



Cindy Sherman. *Untitled film still #6*,  
25 x 20cm, 1978

## Algumas questões sobre o fotográfico na arte moderna e contemporânea

Ana Angélica Costa\*

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Tradução de Anne Marie Davée. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

A fotografia representa um desses objetos que chamamos 'teóricos' e cuja irrupção em determinado campo transtorna tanto o mapa, que se torna necessário retomar o trabalho de medição começando do zero, introduzir novas coordenadas e talvez mudar o sistema de representação.

Hubert Damish

O que a arte de Duchamp sugere é que esta mudança da forma das imagens que se constituem progressivamente no nosso entorno arrasta consigo uma mudança na estrutura dominante da representação – o que, por sua vez, talvez traga conseqüências sobre os próprios processos simbólicos e imaginários. Isto quer dizer que o modo de produção dos signos afeta os próprios processos do conhecimento.

Rosalind Krauss

Crítica e historiadora da arte, editora da revista *October*, professora em Nova York, Rosalind Krauss é uma das mais importantes pensadoras no campo da arte contemporânea. Em *O Fotográfico*, livro editado inicialmente em francês sob o título *Le Photographe: pour une théorie des écarts* (*O Fotográfico: por uma teoria dos distanciamentos*), estão reunidos ensaios que versam sobre a fotografia como objeto teórico, como a própria autora destaca em sua introdução. Em alguns ensaios, a fotografia passa quase tangencialmente; em outros, são apontadas relações entre os procedimentos de artistas e o fotográfico, sempre tendo em vista seu caráter indicial, em uma análise semiótica da arte. Esses ensaios, publicados entre 1974 e 1984, foram reunidos na publicação francesa em 1990 e permanecem, curiosamente, sem edição na língua inglesa.

Hubert Damish, no prefácio do livro, ressalta o recente ingresso da fotografia no campo da crítica, mudando os rumos da teoria e história da arte especialmente a partir dos anos 80 e 90, fato que tem acontecido ainda muito timidamente por aqui. E afirma a impossibilidade de se pensar uma história da fotografia modelada pela história da arte, uma vez que a fotografia apresenta campo diverso daquele da história da arte até então.

\* Artista visual, aluna do curso de Especialização em História da Arte e da Arquitetura no Brasil, PUC-Rio, graduada em Educação Artística com habilitação em História da Arte pela UERJ. Uma das fundadoras e idealizadoras do Projeto Subsolo, onde desenvolve projetos de cursos, ciclos de palestras, grupos de estudo e exposições envolvendo questões da Fotografia e da Arte Contemporânea. Integrante do grupo Meio.

Opondo-se a uma tendência que pode ser observada em textos de pensadores sobre a fotografia nos anos 80 no Brasil, Rosalind Krauss não procura estabelecer o que é único, o específico da fotografia. Para a autora, a condição semiológica da fotografia enquanto índice, traço do real, é que permite transformá-la em objeto teórico, por meio do qual podemos pensar as obras de arte modernas e contemporâneas enquanto signos.

Essa mudança de posição dentro de uma leitura semiológica das obras de arte, de ícone e símbolo para índices do real, transforma mesmo os campos da pintura e escultura, como consequência das condições indiciais impostas pela fotografia ao universo da arte.

*O Fotográfico* é dividido em quatro partes. Infelizmente não será possível analisar todos os ensaios, devido à profundidade que a autora aborda cada um dos temas. Nesta resenha serão assinalados os trechos que me pareceram de maior importância para pensar a fotografia contemporânea.

A primeira parte do livro refere-se à fotografia do século 19 e questiona a existência de um objeto de pensamento que trate da História da Fotografia nesse período histórico. De uma fotografia com caráter quase místico, na qual a ciência se mistura ao mágico e misterioso, quando da época das primeiras fotografias, à interrogação quanto aos espaços discursivos da fotografia, Rosalind Krauss analisa alguns aspectos dessa arte no século 19 e afirma que sua história deve ser pensada segundo luz própria, sem tomar da história da arte moderna conceitos e posições.

Em “Os espaços discursivos da fotografia”, questiona o deslocamento da fotografia topográfica do século 19 para o campo da arte, e o deslocamento do espaço discursivo da fotografia, de seu estatuto de arquivo para o discurso estético, vinculados a um espaço de exposição e a categorias como autor, obra e gênero.

A segunda parte do livro relaciona a invenção da fotografia e seus procedimentos a momentos seminais na história da arte do final do século 19 e metade do 20.

A fotografia como signo indicial – “tipo de signo que *pode ou não* se parecer com aquilo que representa”, diferente do ícone, que tem uma ligação de semelhança visual com seu referente – vem romper com todo um modo de análise da história da arte. No signo indicial, a ligação com o referente faz-se por meio de uma marca, um rastro, um traço, ou seja, do elo físico com o objeto.

Após Duchamp, a substituição das regras de iconicidade pelas regras de indexação irá influenciar toda a história da arte. A *action painting* de Pollock é um reflexo desse fato. Inúmeras relações são feitas entre os procedimentos de Duchamp e o fotográfico: ressalta a relação da fotografia

com a legenda (O Grande Vidro precisa de uma legenda, A Caixa Verde); a sensação de presença dos objetos suspensos no interior do Grande Vidro e ao serem retratados em uma fotografia; e a relação do *readymade* com o instantâneo. O *readymade* concebido como instantâneo transforma-se no traço de um acontecimento particular. Esse “efeito instantâneo” como uma função do fotográfico encontra-se no campo do índice.

Em seu ensaio sobre fotografia e surrealismo, relaciona a escrita automática à fotomontagem: no retrato *L'écriture automatique*, Breton opera uma justaposição da escrita e do visual que conduz a um conceito familiar aos surrealistas: a “síntese dialética dos contrários” – o conceito de escrita é descrito por meio do procedimento de construção da imagem por meio da fotomontagem. Para os seguidores desse movimento, a fotomontagem é analisada como possuidora da chave de sua própria interpretação. Nesse momento, a comparação da construção da imagem surrealista (especialmente a fotográfica) com a construção sintática da frase evidencia radicalmente a leitura semiológica realizada pela autora.

A fotografia não representa aqui apenas uma forma de criar imagens automaticamente, mas revela a própria natureza capaz de reproduzir-se. A fotografia é capaz de ultrapassar a percepção humana, e por meio dela temos acesso a imagens que não conseguimos perceber a olho nu.

Em “A fotografia e a forma”, Krauss analisa questões levantadas pelas fotografias de Brassai, cuja obra sempre esteve muito ligada ao movimento surrealista, a série “Equivalentes”, de Stieglitz, e os nus de Irving Penn.

Em “Equivalentes”, o recorte fotográfico é responsável pela transformação da realidade em signo (o recorte é o signo). Partindo das fotos de Brassai, é colocado em questão o espaço do abismo criado pela fotografia no surrealismo. Essa construção *en abîme* coloca a própria fotografia *en abîme*, evidenciando o caráter virtual da imagem fotográfica ao provocar uma duplicação do “real” dentro da representação.

Na quarta e última parte do livro, “À margem da fotografia”, chama atenção um ensaio que se refere à entrada no mundo do simulacro iniciada pela entrada da fotografia no campo da arte, colocando questões como a prática do múltiplo e a quebra da idéia de originalidade. Após a desmontagem do sistema de original e cópia e seus derivados, a fotografia sendo o Outro da arte, “o desejo de arte em nossa época”, surge a obra de Cindy Sherman como uma “instância de crítica” ao colocar em colapso conceitos como o autoral e a relação sujeito/objeto. Esse momento é caracterizado por Krauss como “um vasto projeto de desconstrução, em que a arte se distancia e se separa de si mesma”. Trata-se do simulacro fotográfico levado às últimas conseqüências, da radicalização do caráter indicial da fotografia, no qual “o efeito de real substitui o próprio real”.