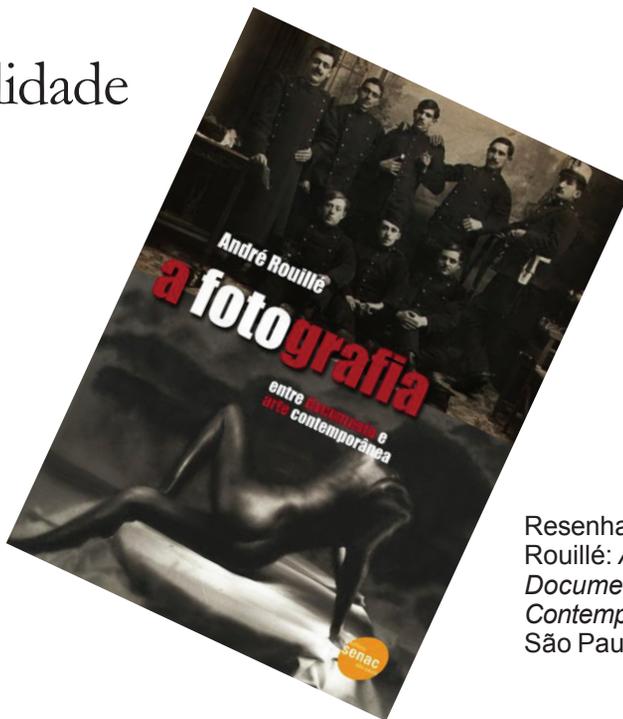


## Entre a funcionalidade e a criatividade



Resenha do livro de André Rouillé: *A Fotografia Entre Documento e Arte Contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009.

FÁBIO GATTI

E-mail: gatti\_f@yahoo.com.br

Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes (UFBA), especialista em História e Teorias da Arte e em Fotografia (UEL) e bacharel em Desenho Industrial pela Universidade Norte do Paraná

André Rouillé – professor assistente na Universidade de Paris VIII e diretor do site [www.paris-art.com](http://www.paris-art.com), dedicado à arte contemporânea – nesse livro, nos propõe uma nova perspectiva: analisar a fotografia entre funcionalidade e criatividade, ou seja, entre documento e arte. Avolumando seu pensamento em cerca de 450 páginas, o autor nos transporta a uma visão sobre os usos da fotografia desde seu descobrimento. Para tal feito, divide o extenso volume do livro em três partes distintas.

A primeira trata da fotografia como documento e da crise que ocorre com a sua veracidade, abrindo caminho à expressividade (*Entre documento e expressão*); a segunda, do que ele chamará de *fotografia-expressão*, que transpõe a fotografia para o campo da arte (*Entre fotografia e arte*) e, por fim, a terceira, onde aborda o modo como a fotografia converteu-se em matéria base para a criação artística contemporânea (*A arte-fotografia*). Salienta-se, portanto, os conceitos binominais usados pelo

autor para tratar da fotografia enquanto documento (*fotografia-documento*), modo de expressão (*fotografia-expressão* e depois *fotografia-vetor*) e material próprio da arte (*arte-fotografia*).

Na primeira parte do livro, André Rouillé aborda questões históricas sobre a fotografia, analisando-a sob o viés documental, através de uma leitura das modificações que estariam por vir e que abririam espaço para a expressão como campo da subjetividade dentro da atividade fotográfica. A fotografia estaria ligada a uma tradição documental pelo seu caráter maquínico, tornando-a – assim se pensava – capaz de anular a subjetividade de quem realizava a imagem fotográfica. Esta afirmação está intrinsecamente ligada ao ideal modernista, à expurgação da fatura manual (mão do artista), à crença na máquina e, portanto, na verdade que ela carrega: a representação da realidade. É neste sentido representacional que Roland Barthes, Rosalind Krauss e Philippe Dubois irão se debruçar para redigir *A Câmara Clara*, *O Fotográfico* e *O Ato Fotográfico*, respectivamente, e também o fotógrafo Cartier-Bresson, em sua célebre tese sobre *O instante decisivo*. Em Barthes, existe a preocupação com o referente, com o fenômeno da imagem, uma temporalidade intrínseca; já nos outros autores esta idéia de recorte da realidade, de atestado da verdade serão os aspectos que os levarão a apoiarem-se no discurso semiótico do norte-americano Charles S. Peirce sobre a teoria dos signos, reduzindo a fotografia a uma mera representação do real. Esta reflexão, calcada na indicialidade da ima-

gem, foi chamada por Rouillé de *monocultura do índice*, e é nesta perspectiva que o texto refaz o percurso proposto por Barthes para recolocar, através de uma leitura cautelosa e pontual, as características e contrapontos de sua teorização em *A Câmara Clara*, reconduzido o nosso pensar atual sobre a fotografia para além da mera referência, para além do decalque. Esta manobra teórica em colocar as dobradiças na janela fotográfica para transcender o real conduzirá o autor às discussões dos capítulos posteriores. É justamente seu posicionamento para contra o indicial, o fio condutor de sua reflexão e defesa da fotografia como arte. É importante pontuar o abalo causado pela fotografia quanto aos modos de ver – relações entre o visível, o dizível, o invisível e o indizível – que posteriormente vem a construir uma nova expressão, um novo olhar; transforma o verdadeiro, o simulacro, o recorte do real, em uma nova realidade através da imagem e não apenas a imagem congelada da realidade física do mundo. É justamente no campo das visibilidades que a imagem fotográfica terá sua verdade contestada.

Depois de entrar em crise, o fazer fotográfico é tomado pelo viés da expressão e, enquanto o *instante decisivo* roubava às pressas a imagem da realidade, agora a presença do fotografado é de suma importância e inaugura o diálogo, a troca. A realização do Outro na imagem fotográfica desobstrui o tubo visual imparcial e referencialista do mundo. O sujeito é agora parte integrante da fotografia. O que en-

fim leva a fotografia a romper o mero referente é, ao ver de Rouillé, a necessidade em extrapolar a relação binária entre a coisa e sua representação. “O “*isso foi*” cede lugar a um “*isso foi feito*”, ou melhor, a um “*isso se passou*”. Assim se apresenta o imenso interesse em romper com a concepção simplesmente constatativa, de fazer passar a fotografia dos domínios das coisas, da presença e da existência para o domínio dos eventos” (p.219). A transposição da constatação indicial para a do evento vem reforçar a expressividade e assim, na reflexão do autor, a fotografia assume novas visibilidades e um papel de acessório que a torna vetor da arte, portanto *fotografia-vetor* (segundo capítulo). Ela já não é mais referente, mas ainda é utilitária.

Como não fica muito claro o entendimento que Rouillé requer com a palavra vetor, exceto por pontuá-la como puro instrumento, podemos entendê-la em suas diferentes aplicações na matemática, na física e até na biologia, onde sua significação muda de acordo com a aplicação solicitada pelo estudo. Desse modo, percebe-se a imagem fotográfica como um ponto num determinado plano (matemática) onde vemos seu espaço de existência, mas perdemos a temporalidade; como uma grandeza que possua direção, intensidade e sentido (física), onde vivenciamos o espaço-tempo dos eventos e, como um agente capaz de transmitir a outro uma informação nova (biológico) que modifica o estado do receptor. Talvez o modo mais adequado de não representação do objeto seja compreender *vetor* como este agente de

transmissão de informação, pedindo as devidas desculpas à biologia pelo caráter simplista de nossa explicação.

Isto tudo é para reforçar a sua tese de que a fotografia só se torna matéria e, portanto material escolhido para a arte a partir dos anos de 1980. Ele não ignora o Dadaísmo e o Surrealismo, mas de certo modo ignora a vasta produção artística fotográfica existente desde a década de 1950, onde a fotografia era sim material específico eleito para a produção dos artistas, ainda mais por se tratar de uma época onde as fronteiras eram diluídas e os questionamentos sobre a produção artística eram voltados para a contestação do que era chamado “arte”. Apesar de mostrar inúmeros exemplos das mudanças de visibilidades ocorridas nesta segunda metade do século XX, não as considera como momentos possuidores da fotografia em sua materialidade enquanto arte. Portanto, determinar a fotografia como acessório é tão redutor quanto montá-la no tripé sônico, apesar do grande hiato existente entre estes dois conceitos. A escolha por tratar de artistas da *Performance*, da *Body Art*, da *Land Art*, dos *Happenings*, da Arte Conceitual e outras ações demonstra apenas a tentativa de alinhar o conceito de vetor para a produção artística deste período. O que fica mais claro nesta tentativa de Rouillé é retirar desta produção fotográfica dos anos 50, 60 e 70 do século XX, o caráter indicial proposto por Krauss e Dubois. Neste sentido, é uma resposta reflexiva válida e importante, pois transpor o referente, ainda

mais no caso destes movimentos, é um trabalho árduo e movediço que o autor realiza com destreza. As reflexões sobre a Nova Visão e outras atividades são para salientar o caráter de expressão que a fotografia começa a assumir, transformando o modo de ver.

No terceiro momento do livro ele entra, definitivamente, no que denomina de *arte-fotografia*, propondo uma análise deste tipo de manifestação a partir de 1980, quando a seu ver, a fotografia é a grande vedete das bienais de arte. Esta incorporação da fotografia como matéria, ao que parece, está mais ligada às exigências das Instituições e do mercado, do que propriamente ao fazer artístico, sendo apropriado salientar que a fotografia já era matéria, ao menos para os artistas, muito antes de sua inserção no círculo institucional e, por conseguinte, mercadológico. A veiculação destas imagens produzidas fotograficamente tem sua difusão mais marcada nas últimas três décadas e, provavelmente por isso, os teóricos tenham a necessidade em datar, no tempo, os espaços dos acontecimentos. O fazer artístico neste momento rompe todos os limites técnicos que o dispositivo oferece. E desse modo poderíamos pensar nas reflexões de Vilém Flusser em seu livro *A Filosofia da Caixa Preta*, que nem mesmo é citado no decorrer de tantas páginas escritas por Rouillé e tampouco se encontra em sua bibliografia. Não que isso seja um problema, mas como o autor toca em pontos muito próximos aos que Flusser encontra, é de se imaginar uma discussão sobre eles. Ao chegar ao fim do li-

vro, percebe-se que André Rouillé lançou um novo obus em direção à fotografia, mas esta arma, potente em tentar propor uma desterritorialização dos fatos, apenas corroborou para que ele permanecesse em leituras profundas dos seus compatriotas, numa visão, não em sua totalidade, mas em grande parte, umbilical, sobre o descobrimento da fotografia, os exemplos de missões fotográficas e desenvolvimentos tecnológicos do aparato fotográfico mecânico e sensível.

Apesar do autor acreditar que a fotografia enquanto matéria tenha sido introduzida efetivamente apenas em 1980, os exemplos usados nas páginas subsequentes ao início do terceiro capítulo são de inúmeros trabalhos ocorridos ainda na década anterior – um contraponto interessante e que define nossa curiosa hipótese sobre a questão mercadológica e institucional supracitada. Vai ver que Michel Poivert – em sua resenha sobre este livro publicada em novembro de 2005, no número 17 da revista *Études Photographiques* – tenha alguma razão ao dizer que esta tentativa francesa sobre a história da fotografia ainda está lutando para descobrir seus verdadeiros desafios.

Por conseguinte, não devemos ignorar a importância deste livro para pensar a fotografia, seus procedimentos e desdobramentos, mas não se podem ignorar algumas afirmações um tanto voláteis realizadas no decorrer do texto. O ponto mais interessante, mas também problemático do livro, é a tentativa de situar a fotografia entre a prática documental e a artísti-

ca. De um lado, têm-se boas investidas teóricas que fundamentam a direção do entendimento em prol da caracterização de uma prática puramente técnica e outra expressiva, mas, de outro lado, vê-se a necessidade de rotular, de impor nomenclaturas que caracterizem pólos diferentes, o do artista e o do fotógrafo, separados pelo autor através da postura de quem as realiza, além da recorrência em querer impor o já existente: que a fotografia é arte e vice-versa. Talvez esse caráter paradoxal seja intrínseco tanto à práxis quanto ao discurso fotográfico.

Deve-se dizer ainda que Rouillé se basta em uma análise e reflexão da fotografia

analógica e, para tal feito, poderia ter diminuído o extenso volume de páginas, haja vista as repetições constantes de conceitos e até mesmo citações na íntegra retomadas em diversos momentos do texto para reforçar a mesma idéia. Além disso, é necessário dizer que ele se baseia fortemente na filosofia de Deleuze para desenvolver as idéias de mapa, de desterritorialização, de rede, entre outras e, claro, a de evento. De qualquer modo, é um livro que contribuiu para se pensar a fotografia, e os hiatos textuais existem para fortalecer nosso próprio entendimento acerca de todas estas questões.