

ANGÉLICA DE MORAES — crítica de artes visuais, curadora independente e jornalista cultural. Pós-graduada em Artes Visuais: Teoria e Práxis/PUC-RS; mestranda em Comunicação e Semiótica/PUC-SP, sob orientação da prof. Lucia Santaella. Faz colaborações para a revista Bravo! e para os jornais Folha e Estado de São Paulo.

A FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA E AS NOVAS MÍDIAS

Angélica de Moraes

Artigo originalmente publicado em MÍDIA-ARTE. Palestras do 2º Fórum de Debates do Prêmio Cultural Sergio Motta. São Paulo, 2002.

PAUL VALÉRY (França, 1871-1945): poeta, ensaísta e pensador.

“Que há de mais misterioso do que a claridade?”, indagava **Paul Valéry**.¹ Começo com esta citação para delimitar nosso campo de reflexão hoje. Tanto a fotografia convencional como as chamadas novas mídias (videoarte, arte eletrônica, fotografia digital, computação gráfica, web art, etc...) compartilham a mesma natureza: são feitas de luz.

Mas, afinal, o que é a luz? A ciência nos ensina que ela é uma radiação eletromagnética cujo comprimento de onda corresponde à zona de sensibilidade do olho humano, entre o ultravioleta e o infravermelho. A luz desempenhou um papel essencial no início do século 20, na construção de duas teorias fundamentais: a da relatividade de Einstein e a quântica. Está no centro, portanto, de nosso desenvolvimento científico e, por consequência, de nossa visão contemporânea de mundo.

Produzida por luminescência ou incandescência, a luz é composta de uma infinidade de radiações, de comprimentos de onda e de frequências diferentes, cujo conjunto constitui o espectro luminoso. A energia de radiação luminosa pode ser convertida em energia térmica, em energia química e em energia elétrica.

A fotografia convencional usa energia química. A imagem digital é energia elétrica. Ambas são luz. Entre uma e outra, a ciência avançou um bocado, produzindo uma aceleração cada vez mais vertiginosa na captação, processamento, significação, resignificação e multiplicação da imagem.

Um dos modos de fotografar, o mais antigo, depende de um suporte físico, de moléculas, sejam elas as moléculas do papel ou dos reagentes líquidos que agem sobre ele. A imagem eletrônica ou digital, embora também possa ser traduzida para suportes físicos, não depende deles para existir, apenas para ser captada. Pode fazer-se de pura energia, nos pontos (pixels) que varrem em linha e fugazmente uma tela de computador.

Para ser preservada, essa imagem, ainda em forma de energia, pode escavar suas ondas luminosas em uma gravação de CD-ROM, por exemplo. Ou ficar arquivada em site na internet: é, então, totalmente virtual, totalmente imaterial. Mas, mesmo então, ela existe. Pode ser “manipulada”, transformada, justaposta, fundida, alongada, assumir inúmeras formas a partir de comandos digitados em um teclado.

Tanto a foto capturada em câmera convencional quanto a obtida

à partir de procedimentos eletro-eletrônicos são irmãs na luz. Nascem dela ou existem como se fossem ela. A mais jovem e luminosa, de epiderme virtual, beneficia-se de toda uma trajetória formal realizada por sua antecessora que, por sua vez, foi beber influências na história da pintura, basicamente. Há aqui um fluxo natural e fecundo que não autoriza nem aconselha a adoção de categorias estanques. Embora haja feudos e corporativismos que pretendam expulsar a fotografia mecânica da esfera igualmente luminosa da imagem digital e da arte eletrônica.

É preciso assinalar que a fotografia mecânica transformou-se e expandiu-se sem cessar, tanto do ponto de vista técnico quanto no desenvolvimento de uma gramática e ortografia visual. De início obediente ao dicionário de formas e ao sistema compositivo da pintura, ela trabalha os gêneros do retrato e da paisagem. Alguns artistas, como o escultor francês Auguste Rodin (1840-1917) passam a utilizá-la como ferramenta de trabalho. Fotografam ou mandam fotografar as peças que estão esculpindo. Feita a foto, o artista intervém nela desenhando a nanquim as formas desejadas e que deverão ser escavadas na peça real.

Há quem situe a aceitação plena da fotografia como procedimento artístico à partir da arte pop, nos anos 50. Mas a história nos aponta que isso ocorreu muito antes. Ocorreu com o artista norteamericano Man Ray (1890-1977) e suas “rayografias” de 1922, ou seja, com a impressão luminosa, por contato, de objetos colocados diretamente sobre o papel fotográfico e submetidos a uma exposição de luz. De qualquer modo, a natureza da fotografia, sua condição de simulacro do real, metáfora ou enquadramento autoral de algo visto (ou imaginado) por alguém tem em si, indissolavelmente, um caráter de arte e de técnica.

Embora o início do uso da foto como material constitutivo de uma obra de arte possa ser situada nos papiers collés incorporados à matéria pictórica das telas cubistas, é preciso assinalar que essa prática atingiria um de seus momentos inaugurais mais brilhantes na obra do artista francês Marcel Duchamp (1887-1968), especialmente em sua famosa *Étant Donnés*, a primeira instalação da história da arte, realizada entre 1944 e 1968.

Essa obra foi concebida em torno de uma foto de nu artístico (gênero pictórico) que guarda notável semelhança com os trabalhos estereoscópicos de Jean Camille Duprat, fotógrafo francês dos anos 20 e 30, especializado nesse gênero. Além, claro, de remeter nossa memória à obra *A Origem do Mundo*, do pintor francês Gustave Courbet (1819-1877), que também tem o púbis feminino como assunto principal.

Aqui me permito contar uma curiosidade. *Étant Donnés* é uma mensagem cifrada de Duchamp a sua amante Maria Martins (1900-1978), escultora brasileira casadíssima com o embaixador do Brasil nos Estados Unidos. A figura central de *Étant Donnés* (a própria Maria Martins ou seu simulacro) está deitada sobre a relva, índice do artista em francês: du champ (do campo). A paisagem ao fundo completaria a mensagem ao situar mar e ciel (céu). Marcel Duchamp com sua amada. Um casal em que ele é a própria paisagem.

A fotografia iria acelerar sua expansão e inserção no meio artístico especialmente à partir da arte pop e da arte conceitual. Não por acaso, uma apropriação fotográfica está no registro de batismo da arte conceitual: a obra *One and Three Chairs*, de Joseph Kosuth, realizada em 1965. Nela, o pioneiro da arte conceitual confronta uma cadeira real

a duas representações dela: uma foto de uma cadeira e um verbete de dicionário com o significado da palavra cadeira.

Desde então, o uso da foto seja como processo, seja como material incorporado à obra de arte não pararia de se expandir. Foi pensando nesse fenômeno que dediquei à fotografia a segunda edição da trilogia de coletivas que realizei de 1999 a 2001 sob o título *Território Expandido* (em evento paralelo à entrega do Prêmio Multicultural Estadão, no Sesc-Pompéia). Conforme escrevi para o texto introdutório daquele catálogo, “tomei de empréstimo à historiadora e crítica de arte norte-americana Rosalind Krauss o conceito de expansão no campo da arte”².

“Krauss observou que a escultura ampliou seu campo de ação ao incorporar procedimentos e materiais os mais diversos. Abandonou a ilusão da eternidade contida no bronze e no mármore para assumir o uso de materiais perecíveis, em sintonia com o espírito da época atual. A fotografia, acrescentamos nós, também viu seu território de ação expandir-se do eterno para o contingente, da documentação fiel da realidade para a percepção de que qualquer imagem, mesmo capturada mecanicamente, não é jamais espelho do real mas sim visão subjetiva de mundo”³.

Nessa coletiva, interessou-me focar a expansão da fotografia brasileira de arte desde contribuições históricas como as de Lygia Pape nos anos 60 e Vera Chaves Barcellos na Bienal de Veneza de 1976, até novos talentos como **Márcia Xavier** e **Caio Reisewitz**. Um percurso que passa da fotografia convencional ou mecânica para a foto digital e a videoarte.

Como esclarecem **Julio Plaza** e **Mônica Tavares**: “O surgimento de novos meios tecnológicos de produção audiovisual, sobretudo os eletrônicos, provoca uma influência de difícil avaliação sobre as formas culturais tradicionais. Esses meios possuem caracteres que renovam a criação audiovisual, reformulam nossa visão de mundo, criam novas formas de imaginários e discursos icônicos, ao mesmo tempo que recodificam as imagens dos períodos anteriores. (...) Assim como as imagens técnicas, as imagens de terceira geração, ou infográficas, só podem ser compreendidas dentro do amplo quadro da trilogia homem-mundo-máquina e não mais no diálogo homem-mundo.”⁴

A densidade de operações criativas possíveis na arte digital surge exatamente do fato dela estar ancorada na imagética e nos processos de criação proporcionados e acumulados pela fotografia mecânica. Esta memória potencializa e ressignifica um raciocínio criativo que não existiria sem essa fase anterior.

Roland Barthes observa: “Dizem muitas vezes que foram os pintores que inventaram a fotografia (transmitindo-lhe o enquadramento, a perspectiva albertiana e a ótica da *camera obscura*). Eu digo: não, foram os químicos. Pois o noema “isso foi” só foi possível no dia em que uma circunstância científica (a descoberta da sensibilidade dos sais halógenos de prata à luz) permitiu captar e imprimir diretamente os raios luminosos emitidos por um objeto iluminado de forma diversa. A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real que estava ali, são parte das radiações que vêm me tocar, e eu estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios atrasados de uma estrela”⁵.

MÁRCIA XAVIER (Belo Horizonte, MG, 1967): artista plástica, fotógrafa.

CAIO REISEWITZ (São Paulo, SP, 1967): artista plástico.

JULIO PLAZA (Espanha, 1938/Brasil, 2003): Nascido em Madrid (Espanha), Julio Plaza era artista multimedia e professor titular da Escola de Comunicações e Artes da USP.

MÔNICA TAVARES: Mônica Tavares é professora adjunta do Departamento de Ciências Exatas e da Terra da Universidade Estadual da Bahia, onde leciona as disciplinas Estética e Computação Gráfica para o Curso de Desenho Industrial.

ROLAND BARTHES (França, 1915-1980): crítico literário; sua obra, ampla e variada, caracteriza-se pela reflexão sobre a condição histórica da linguagem literária; como sociólogo, pertence à corrente estruturalista.

Nesse sentido, prossegue Barthes, “a fotografia pertence a toda uma categoria de signos chamados pelo filósofo semiótico americano Charles Sanders Peirce de índice.(...) A fotografia, por seu princípio constitutivo, distingue-se fundamentalmente de sistemas de representação como a pintura ou o desenho (dos ícones), bem como dos sistemas propriamente lingüísticos (dos símbolos), enquanto se aparenta muito significativamente com signos como a fumaça (índice de fogo) (...) ou a cicatriz (marca de um ferimento)...⁶

A relação da imagem eletrônica com seu objeto referencial é um dos pontos de consangüinidade desta com a fotografia mecânica. O real captado pela câmera de vídeo ou pela máquina fotográfica digital tem sua tradução em pixels, em impulsos luminosos que vão ser codificados em eletricidade, transportados nessa forma e depois decodificados novamente em imagem em uma tela de computador ou impressas sobre algum suporte. O que Barthes denomina de “emanação do referente” também ocorre na imagem digital.

Mas a imagem digital pode ir bem além desse espelhamento do real. Através da computação gráfica, ela pode criar uma nova realidade, expandindo um caminho iniciado com a perspectiva renascentista e as ilusões de ótica da arte barroca. A malha perspéctica, ou seja, a ferramenta do desenho que cria a terceira dimensão e as deformações marginais dela, é apropriada e potencializada. As linhas dessa malha saem do plano do papel para o ambiente tridimensional virtual do computador. A ilusão de ótica já não é um fim, mas um meio para potencializar um ilusionismo cada vez mais intrigante e plausível. Ou, ao contrário, mais delirante e surreal.

Ao historiarem o surgimento da fotografia, no século 19, **Helouise Costa** e Renato Rodrigues concluem: “Na sociedade racionalista do século passado, em que a arte e a ciência viviam em universos distintos, a aceitação da cientificidade da fotografia impedia a percepção da estruturação ideológica da imagem, negando a intervenção do homem no resultado final do processo fotográfico. A principal discussão que se fez sobre a fotografia no século XIX girou em torno da questão dela ser ou não uma forma de expressão artística”⁷.

No século 21, a discussão recorrente e igualmente feroz é se determinados ramos da arte eletrônica, especialmente a computação gráfica e a web art, podem aspirar ao status de arte. A computação gráfica saltou da experimentação dos laboratórios de informática para o cinema de entretenimento hollywoodiano de Spielberg e Lucas quase sem fazer escalas no universo das artes visuais. Há uma certa produção artística promissora nessa área mas, por ser ainda recente, não goza da visibilidade já conquistada pela videoarte, por exemplo.

A videoarte, adensada e enriquecida por uma trajetória de mais de quatro décadas e dezenas de grandes artistas dedicados a expressar-se através dela, floresce plenamente na atualidade. Adquiriu quase uma hegemonia no circuito das bienais internacionais e grandes mostras itinerantes de arte contemporânea. É de se esperar que, com a sedimentação da nova ferramenta pelo uso a ser feito dela pelas atuais e próximas gerações de artistas, a web art e a computação gráfica atinjam a plena maioria artística.

De qualquer modo, a fotografia digital, base da maior parte das experimentações em novos meios, não pode ser dissociada de sua irmã

HELOUISE COSTA: docente (ABCA/MAC-USP) e curadora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo desde 1993.

mais velha, a fotografia analógica. Ambas estão nos alicerces da expressão artística visual contemporânea. A foto significou uma associação com a ciência e seu desdobramento digital expandiu essa parceria para um diálogo ainda mais estreito. Ambas sinalizam a retomada da figura humana como índice e reverberação de um novo humanismo, mais ácido e desesperado mas não menos fiel a utopias. Como exemplo disso, podemos citar as obras da artista norte-americana Cindy Sherman e da brasileira Rosângela Rennó. Haveria muitos outros exemplos igualmente contundentes a lembrar.

A foto viveu um processo lento de inserção na esfera artística, mesmo fenômeno vivido nas últimas décadas pela arte eletrônica. A arte atual, seja ela construída com materiais palpáveis ou elaborada em ambientes virtuais, fertiliza seu tempo na medida em que derruba categorias, gêneros e processos estanques. O universo das etiquetas e das prateleiras bem arrumadas pertence à esfera da arte moderna. A arte contemporânea vive e floresce da hibridização e da mistura.

NOTAS:

¹ Frase citada por Julio Plaza e Mônica Tavares no livro “Processos Criativos com os Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais” (Editora Hucitec, 1998).

² MORAES, Angélica et alii. “Território Expandido”. Catálogo de mostra coletiva realizada no Sesc- Pompéia de junho a julho de 2000.

³ Obra citada

⁴ PLAZA, Julio e TAVARES, Mônica. “Processos Criativos com os Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais” (Editora Hucitec, 1998).

⁵ BARTHES, Roland. “A Câmara Clara” (Edições 70 Arte& Comunicação, Lisboa, 1980)

⁶ Obra citada

⁷ COSTA, Helouise e RODRIGUES, Renato. “A Fotografia Moderna no Brasil” (Editora UFRJ, 1995)