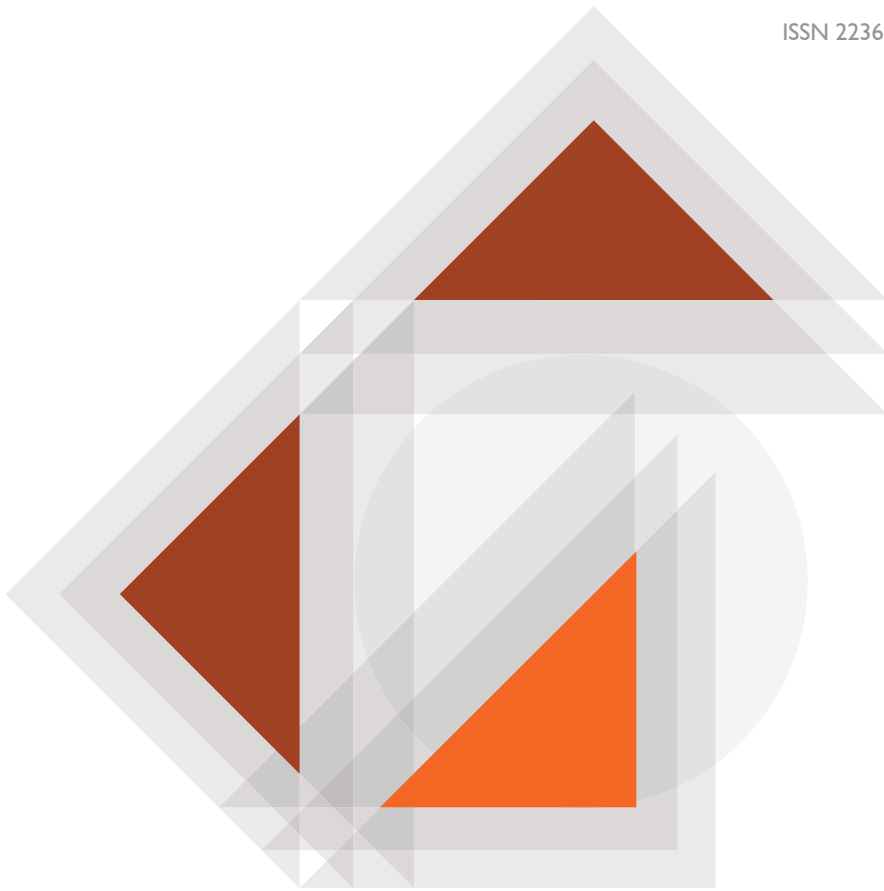




ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade de Brasília

Outubro 2012



A fotografia e a “crise da história da arte”

Annateresa Fabris

“Parece que a história da arte parou porque não sabe lidar com a fotografia e, portanto, escolher nos dias de hoje”. Esta frase contundente, proferida por David Hockney durante uma entrevista concedida em janeiro de 2012, é acompanhada de breves considerações sobre o estatuto da imagem ao longo da história e as transformações advindas da presença das novas tecnologias e da crescente personalização de uma função antes exclusiva de esferas sociais como a igreja e o sistema de comunicação de massa.¹

A polêmica declaração do artista inglês sobre a crise enfrentada pela história da arte não pode ser dissociada de sua relação tensa com a imagem técnica, amplamente utilizada sobretudo no momento das colagens e montagens fotográficas, embora considerada “a versão final da pintura renascentista”. Ao afirmar que a fotografia é “o fim de um modo de ver que foi desenvolvido quinhentos anos atrás”, em virtude da persistência da perspectiva e da ilusão de profundidade, Hockney visa valorizar a revolução perceptiva trazida pelo cubismo, a qual pode ser enfeixada na ideia de uma “visão total”, representada pelos dois olhos e pelo “modo como veem as coisas”.²

¹ Cf. Wroe, Nicholas. “David Hockney: a life in art”. *The Guardian*, London, Jan. 13, 2012. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/hockney>>. Acesso: 17 fev. 2012.

² Cf. Joyce, Paul. *Hockney on photography: conversations with Paul Joyce*. London: Jonathan Cape, 1988, pp. 23, 34, 80.

O cubismo, de acordo com o pintor britânico, representaria a tomada de posição de Pablo Picasso e Georges Braque contra a fotografia e o princípio da janela embutido na câmara escura, tendo como resultado a reconquista do comportamento “normal” do olho. Tais premissas levam-no a negar que o cubismo seja uma forma de abstração ou de distorção, uma vez que detecta em suas pesquisas um grande interesse pela realidade, pela percepção e pela “estrutura de *visão* do objeto”. Apresentado como uma atitude e não um estilo, o cubismo tem outro predicado fundamental: diz respeito, antes de tudo, à visão subjetiva, ao modo como pensamentos, lembranças e ideias geram interferências na percepção objetiva. Considerar o cubismo uma manifestação enraizada na memória e na visão é congenial aos objetivos de Hockney, para quem a fotografia se ressentia da falta da dimensão temporal. Esta, ao contrário, está presente nas colagens de Picasso e Braque, as quais, ainda que estruturadas numa superfície plana, permitem a superposição de diferentes níveis temporais.³

A principal contribuição do cubismo reside na colagem, definida por Hockney como a chave para escapar dos velhos modos de ver. A colagem reconhece o espaço e faz com que o olho perceba que o procedimento não diz respeito apenas a uma mudança no tratamento da superfície. Graças a ela, afirma-se o plano bidimensional ao mesmo tempo em que o observador está mais próximo de sua experiência real.⁴

³ Cf. depoimentos do artista em: Wechsler, Lawrence. “True to life”. In: *David Hockney: camerawork*. London: Thames & Hudson, 1984, pp. 16-17, 19-20; Joyce, Paul. *Op. cit.*, pp. 23-26, 52, 177; Hockney, David. “[Sem título]”. In: *David Hockney fotografo*. Firenze: Alinari, 1983 s. p.

⁴ Cf. Joyce, Paul. *Op. cit.*, p. 153.

Se a análise de Hockney é correta quando destaca que o cubismo é uma forma de realismo, no qual a fragmentação é uma maneira de propiciar uma maior aproximação do objeto,⁵ a ideia de que a fotografia retardou seu aparecimento⁶ deve ser, porém, tomada com cautela. Este argumento pode ser facilmente contrastado com a evocação das possíveis relações do cubismo com a cronofotografia, que pode ter sugerido os conceitos de simultaneidade, sobreposição e alternância de linhas positivas e negativas.⁷

No caso específico de Picasso, pode-se lembrar que Anne Baldassari defende a existência de um “olho fotográfico” nas obras realizadas em Horta de Ebro no verão de 1909. Duas das três fotografias do lugarejo feitas pelo próprio pintor, caracterizadas por alguns paradoxos visuais – arranjos ambíguos de luzes e sombras e alinhamento das

⁵ John Golding lembra que a crítica contemporânea havia enfatizado o caráter realista do movimento, não confundindo seu aspecto intelectual e sua concentração em problemas puramente formais com a abstração. Mesmo Guillaume Apollinaire, que tendia a acreditar que a evolução ideal do cubismo desembocaria numa abstração total, não deixa de afirmar que o pintor cubista era um realista, por inspirar-se numa verdade situada além da aparência. O caráter cotidiano da iconografia cubista, em que Golding detecta uma confirmação das intenções realistas de Picasso e Braque, serve também de mote para Michel Leiris em sua tomada de posição contra a leitura surrealista da obra do artista espanhol proposta por André Breton. A ideia de um Picasso surrealista é contrastada com o argumento de que sua pintura surge de um embate com a realidade e a materialidade das coisas. Leiris afirma sem rodeios que “Na maior parte dos quadros de Picasso observaremos que o ‘assunto’ [...] é quase sempre completamente *terra a terra*, em todo caso jamais emprestado ao mundo obscuro do sonho, nem suscetível imediatamente de ser convertido em símbolo – quer dizer, de nenhum modo ‘surrealista’. Toda a imaginação transmite à criação novas formas, situadas nem acima nem abaixo das formas cotidianas, mas verdadeiras como elas, ainda que diferentes e completamente novas”. A partir dessas considerações, o escritor conclui: “A meu ver, portanto, comete-se um contrassenso completo quando se esquece o caráter fundamentalmente realista da obra de Picasso, situando-o numa esfera de alucinações fantásticas, uma espécie de plano astral, onde o real só saberia valsar”. Cf. Golding, John. *Le cubisme*. Paris: Le Livre de Poche, 1968, pp. 142-148; Virava, Thiago Gil de Oliveira. *Uma brecha para o surrealismo: percepções do movimento surrealista no Brasil entre as décadas de 1920 e 1940*. São Paulo: ECA/USP, 2012, pp. 62-63.

⁶ Cf. Joyce, Paul. *Op. cit.*, p. 80.

⁷ Scharf, Aaron. *Art and photography*. Harmondsworth: Penguin, 1974, pp. 268-270.

cumeeiras dos telhados –, estariam na base de quadros como *Observatório* e *Casas nas colinas*. A ambiguidade das imagens, que afeta os contornos aparentes dos volumes e a disposição dos planos, não deixa de apresentar uma correspondência com o tratamento espacial de Paul Cézanne, podendo ter reforçado em Picasso uma visualidade não convencional.⁸

Tomando como referência os diversos estágios dos estudos para *Violão*, pendurados nas paredes do ateliê e registrados por Picasso no verão de 1912, Baldassari propõe outra aproximação possível com a fotografia, que desempenharia o papel de “instrumento de transformação semântica”.⁹ Rosalind Krauss, que detecta na análise da autora francesa “uma interpretação exagerada e insensatamente projetiva das fotografias que Picasso fez como documentação”,¹⁰ também se debruça sobre a relação do artista com a imagem técnica. Tendo como parâmetro o *Retrato de Ambroise Vollard* (1915), os nus clássicos realizados em 1918, as cópias de Auguste Renoir, a tela *Camponeses italianos* e os desenhos de grupos de bailarinas datados de 1919, a crítica norte-americana propõe analisar a possível relação de Picasso com a fotografia por um viés mais complexo.

Presa de “uma reação fóbica à mecanização da visão”, decorrente da concepção da imagem como “*readymade*” e da automação da composição – elementos centrais

⁸ Baldassari, Anne. *Picasso and photography: the dark mirror*. Paris: Flammarion; Houston: The Museum of Fine Arts, 1997, pp. 7, 17, 74.

⁹ *Ibid.*, p. 116.

¹⁰ Krauss, Rosalind. *Os papéis de Picasso*. Trad. Cristina Cupertino. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 125.

das operações de Francis Picabia –, o artista espanhol acaba por incorporar na produção do período em exame justamente as qualidades que o irritavam na obra de alguns contemporâneos. *Sete bailarinas* (1919), inspirada numa fotografia publicitária dos *Ballets Russes* datada de 1916, traz, de maneira inequívoca, as marcas de uma concepção serial, para a qual são determinantes a automatização do tema e a mecanização da representação. Comparado com os retratos feitos por Picabia entre 1915 e 1917, o desenho das bailarinas mostra “semelhanças notáveis” com estes “no caráter do toque, na insistência da frontalidade, na compulsão pela simetria e no senso de absoluta imobilidade do objeto inorgânico”.¹¹

Deixando de lado a ideia do retrato como o gênero “em que a imagem é entendida como transparente para um único modelo vivo que estriba a representação no mundo real”, Picasso envereda por uma concepção serial e mecânica. O apogeu desse exercício de generalização é localizado por Krauss no *Retrato de Léonide Massine* (verão de 1919), no qual

o suposto Neoclassicismo do tratamento é invadido pela marca do sombreamento fotográfico [...] para produzir o estranho híbrido gráfico que até hoje caracteriza o estilo dos retratistas de calçada: calcado na fotografia, *kitsch* e estereotipado.¹²

Se Krauss acaba por dar razão a Picabia, que falava da presença da automação da arte sob a “máscara ingresca de Picasso”,¹³ é possível, no entanto, pensar em outro tipo

¹¹ *Ibid.*, pp. 130, 163.

¹² *Ibid.*, p. 166.

¹³ *Ibid.*, p. 167.

de análise para algumas obras baseadas em modelos fotográficos. Poder-se-ia dizer que o pintor, ao lançar mão de um elemento inexistente na fotografia – a linha – e ao enfatizar em seus desenhos os mecanismos simbólicos associados ao conceito de indivíduo, acaba por estruturar uma leitura crítica da imagem técnica. Picasso confere às *Sete bailarinas* uma densidade corpórea, ausente da imagem publicitária, destacando, por meio da deformação dos braços e das mãos, o aspecto estereotipado de sua gestualidade.¹⁴

A esses breves apontamentos, que permitem problematizar a leitura de Hockney, pode ser acrescentada a reflexão de Joan Fontcuberta, para quem a imagem técnica, nas mãos de artistas como Picasso, Joan Miró, Salvador Dalí e Antoni Tàpies, revela ser um “fabuloso instrumento intensificador do olhar” ou um “suporte gerador de novos ensaios plásticos”. Tal afirmação tem como lastro quatro conjuntos de obras, realizados na década de 1960, nos quais é demonstrado “uma vez por todas que a lente, a luz e os materiais fotográficos nada mais são do que ferramentas que, como o pincel e o pigmento, tornam possível o trabalho do artista”.¹⁵

Uma vez que o artista que interessa à análise em pauta é Picasso, será dada preferência à série “Diurnos: apontamentos de trabalho”, constituída por trinta e seis fotogramas e três desenhos sobre envelopes de papel fotográfico. Realizada em 1961-1962, a série, que é fruto

¹⁴ Fabris, Annateresa. *Identities virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, pp. 54-55.

¹⁵ Fontcuberta, Joan. “El artista y la fotografía”. In: *El artista y la fotografía*. Barcelona: Actar, s.d., pp. 9-11.

da parceria de Picasso com o fotógrafo André Villers, é considerada por Fontcuberta o projeto fotográfico "mais ambicioso" do artista. O trabalho conjunto, que consiste na aplicação de *découpages* com silhuetas de típicas figuras picassianas sobre paisagens e elementos naturais fotografados por Villers, é colocado por Rosalynd Kroll sob um duplo signo: a "força experimental das aventuras plásticas dos surrealistas" e "a carga poética da sensibilidade mediterrânea, a exaltação das fontes de sua memória estética, a magia de suas raízes mais visionárias".¹⁶

Apresentada em Barcelona em 1995, a mostra concebida por Fontcuberta recebeu uma crítica entusiasta de Victoria Comcostava:

O importante não é que, de repente, emirjam trabalhos praticamente inéditos de quatro dos mais excepcionais monstros da arte deste século, pondo em ridículo seus hagiógrafos oficiais. O verdadeiramente grave é que uma revelação desse calibre faz estremecer os alicerces da historiografia da arte moderna na Espanha, obrigando-nos a reescrevê-la à luz dos encontros e desencontros com a fotografia.¹⁷

A essa visão um tanto exagerada, mas nem por isso menos pertinente, pode ser contraposta a reflexão de Hockney no livro *O conhecimento secreto: redescobrimos as técnicas perdidas dos grandes mestres* (2001), no qual a fotografia é, mais uma vez, apresentada por um prisma negativo. No final do texto expositivo, o artista se pergunta se a fotografia, "por tanto tempo vista como fielmente real, como intocada pela mão", não seria responsável pelo embotamento da visão e pela diminuição da "capacidade de

¹⁶ Fontcuberta, Joan. "Diurnes: apuntes de trabajo". In: Fontcuberta, Joan. *Op. cit.*, p. 15.

¹⁷ *Apud*: Fontcuberta, Joan. "El artista y la fotografía". *Op. cit.*, p. 11.

ver o mundo com alguma clareza”.¹⁸ É impossível, porém, não perceber que sua análise da história dos “efeitos ópticos” na arte ocidental não teria sido tão penetrante sem um uso abundante da imagem técnica em sua produção pessoal.

O que a fotografia tem a ver com uma trajetória, que teve início em 1430, quando os pintores ocidentais adotaram uma atitude claramente naturalista? A resposta de Hockney é imediata: o naturalismo não proveio de uma nova maneira de olhar, e sim de inovações técnicas, dentre as quais a perspectiva linear e o uso de instrumentos ópticos como lentes e espelhos, “os dois elementos básicos da câmara moderna”. Inúmeros quadros produzidos entre 1430 e o advento do impressionismo, com o qual se restabeleceu uma visão “mais humana”, ou seja, binocular, são cuidadosamente analisados pelo artista, que não se cansa de demonstrar que sua “aparência fotográfica” pode ter sido fruto do uso de lentes e espelhos.¹⁹

As mudanças de perspectiva de *Quadro de flores mariano* (c. 1485-1490), de Hans Memling, as distorções de *Os embaixadores* (1533), de Hans Holbein, o Moço, os desfoques presentes em *A leiteira* (c. 1658-1660), de Johannes Vermeer, são reportados ao uso de lentes. A *Adoração do cordeiro místico* (1432), de Jan e Hubert van Eyck, é, por sua vez, associada ao uso de espelhos convexos, que permitem projetar “figuras inteiras, ou mesmo recintos inteiros” e atingir uma extrema precisão dos detalhes, sem perder o “ar natural”.²⁰

¹⁸ Hockney, David. *O conhecimento secreto: redescobrimo as técnicas perdidas dos grandes mestres*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 196.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 47, 51, 71-72, 189.

²⁰ *Ibid.*, pp. 57-58, 64, 72, 82, 94.

Se não é possível adentrar nos meandros da explanação de Hockney, que propõe hipóteses sobre o uso de lentes e espelhos por Antonello da Messina e Caravaggio, de uma câmara clara por este, Diego Velázquez e Jean-Auguste-Dominique Ingres, de dispositivos ópticos por Leonardo, Giorgione e Albrecht Dürer, entre outros, é importante, porém, sublinhar que a pesquisa tem como objetivo afirmar a supremacia do sujeito criador. À óptica, “que não faz marcas”, mas “produz apenas uma imagem, uma aparência, um meio de medida”, contrapõe-se a figura do artista, “responsável pela concepção” e habilidoso “para superar os problemas técnicos e reproduzir a imagem em tinta”.²¹

A dicotomia apontada pelo autor entre o aparato técnico e o sujeito criador não deixa de ter relações com as duas operações que Edmond Couchot detecta no sistema de Leon Battista Alberti. Dois sujeitos estão presentes no momento da criação: um impessoal, que lança mão de automatismos complexos, passíveis de serem usados pelos demais artistas do período; outro pessoal, que se rebela contra a automatização dos procedimentos, graças à capacidade de perceber, captar e exprimir a beleza e de escolher e combinar os modelos. O pintor é a “associação contraditória e complementar” desses dois componentes do sujeito: um aparelhado e, logo, impessoal; outro singular e, portanto, pessoal, que se configura como dono da obra na qualidade de autor da *historia*, isto é, daquela estrutura que outorga sentido ao quadro.²²

²¹ *Ibid.*, p. 131.

²² Couchot, Edmond. *La technologie dans l'art: de la photographie à la réalité virtuelle*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1998, pp. 23-24.

Hockney não é uma voz isolada na denúncia dos efeitos deletérios que a fotografia trouxe à arte e, por extensão, à história da arte. Steven Bernas, em *La croyance dans l'image* (2006), ainda que não condene a imagem técnica em bloco, denuncia, no entanto, uma concepção dominante de fotografia, referida à “cultura Mickey”. “Cultura Mickey” – locução inspirada numa obra de Christian Boltanski datada de 1972, em que eram apresentados os retratos dos sessenta e dois membros do Clube Mickey, publicados num jornal em 1955 – é sinônimo de fotografia entendida como “arte média”, ou seja, como uma prática acessível a todos, que obedece a cânones implícitos, considerados tecnicamente ineficientes por amadores e estetas, mas nos quais é possível perceber uma “estética” popular, de acordo com Pierre Bourdieu.²³

A adesão de Boltanski a essa concepção de fotografia, alicerçada na banalidade, é duramente criticada por Bernas. Sua primeira consequência é uma depreciação do trabalho dos fotógrafos modernos em prol de uma visão mais técnica e mais impessoal, destituída de qualquer intenção plástica e voltada para a exaltação do banal. A fotografia do banal uniformiza a percepção do mundo, apagando a possibilidade de um olhar crítico sobre a representação na arte. Como se isso não bastasse, a atitude de Boltanski tem como corolário a aceitação do “Deus Mundo” e do “deus mercado de arte”, ou seja, a adoração antifilosófica da realidade e a

²³ Bourdieu, Pierre. “Introducción”. In: Bourdieu, Pierre (org.). *La fotografia: un arte intermedio*. México: Editorial Nueva Imagen, 1979, pp. 23-24.

instrumentalização da imagem, que se limita a oferecer uma versão desgastada do real, em formato gigante.²⁴

Os danos trazidos à arte contemporânea por Boltanski não param por aí. Ao valorizar a fotografia amadora, este transforma a arte numa mera manifestação da imagem comum. Dentro desse panorama, o fotógrafo do banal adquire um estatuto inusitado, levando Bernas a afirmar que a função do artista consiste em ser um reflexo dos usos sociais da fotografia. O espectador, por sua vez, é colocado no centro da ideologia da arte, na qualidade de coautor do ato criador, reduzido à pura mercadoria. Boltanski, desse modo, "profana [...] o ideal romântico da arte, o caráter sagrado da imagem do artista demiurgo e templo da pureza da invenção, da inovação e do talento original". Como um provocador, inverte as funções clássicas do artista e do público. Este é mais valorizado que o artista, o qual vê sua ação criadora ser reduzida a um puro *assemblage* de imagens seriais. Na verdade, Boltanski trabalha com a ignorância do público e com uma concepção demagógica da relação deste com o conhecimento, a história da fotografia e a recepção da obra de arte. Em termos de estética da recepção, o artista francês afirma que a história da arte é feita com e para o público, confundindo obra e mercadoria.²⁵

Não é invocando o nome de Marcel Duchamp que a fotografia amadora alcançará o status de obra de arte. Próximo da concepção da fotografia instantânea, Boltanski retira do artista o direito de lançar um olhar

²⁴ Bernas, Steven. *La croyance dans l'image*. Paris: L'Harmattan, 2006, pp. 222-223.

²⁵ *Ibid.*, pp. 226-227.

crítico sobre o mundo. Ao mutilar a realidade do processo autoral, demonstra ser favorável a uma concepção serial da arte, herdada de Andy Warhol e de mais de trinta anos de variações sobre o mesmo motivo.²⁶

Bernas afirma que o processo de imitação, cópia e saque utilizado por Boltanski põe em xeque a tarefa do fotógrafo contemporâneo²⁷ porque não percebe sua motivação principal: o que interessa ao artista não é a criação de imagens exemplares e sim uma discussão sobre a configuração de uma memória antes coletiva do que individual. É por isso que ele persegue uma autobiografia falseada, feita de restos fabricados que remetem ao trabalho da memória como construção e reconfiguração. O aspecto sociológico de sua obra, tão criticado pelo autor, é, ao contrário, o cerne de uma visão crítica, em que a memória coletiva e individual é reconstituída a partir de gestos, atitudes e rituais. O interesse pela memória e pelos hábitos da sociedade contemporânea permite aproximar os processos do artista do trabalho do sociólogo e do etnólogo, sem, no entanto, confundi-los com ele. Como lembra Florence de Mèredieu, trata-se de um simulacro da ciência, de “uma sorte de cópia autenticada daquilo que são sociologia e etnologia”, sobretudo se for considerado que a memória reconfigurada por Boltanski é falsa. O que importa nesse tipo de operação é recuperar as imagens arquetípicas da sociedade de consumo e, logo, os estereótipos da memória coletiva. Nisso, o artista está próximo de Warhol, mas não nos moldes indicados por Bernas. O artista norte-americano, assim como Boltanski,

²⁶ *Ibid.*, p. 228.

²⁷ *Ibid.*, pp. 228-229.

trabalha com estereótipos convertidos em “monumentos da modernidade”, com uma memória falsa e inteiramente fabricada, da qual só resta o esqueleto, “essa aparência bela e cintilante que tem o nome de imagem”.²⁸

Bernas também imputa a Boltanski a valorização do grande formato na fotografia, apresentado como um ato puramente comercial, cujas origens remontam a 1856, isto é, a *Os dois caminhos da vida*, de Oscar Gustav Rejlander. As questões levantadas pela fotografia composta de Rejlander, que reivindicava o estatuto de obra elaborada e complexa para sua composição, não podem ser analisadas nesse momento, mas é indubitável que o que movia o fotógrafo holandês não era um fato puramente material.²⁹ Os nomes citados pelo autor são a Cindy Sherman da série “Retratos históricos” (1989-1990), Thomas Struth e Brigitte Bauer, já que as “conotações pictóricas” de suas obras suscitam uma indagação: trata-se de pilhagens ou de um modo de educar o público? O comprador pode ter a ilusão de ser um *connaissanceur* ao ser confrontado com trabalhos dotados de evocações culturais?³⁰

A resposta é buscada por Bernas no mercado, como se este fosse o único meio legítimo de valoração da obra de arte. Cindy Sherman é alvo de uma crítica impiedosa, que se inicia com a definição de seu trabalho como “uma arte paradoxal”, como “uma arte que saqueia o passado e que avança na modernidade sem história, jogando com certa

²⁸ Mèredieu, Florence de. *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*. Paris: Larousse, 2004, pp. 467-468.

²⁹ Cf. Fabris, Annateresa. *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011, pp. 20-24.

³⁰ Bernas, Steven. *Op. cit.*, pp. 223-224.

ignorância da arte como história e como processo”. Usando a citação e o empréstimo como brasões e alegorias, a artista não produz nenhuma ruptura em relação à arte do passado. Limita-se a citar, a tomar de empréstimo uma forma, um tema, um conceito passado, que será utilizado com os elementos simbólicos do real contemporâneo. Copiar um quadro com a fotografia significa garantir um referente cultural, dando à imagem técnica uma conotação plástica que cativa o comprador. Desse modo, o meio “é evacuado em proveito de uma forma concebida antes da fotografia pela pintura”.³¹

Duas questões podem ser levantadas a partir da leitura de Bernas: o grande formato e a atitude de Sherman perante a história da arte. O grande formato, que se impõe nos últimos decênios do século XX, não pode ser convertido banalmente numa simples operação mercadológica. Como aponta Jean-François Chevrier, o grande formato, associado à cor, confirma a volta da forma do quadro nas experiências fotográficas, depois dos procedimentos analíticos ensaiados desde fins da década de 1960, no mesmo momento em que ocorre um pretenso “regresso à figuração” na pintura. Assim como a figuração não havia desaparecido de fato da pintura, o modelo do quadro havia persistido nos usos artísticos da fotografia, transformado e adaptado, na maioria das vezes. No caso específico denunciado por Bernas, não se pode esquecer que a restauração da forma do quadro na fotografia tem como primeira finalidade voltar a instaurar a “distância da imagem-objeto constitutiva da experiência de enfrentamento”, mas sem uma nostalgia da pintura ou

³¹ *Ibid.*, p. 225.

um desígnio “reacionário”. O caráter frontal da imagem pendurada na parede e sua autonomia como objeto não constituem um fim suficiente. Não se trata de elevar a imagem fotográfica ao lugar e ao estatuto do quadro. Trata-se, ao contrário, de utilizar o grande formato para “reativar um pensamento do fragmento, do aberto e da contradição”, mediado pelo uso de modelos extrapictóricos, “heterogêneos em relação à história da arte canônica”, por provirem da escultura, do cinema e da análise filosófica. A imagem assim concebida “não é uma ordenação em miniatura de aparências preexistentes, nem um efeito de expressão privado, nem o que resta de um trabalho conceitual. Portadora de uma expressão pública, atua expandindo-se; é emanção, invasão ou, como diz Coplans, consumo do espaço. Essa imagem fotográfica é a do cinema transportada para o espaço de apresentação e percepção do quadro, isto é, para o espaço do enfrentamento. Confrontação que é, antes de tudo, experiência do cara a cara, do retrato como alteridade figurada, do rosto como aparição”.³²

Se as considerações de Chevrier permitem problematizar a questão do grande formato, a atitude de Bernas possibilita uma segunda operação, estritamente associada à história da arte. A tomada de posição do autor não deixa de evocar a “questão Courbet”, réu de ter ousado pintar cenas de gênero em “tamanho natural”. As críticas feitas ao pintor não incidiam tanto na temática – conhecida de sobejo desde a década de 1830 –, mas sobretudo nas

³² Chevrier, Jean-François. “Las aventuras de la forma del cuadro en la historia de la fotografía”. In: *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007, pp. 156-157, 166, 195.

“grandes dimensões” privilegiadas por ele, que ousava apropriar-se de um formato reservado à pintura histórica e religiosa. O que a crítica contestava no gesto de Courbet era ter abatido a diferença entre a crônica cotidiana e a anedota e a alta mensagem de que a pintura histórica era portadora. Por ser consumida pelo público graças a uma rede de galerias especializadas em quadros de pequeno formato, aquarelas e gravuras, a pintura de gênero era considerada comercial e atrelada aos gostos e interesses da burguesia. Gênero “vulgar”, não podia competir com a “grande pintura”, “a arte séria e monumental”, a arte “nacional”, situada acima e além dos interesses mesquinhos de uma classe. Ao adotar o grande formato para temas “vulgares”, não raro caracterizados por um exagero caricatural, Courbet não só questiona a rigidez das categorias acadêmicas, como faz da “grande pintura” o instrumento privilegiado do realismo.³³

Bernas não parece estar longe desse quadro de referências quando propõe ver no grande formato uma operação puramente comercial. Tem-se a impressão de que somente a pintura tem acesso a esse território privilegiado, cabendo à fotografia um papel subalterno, em que pesem seus elogios aos fotógrafos criativos.

Quanto a Cindy Sherman, é possível afirmar que o autor faz uma leitura epidérmica dos “Retratos históricos”, baseada num equívoco conceitual. Se a citação era uma atitude altamente praticada pelos artistas contemporâneos durante os anos 1980, não é sob seu signo que ocorre a

³³ Malvano, Laura. “Le débat autour du réalisme entre 1855 et 1865”. *Histoire et Critique des Arts*, Paris, n. 4-5, mai 1978, pp. 65-69.

operação de Sherman. Em seu caso, é mais apropriado falar em desconstrução de um gênero pictórico pelo viés da dessublimação grotesca. Constituída a partir de modelos provenientes do Renascimento, do Barroco, do Rococó e do Neoclassicismo, a série demonstra o diálogo da artista com Sandro Botticelli, Piero della Francesca, Rafael, Jean Fouquet, Caravaggio, Rembrandt van Rijn, Jean-Honoré Fragonard e Ingres, entre outros. As convenções do retrato são colocadas à prova por vários recursos visuais, que podem ser interpretados como desafios abertos à pintura. Obras do Renascimento são trivializadas e despojadas do anterior tratamento idealizado, como atestam Judite (Botticelli, 1469-1470) carregando uma máscara de borracha em vez da cabeça de Holofernes, e Battista Sforza (Piero della Francesca, c. 1465) representada com um nariz comprido e usando joias falsas. O que Rafael havia representado de maneira alusiva transforma-se em nudez explícita e numa sexualidade sem pudores na releitura de *La fornarina* (1518-1520) proposta por Sherman. O *Pequeno Baco doente* (1594), de Caravaggio, perde toda referência autobiográfica com a supressão dos pêssegos, símbolos de renovação. A mulher representada numa pose lasciva e afetada e trajando uma vestimenta muito brilhante é o recurso encontrado pela artista para fazer uma crítica à vulgaridade da burguesia, tão presente nos quadros de Ingres. Ao inserir-se na tradição dos *counterfeits* [contrafações], Sherman nada mais faz do que evidenciar a natureza artificial do retrato: o rosto remete a uma figura maquiada; o corpo, transformado pelo

mimetismo da pose, não passa de uma pura construção estética por meio de próteses, perucas, trajes e outros artefatos.³⁴

A essas observações, que derrubam a ideia de pilhagem, deve ser acrescentado outro dado: em vários momentos, a artista questiona as categorias de gênero, assumindo papéis masculinos e encenando um teatro da virilidade graças a diferentes poses. Pondo no centro de suas operações a ideia do sujeito como representação, Sherman leva o espectador a interrogar-se sobre os conceitos de identidade pessoal e identidade de gênero. Longe de ser um fato “natural”, a identidade demonstra ser uma construção: um mesmo sujeito é capaz de encarnar dois papéis claramente definidos pela sociedade, por meio do uso de artifícios, trajes e ambientações teatrais.³⁵

As contraleituras das posturas teóricas de Hockney e Bernas demonstram que, em vez de condenar a fotografia ao ostracismo, torna-se cada vez mais necessário investigar o papel central que esta teve na redefinição da sensibilidade moderna e do próprio conceito de arte. Jean Clair afirmava em 1973 que todas as histórias da arte moderna deveriam ser reescritas, pois nenhuma delas reconhecia o papel da fotografia na configuração de novas possibilidades visuais. A tarefa a ser enfrentada

³⁴ Fabris, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Op. cit., pp. 64-65; Roegiers, Patrick. “De Diane Arbus à Cindy Sherman: archétype, stéréotype et mythe de la femme américaine des années soixante à nos jours”. In: *Une aventure contemporaine, la photographie 1955-1995: regards sur la création photographique contemporaine. Points de vue et réflexions*. Paris: Maison Européenne de la Photographie/Éditions Paris Audiovisuel, 1995, pp. 36-37.

³⁵ Fabris, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Op. cit., pp. 65-66.

não é fácil, pois implica percorrer um caminho bastante acidentado. Philippe Dubois, respondendo à formulação de Walter Benjamin sobre a necessidade de analisar a problemática da “arte como fotografia”, estabelece um panorama sucinto, mas eficaz dos momentos moderno e contemporâneo, cujo ponto inicial situa na “lógica do ato” de Duchamp. O artista francês partilha com a fotografia o interesse pela concepção da imagem como “simples impressão de uma presença, como marca, sinal, sintoma, como traço físico de um estar-aí [...]: uma impressão que não extrai seu sentido de si mesma, mas antes da relação existencial – e muitas vezes opaca – que a une ao que a provocou”. A consequência dessa atitude espraia-se por toda a arte contemporânea, levando o autor a afirmar que “o ato (*fotográfico ou pictural*) tornou-se absolutamente essencial; a obra é apenas um traço seu”. Essa constatação aponta para uma mudança substancial na relação entre os dois tipos de imagem. Se, no século XIX, a fotografia “vivia numa relação relativa de *aspiração rumo à arte*”, a arte do século XX tende, ao contrário, a “se impregnar de certas lógicas (formais, conceituais, de percepção, ideológicas ou outras) próprias à fotografia”. Além de Duchamp, Dubois analisa as principais relações com a fotografia em diversos movimentos do século XX, destacando o suprematismo e a nova concepção espacial gerada pelas tomadas aéreas; o interesse de dadaísmo e surrealismo pela fotomontagem; os palimpsestos de Robert Rauschenberg; a filosofia fotográfica da pop art; o “excesso” do hiper-realismo; a “integração cada vez mais

apurada, material e simbólica dos dados fotográficos” pela arte conceitual, land art e body art, entre outros.³⁶

Esse breve apanhado das possíveis relações entre fotografia e arte moderna nada mais é do que um convite a pensar numa problemática que não pode mais ser eludida pela historiografia artística, sob pena de mutilar a disciplina ou de convertê-la num repositório de leituras baseadas ainda na ideologia do gênio romântico. A fotografia trouxe desafios à pintura, dialogou com ela, percorreu caminhos por vezes equivocados, obrigou os artistas modernos a reverem seus postulados, colocou no centro do debate estético a problemática da imagem em suas diferentes versões. Se bem que a “estase” da história da arte denunciada por Hockney tenha uma valoração negativa para a fotografia, é possível inverter a equação e tomar ao pé da letra a polêmica declaração do artista inglês. Será “estática” a história da arte que não souber lidar com a fotografia e com todas as suas implicações, num momento em que a presença das imagens digitais propõe novos desafios à criação, à percepção e à concepção de parâmetros diferentes dos tradicionais. Se a história da arte ainda não conseguiu absorver o impacto da fotografia, quando terá condições de debruçar-se sobre os novos horizontes que se descortinam com as imagens digitais?

³⁶ Chevrier, Jean-François. *Op. cit.*, p. 147; Dubois, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1998, pp. 253-274, 279-291.