao lado de seu uso no trabalho preparatório, a intermediação da fotografia, ao aprofundar a distância entre arte e natureza, entre a aparência e a realidade das coisas, introduz um conjunto de questões que Matisse, grande colecionador de imagens reproduzidas nas revistas, e embora considerando o estilo das fotografias sem importância, expressa, em 1933, com clareza e sem ambiguidades:

A fotografia desarranjou muito a imaginação, porque se pode ver as coisas independentes do sentimento. Quando quis desembaraçar-me de todas as influências que impedem ver a natureza de uma maneira pessoal, eu copieei fotografias. Somos sobrecarregados de sentimentos de artistas que nos precederam. A fotografia pode desembaraçar-nos das imaginações anteriores. A fotografia determinou muito claramente a pintura tradução de sentimentos e a pintura descritiva. Esta última tornou-se inútil.<sup>12</sup>

Se o século XIX presencia o impacto das técnicas de reprodução na circulação de imagens, no Ocidente, a xilogravura dissemina-se desde do final do

---

<sup>12</sup> Henri Matisse. *Écrits et propos sur l'art*. Paris: Hermann, 1972, p. 126.

século XIV e detém o monopólio da reprodução da obra de arte até a invenção da fotografia, como nos clássicos exemplos do ateliê de Rafael e de Dürer, tornando-se meio de divulgação e circulação das obras. Ver, segundo Matisse, as coisas “independentes do sentimento” e das “imaginações anteriores” remete à qualidade da mensagem fotográfica, definida por Barthes como uma mensagem contínua e sem código, e que se diferencia das demais modalidades de reprodução analógica por não apresentar “de maneira imediata e evidente, além do próprio conteúdo analógico (cena, objeto, paisagem), uma mensagem suplementar, que é o que comumente se chama de o *estilo* da reprodução”.<sup>13</sup> Embora a análise de Barthes de uma transmissão do “real literal” pela mensagem fotográfica se tenha revelado questionável devido aos próprios códigos pelos quais o ato fotográfico é determinado ou ainda pelas inerentes manipulações dessas imagens (o que, aliás, ele não deixa de problematizar ao longo de sua reflexão sobre o assunto), sua analogia mecânica do real, ou seja, nas palavras do autor, sua “plenitude analógica” revela aos artistas, ainda segundo Matisse, “um mundo de sensações”.

Para além de uma análise da ontologia da fotografia (“vítima de seu sobrepoder”, nas palavras de Barthes), em sua multiplicidade de funções nos mais diversos campos de atividade social ou do debate de seu estatuto como arte, ou das experiências da fotografia artística, como o pictorialismo, uma hipótese de trabalho é considerar que esses diferentes elementos que a constituem e a atravessam é que serão declinados nas mais diversas experiências artísticas, forjando sempre deslocamentos dos cânones, das noções e práticas da arte, tornando-se desse modo um dos fatores, e não dos menores, nas transformações das linguagens artísticas, dos regimes do ver e do próprio sistema de arte.

### Entre Dibutade e Narciso

Em suas relações recíprocas, são profundas as diferenças entre as imagens pictóricas e fotográficas, enquanto produtoras e instauradoras do objeto como visão, distinta do próprio objeto. A fotografia torna presente um mundo no qual não mais estamos, mas com o qual se impõe e estabelece uma continuidade;

---

<sup>13</sup> Roland Barthes. Le message photographique. In: *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris: Seuil, 1982.

em sua a-historicidade enquanto origem, a pintura não coloca a coisa diante de nós, passada para sempre, perdida. Não evoca, mas convoca: impõe seu próprio mundo. A presença da ausência “acontece”, constrói-se, na pintura; na foto, ela “aconteceu”, como reação instantânea à informação luminosa – corte na duração e recorte do espaço.

No dispositivo fotográfico conjugam-se, contudo, os dois grandes mitos de origem da pintura, com suas consequências teóricas. Enquanto grafia da luz, que, segundo Daguerre, seria a “reprodução espontânea das imagens da natureza recebidas na câmera escura”, remete à história da jovem que traça o contorno da sombra de seu amado que vai para a guerra, ou seja, à relação indicial com seu referente. A sincronidade da impressão fotoquímica e seu propalado objetivismo convocam a afirmação de Narciso ser, segundo Alberti, o inventor da pintura, a qual não seria outra coisa “senão o abraçar com arte a superfície da fonte”. Essa conexão com a representação icônica não deixa de reverberar a acerba crítica de Baudelaire à “sociedade imunda que se precipitou, como um único Narciso, para contemplar sua trivial imagem sobre o metal”.<sup>14</sup>

A polaridade interna que trabalha o signo fotográfico estabelece diferentes entrecruzamentos nas diversificadas leituras e apropriações, no imenso campo de experimentações da arte moderna, da capacidade, assinalada por Nadar, do homem de “se apoderar, apreender e congelar o intangível”.<sup>15</sup> Não menos decisivos são os questionamentos introduzidos pela reprodução, tais como da noção de criatividade, gênio, estilo, forma e conteúdo.

Entre as influências da fotografia, a mais difundida concerne à liberação da pintura de muitas de suas funções sociais, como o retrato e a ilustração, dada a possibilidade da representação exata e o desejo de dela se demarcar. Segundo o manifesto do *Die Brücke*, por exemplo, a pintura, então “liberada dessa tarefa, ganha maior liberdade de ação”, podendo dar expressão ao espiritual unicamente pela forma, com vistas à pintura absoluta.

No entanto, se o surgimento da fotografia libera a pintura da representação do “real”, o seu modo específico de capturar o real é indissociável do compromisso com a observação direta da realidade em uma dada situação, que

---

<sup>14</sup> Charles Baudelaire. Salon de 1859. In: *Baudelaire Oeuvres complètes*. Paris: Robert Lafont, 1980.

<sup>15</sup> Felix Nadar. Quand j'étais photographe. In: Nadar, *op.cit.*

caracteriza o início da pintura moderna. Mais do que indiferença ao conteúdo da representação, nas transformações de linguagem, sobretudo introduzidas pelo Impressionismo, combinam-se a recusa à hegemonia dos grandes temas com seus mundos imaginados e a introdução de temas banais e ambientes cotidianos e anônimos. Essas novas abordagens do espaço, em que se afirma o interesse pelo visível e pelas condições reais das pessoas e dos ambientes, colocam em questão a representação espacial herdada do Renascimento. A confrontação direta com o tema questiona as regras de composição, liberado o enquadramento de poses marcadas em prol de aspectos do inesperado, do casual, ou seja, da visão efêmera do instantâneo, do improvisado. A visão cotidiana das coisas, com tudo que implicava de momentâneo e informal, distante dos espaços imaginários com seus tipos convencionais, permitia olhar a realidade de uma outra maneira, em franca analogia com a representação direta de um objeto visível operada pela fotografia. Apesar de empréstimos aos artifícios da pintura – convenções de pose, iluminação, acessórios –, o dispositivo fotográfico permitia olhar os objetos de uma nova maneira.

Na intransponível diferença de uma arte da cor, da luminosidade, da atmosfera e das pinceladas e uma técnica de transposição da realidade em valores luminosos e ausência de cor, a convergência na concepção e composição dos temas indica uma nova apreensão do espaço, eminentemente relacionado ao visível. Convergência que não anula, contudo, a irreduzível diferença do espaço pictórico, como universo fechado que se basta a si mesmo, e o corte inerente ao dispositivo fotográfico que separa o espaço de um contínuo e determina a imagem como um todo, implicando, porém, constitutivamente um resto.

A contiguidade com o mundo e com o que está fora do campo, própria ao espaço fotográfico, ocasiona amplas consequências no questionamento e experimentação das convenções figurativas, manifestadas na utilização generalizada de diversas técnicas de estúdio, como a solarização, as exposições múltiplas, os raiogramas, etc. Entre exemplos das experiências com a fotografia pelas tendências artísticas, podem ser citados a evanescência e a desmaterialização da forma evocando a sensação do tempo na temporalidade das imagens, na fotografia futurista; os deslocamentos, as distorções, as significações metafóricas no uso da fotografia pelos surrealistas, construindo uma realidade artificial, fabricada; a exploração de novos pontos de vista e angulações para a apreensão da realidade, como a visão aérea; ou ainda, entre tantos outros procedimentos, a

introdução de sentidos no interior de uma imagem da realidade, como na fotomontagem, que criam uma nova epistemologia da imagem.

O estatuto do objeto cultural “fotografia” tem sofrido mudanças que não estão separadas dos condicionamentos históricos dos enunciados, do campo de práticas não só discursivas e reflexivas, mas também técnicas e visuais. A conjugação, enquanto signo, tanto de aspectos indiciais quanto icônicos marcam, *grosso modo*, duas grandes modalidades da presença da fotografia na arte. De um lado, o já referido, pouco conhecido e recalcado, uso da fotografia pelos artistas em suas composições. O caso de Picasso, que ao longo de sua trajetória utilizou fotografias como intermediários para figuração, é exemplar. Se a história da arte absolutizou, de certa maneira, o legado cézanniano, de um espaço não construído *a priori*, mas como sistema de relação que curto-circuita os métodos tradicionais para exprimir a forma, ou o interesse pelo vocabulário formal da arte africana e sua combinação infinita de signos, o amplo emprego da fotografia, por Picasso, ainda não faz parte das análises históricas e teóricas sobre o cubismo. Uso que tanto lhe serviu como base de análise da visualização e exploração de outros modos de representação, tal como a gradação tonal de luz e sombra, o estudo dos valores da superfície e da modulação cromática, a ambiguidade das relações espaciais e interpenetração das formas, ou ainda a multiplicidade de pontos de vistas própria ao recorte operado pela fotografia. Só muito recentemente o Museu Picasso organizou, a partir das pesquisas de Anne Baldessari,<sup>16</sup> exposições históricas, tal como *Le miroir noir*, mostrando o uso que o artista fazia de fotografias, sobretudo as etnográficas. Constavam de seu acervo cerca de 10.000 cartões-postais, que lhe serviram de “intermediários” até em obras definidoras da modernidade, como *Les Demoiselles d’Avignon*.

Excluída pela historiografia, em especial pela teoria modernista, entre outras razões, por motivos tais como a valorização da originalidade e eficácia artística e as rupturas formais que garantiriam a evolução de cada meio, a presença da fotografia como elemento constitutivo da produção pictórica figurativa é praticamente massiva até a Segunda Guerra Mundial, tornando o que aconteceu um “acontecimento”.

---

<sup>16</sup> Anne Baldessari (org.). *Le miroir noir. Picasso, sources photographiques 1900-1928*. Paris: Musée Picasso, 1997. Ver da autora: *Heads faces and bodies; Picasso’s uses of portrait photographs*. In: *Picasso and Portraits*. New York: MoMA, 1996.

A outra grande linha, que privilegia a continuidade estabelecida com o mundo inerente ao dispositivo fotográfico, na qual as estratégias duchampianas são exemplares ao alterar a identidade e o valor do objeto, representa uma fissura no discurso sobre a autonomia da arte. Resistindo à análise formal, contestando as noções de subjetividade e originalidade, bem como ao introduzir a serialidade, a repetição e a intertextualidade como elementos constitutivos das operações artísticas, essas estratégias minam a exigência de uma esfera de existência e campo estético intrínseco. O mundo, com suas determinações históricas, políticas e socioculturais, introduz-se no campo da arte. A fotografia, enquanto imagem e dispositivo, constitui-se em um dos elementos determinantes de experimentação do pós-guerra, apresentando outra maneira de lidar com a tradição e também com o real, na qual a irrupção da Pop – com a pintura enquanto imagem de uma imagem, reprodução da reprodução – é decisiva para uma nova relação entre o estético e o não estético, a arte e a realidade. A ascendência, na esfera estética, do modelo fotográfico como modelo conceitual (derivada em particular de sua contiguidade com o real) evidencia a disjunção entre a fotografia artística e seu uso como meio na arte contemporânea: tanto como operação de deslocamento do significado artístico autossuficiente quanto como instrumento para interrogar o real e sua representação. Distinta de sua atual proliferação nos eventos artísticos, as fotografias ganham *droit de cité*, como objetos de arte, nos museus e exposições, paradoxalmente, ao se apresentar como registros de processos.

Remetendo aos estudos preparatórios e blocos de anotações de artistas, desde os anos de 1930, a informação fotográfica sobre o processo de produção faz-se presente na literatura sobre arte, propiciando maior intimidade com as decisões do artista, que adquirem um estatuto objetivo, como, por exemplo, as fotografias de Matisse dos diversos estágios de *Danse* ou a documentação para a elaboração de *Guernica*, em 1937, realizada por Dora Maar. A revista *Art News*, ao associar, a partir de 1951, um escritor e um fotógrafo para mapear o desenvolvimento de um trabalho de um artista na série “So-and-so Paints a Picture”, traz não só a documentação do processo, como também a presença do artista no momento presente, tornando pública sua privacidade e dando, assim, origem à emergência do artista como *performer*. Rosalind Krauss assinala a dimensão crítica das fotos de Hans Namuth, que, pelos próprios meios da fotografia, apresenta Pollock em plena ação, desvelando, portanto, relações entre as

formas inscritas e o campo de inscrição presentes em sua *estética*. Dimensão crítica que se torna decisiva para, por exemplo, as análises de Harold Rosenberg sobre o acontecimento na “arena” do tempo e espaço reais, fundamentos de sua concepção da *Action Painting*. Introduce, ainda segundo a autora, o processo como elemento decisivo tanto na constituição quanto na recepção da obra.<sup>17</sup>

O registro fotográfico torna-se uma constante no universo da arte e é indissociável da crescente supressão do distanciamento entre o próprio artista e a exteriorização de sua poética (happenings, body art, performances, etc.). As transformações de linguagens decorrentes das modalidades de objetivação da arte, de sua recepção e legitimação colocam em questão a experiência artística reduzida a seu valor de troca e às convenções artísticas. À presença física do artista como um dos meios das diversificadas estratégias de objetivação, à incorporação de estruturas comunicativas já existentes e às abordagens conceituais, soma-se o trabalho *in situ*, que, ao convocar uma multiplicidade de significações, é inseparável do contexto.

O registro fotográfico de ações ou trabalhos em sítios longínquos traz, no interior da relação que estabelece com as próprias “obras”, um diálogo entre as determinações intrínsecas a suas circunstâncias, ao questionar, tanto em sua apresentação quanto em sua apreensão, uma possível totalidade (distinguindo-as, assim, de uma “presentidade e instantaneidade” em que o trabalho se faz totalmente manifesto, o que, segundo Michael Fried,<sup>18</sup> caracterizaria a arte moderna). A inelutável fragmentação introduzida pelo dispositivo fotográfico, que, em sua multiplicação, desvela igualmente a dimensão temporal e que, em seu recorte espacial, convoca o fora-de-campo, enfatiza não só a indissociável relação da arte com o mundo, como também a impossibilidade de convocá-lo em sua totalidade. Ou, como disse Robert Smithson, “A fotografia tornou a natureza obsoleta”.

Se a imagem, segundo Mitchell,<sup>19</sup> pode ser pensada como uma vasta família que migrou no tempo e no espaço com profundas mutações no processo, a fotografia inscreve-se na gigantesca família de imagens que hoje nos cerca e invade a cena

<sup>17</sup> Rosalind Krauss. *Emblèmes ou lexies: le texte photographique*. In: *L'atelier de Jackson Pollock*. Paris: Macula, 1978.

<sup>18</sup> Michael Fried. *Arte e objetividade*. *Arte&Ensaios*, n. 9, Rio de Janeiro, 2002.

<sup>19</sup> W. J. T. Mitchell. *What Is an Image?*. In: *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1986.

artística, causando objeções e questionamentos. As tecnologias numéricas atingiram a definição clássica da fotografia, ocasionando uma reviravolta em sua relativamente breve história: embora possa ainda ser um “certificado de presença”, a confiança de que o que vejo é, supostamente, um passado real cedeu lugar a uma figuração já sem relação direta com o real, tanto em termos físicos quanto energéticos. Embora confiança indevida, sua perda constitui-se, a meu ver, em um dos elementos determinantes da iconoclastia atual. Além da milenar desconfiança em relação à imagem enquanto simulação do real, atinge o modo de relação interno a sua economia, como presença da ausência, fundante da concepção da imagem no Ocidente. Retorna-se ao ícone sem que, contudo, ele guarde relação com um arquétipo ou com o natural e, menos ainda, com o real.

Com a perda da segurança de que “a pequena centelha do acaso” chamuscou a imagem, sua condenação como cópia impessoal da aparência torna-se obsoleta e lança-a no conjunto multiforme de manifestações dotadas de figuralidade. A fotografia, como qualquer imagem, sem se reduzir à ordem do discurso, nada diz, como enfatiza Marie-José Mondzain,<sup>20</sup> a não ser o que a fazemos dizer: nunca é verdade, mas parece, difere, sugere, nada a controla.

Diante de uma nova ordem visual, com dimensões espaciais e temporais impostas pela cultura digital, uma resposta possível e provisória à interrogação sobre o que a arte tanto “deve” à fotografia (suscitada na charge de Nadar), concernindo em particular à multiplicidade das experiências de espaço, seria a sua instrumentalização para interrogar o real e sua representação. Menos do que uma “arte *como* fotografia”, como anteviu Walter Benjamin, trata-se da arte depois e indissociável da fotografia. Ou seja, de arte e vida. Ainda mais quando tende a tornar-se pós-fotografia.

**Como citar:**

FERREIRA, Glória. Arte depois de “uma arte sem arte”. *Arte & Ensaíos*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 42, p. 73-88, jul.-dez. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n42.7>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

---

<sup>20</sup> Marie-José Mondzain. *L'image naturelle*. Paris: Le nouveau commerce, 1995.





