



Oscar Gustave Rejlander

Os Dois Caminhos da Vida:

Esperança e Arrependimento, 1857

Royal Society, Bath

Considerações sobre a contribuição da fotografia na historiografia da arte no Brasil

Alexandre Santos
UFRGS/CBHA

Resumo

O advento da fotografia implicou na disseminação da imagem no cotidiano, trazendo novas variáveis para a percepção do real e para a criação artística. Neste sentido, o campo da arte se viu profundamente afetado pela reprodutibilidade técnica da imagem fotográfica, tanto no que se refere a um alargamento de suas fronteiras quanto a uma aproximação entre as instâncias da arte e da vida. Este ensaio busca refletir sobre a contribuição da fotografia na história da arte, principalmente no Brasil.

Palavras-chave

Arte, fotografia, história da arte

Abstract

The advent of photography meant an increasingly dissemination of image in daily life, leading to new variables about the perception of reality and artistic creation. In this sense, the field of art has been profoundly affected by the technical reproducibility of the photographic image, both in terms of enlarging its borders and of the closer relations between the instances of art and life. This essay intends to reflect on the contribution of photography to art history, especially in Brazil.

Keywords

Art, photography, art history.

Em 1857, o sueco Oscar Gustave Rejlander anuncia na imprensa fotográfica a venda de alguns exemplares de uma tiragem composta, intitulada *Os Dois Caminhos da Vida*.¹ A cena alegórica da imagem mostra um pai que faz passarem seus dois filhos sob um arco, o qual simboliza a fronteira entre a cidade e o campo. Um deles toma o caminho da religião, da misericórdia e do labor, enquanto o outro se direciona para o ócio, o jogo e a bebida. O nu velado no primeiro plano, talvez uma Madalena penitente, justifica o subtítulo da obra: *Esperança no Arrependimento*. Como ele revela um dos estudos originais da composição, a tonalidade moral de *Os Dois Caminhos da Vida* torna-se infinitamente mais inquietante do que o seu subtítulo possa supor, o que lhe garantiu a pecha de indecente pelos espectadores da época.²

A referida obra de Rejlander levanta diferentes questões sobre o impacto da imagem fotográfica na história da cultura e também na história da arte.³ De um lado, o fotógrafo sueco tenta imitar a pintura, gesto esse que causa uma contaminação entre *imagem técnica* e *imagem artística* em uma primeira leitura. De outro, percebe-se um segundo nível de contaminação provocado pela fotografia no campo da arte: *o escândalo que a obra acarretou*, indica também a desestabilização operada pela fotografia ao mostrar sem escrúpulos o corpo nu de alguém que havia pousado para a imagem.⁴

Questões deste tipo foram freqüentes nos trabalhos de fotografia aspirantes ao campo da arte no século XIX.⁵ Elas tocam no grande nó górdio da fotografia, ou seja, no seu estatuto oscilante entre documento e criação ou, se quisermos entre verdade e ficção.⁶ Talvez nenhum outro artista tenha mostrado com tanta crueza a sobrevivência destes tabus no mundo contemporâneo quanto os nus

1 Composta de trinta negativos, a foto levava quase seis semanas para ser realizada e fora apresentada na *Exposição dos Tesouros da Arte*, na cidade de Manchester.

2 Mike Weaver, Apud FRIZOT, Michel (Ed.). **Nouvelle histoire de la photographie**. Paris, 1994, p. 188.

3 Se Rejlander propõe que a fotografia seja uma ferramenta nas mãos dos artistas, essa sua atitude já esboça a idéia moderna de uso da fotografia em função da idéia artística. Ver Weaver, apud Frizot, op.cit., p. 187.

4 NEWHALL, Beaumont, in: **Historia de la fotografia**. Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 74, comenta que, como *a nudez não era então aceita universalmente; somente a parte decente da fotografia foi mostrada na exposição anual da Photographic Society de Edimburgo*.

5 De modo mais ameno é o caso de *Fading Away*, de Henry Peach Robinson, de 1858.

6 ROUILLÉ, André. **La photographie: entre document et art contemporain**. Paris, Gallimard, 2005.

de Robert Mapplethorpe, um verdadeiro divisor de águas para repensarmos os caminhos da arte e do seu pensamento.

Para André Rouillé, a fotografia realiza uma *imanência do ver*, já detectada em 1839, no discurso maravilhado do jornalista francês Jules Janin, ao comentar o caráter contraditoriamente plural e equalizador do daguerreótipo, capaz de registrar sem distinção (...) *todas as coisas, grandes ou pequenas, que são iguais abaixo do sol*.⁷

Assim, a imagem fotográfica dá continuidade, no plano visual, ao projeto enciclopédico de Diderot ao produzir um grande arquivo do mundo em imagens. Porém, uma vez enganchada como um *rizoma* aos fluxos da vida, a fotografia refaz o próprio mundo, através de *linhas de fuga e desterritorializações*,⁸ as quais escapam ao primado da ciência. Se a missão histórica do aparelho fotográfico estava ligada à objetividade científica da era industrial, vemos que este pressuposto vai se desfazendo na mesma medida em que os usos da máquina fotográfica e das fotografias a ultrapassam, inclusive pelas suas inevitáveis contaminações com a arte.

Benjamin já mencionara o *efeito de choque* da fotografia ao forçar o hábito tanto de *sermos vistos* quanto de *olharmos para os outros*.⁹ Como uma *medusa* moderna, ao mesmo tempo em que congela a vida, ela também estiliza nossas convicções mais acirradas sobre o real: além do prosaico e do banal nos deparamos com o inesperado, o surpreendente, o assustador e o diferente. Do mesmo modo, ela abre discussões sobre o conceito de arte, de artista e de obra, dinamizando a própria pesquisa em história da arte.

As obras inaugurais ligadas à história da fotografia antes de 1930 caracterizaram-se por análises sobre a questão técnica.¹⁰ Entretanto, uma abordagem mais criteriosa aparece em 1937 pelo historiador norte-americano Beaumont Newhall,¹¹ cujo recorte analítico já privilegia um conjunto de fotografias vistas “como arte” – ou aspiran-

7 ROUILLÉ, op. cit., p. 69.

8 DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro, Editora 34, 1995, p. 32.

9 BENJAMIN, Walter. *A Pequena História da Fotografia*. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura** (Obras Escolhidas, Vol. 1). São Paulo, Brasiliense, 1993, p. 103.

10 FRIZOT, op. cit.

11 **Photography: a short critical history**, New York, MOMA, 1937. O mesmo livro foi re-editado com o título **The history of photography from 1839 to present day**, em Nova York, no ano de 1949.

tes a tal estatuto.¹² Depois de Newhall, ainda prevaleceram estudos que pretendiam dar conta de uma história universal da fotografia, enfatizando ora o seu viés técnico, ora o seu potencial como imagem do mundo.¹³

Uma postura historiográfica mais aberta para o campo se dá a partir do livro *La nouvelle histoire de la photographie*.¹⁴ Com ensaios que contemplam diferentes entradas culturais sobre a fotografia, a obra não pretende ser uma história linear e universal, o que a diferencia dos estudos iniciais, cujos métodos e critérios vinculavam-se às histórias gerais da arte. Frizot propõe diferentes *histórias* da fotografia, entre as quais estariam as abordagens ligadas à arte.

Na perspectiva de uma história da arte que atente para o papel da fotografia torna-se necessário refletir sobre *duas* relações complementares: 1. *a especificidade do signo fotográfico* e sua capacidade de ampliar consideravelmente a produção de imagens; e 2. *a revisão da arte e da história da arte*, ambas assumindo os prolongamentos do campo, trazidos como herança da própria reprodutibilidade técnica. Assim, a história da arte aproxima-se dos *estudos culturais* e, mais especificamente, da chamada *cultura visual*, o que não implica, necessariamente, na perda das suas peculiaridades, mas sim no alargamento de seus horizontes.¹⁵

A diversidade de usos do signo fotográfico é um dos motivos da sua adesão tardia à pesquisa acadêmica em história da arte. Não se pode perder de vista o fato de que o mesmo século XIX que inventou a fotografia foi também aquele que consolidou a autonomia do campo artístico. Se, de um lado, afirmou-se o *mundo erudito da arte*, com todos os seus aparelhos institucionais e fazeres específicos; de outro, afirmou-se também o mundo da cultura de massas, no qual a fotografia desempenhou papel central. Neste contexto estão os discursos dos intelectuais contrários ao estatuto artístico da fotografia e o lugar proeminente da pintura como expressão artística no século XIX, a qual serviu de parâmetro para a fotografia.¹⁶

12 Newhall torna-se, a partir de 1949, o primeiro curador do Museu Internacional de Fotografia na George Eastman House, em Rochester.

13 Ver FRIZOT, op. cit.

14 Op. cit.

15 BREA, José Luis (Ed.). **Estudios Visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización**. Madrid, Ed. Akal, 2005.

16 Ver, como desdobramentos disso, as abordagens de SCHARF, Aaron. **Arte y fotografía**. Madrid: Alianza Editorial, 1994 e STELZER, Otto. **Arte y fotografía: contactos, influencias y efectos**. Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

Desde o pós-guerra, vivemos um novo momento de aproximação entre arte e vida, o que para alguns estudiosos significa um sintoma não somente do fim da arte, mas também do fim da própria história da arte.¹⁷ O que estas abordagens constatarem, na verdade, é que, sendo a pluralidade uma característica fundamental da cultura e da arte contemporâneas, tal e qual a história da fotografia, a história da arte também não pode mais *produzir histórias universais da arte*, pois *a ênfase sobre a natureza fragmentada e desligada do campo fez com que esta idéia se tornasse cada vez mais insustentável* no mundo globalizado e pós-colonial.¹⁸

A condição fragmentária do campo artístico tem fortes relações com as mudanças trazidas pela imagem fotográfica e já anunciadas nos textos de Benjamin da década de 1930.¹⁹ É também nessa mesma década que, no plano institucional, começa a ser construída a incorporação da fotografia no campo artístico, com o reconhecimento de sua importância como imagem ligada à história da cultura. Se desde o nascedouro da fotografia já existem tentativas de sua aproximação com a arte, a presença mais flagrante do signo fotográfico como meio de experimentação artística se dá com as vanguardas, conhecendo um irreversível apogeu na contemporaneidade, a ponto de se pensar que *a arte é ou tornou-se fotográfica*.²⁰

Após o reconhecimento institucional da fotografia,²¹ a década de 1980 apresenta um avanço mais amplo da fotografia como imagem que poderia ser pensada junto aos compêndios de história da arte. No prefácio à terceira edição da *História da Arte* de H. W. Janson, publicado pela primeira vez em 1986, Anthony J. Janson declara que a diferença mais evidente da então nova edição da obra referia-se, entre outras coisas, à inserção de um capítulo inteiro dedicado à história da fotografia. Ao mencionar o referido ensaio, o autor justifica a sua escolha e declara que *embora o seu estatuto de arte*

17 BELTING, Hans. **O fim da história da arte**. São Paulo, Cosac Naify, 2006; DANTO, Arthur C. **Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia**. Paidós, Barcelona, 1999.

18 RUMPLEY, Matthew. *La amenaza fantasma: la cultura visual como fin de la Historia del Arte?* In: BREA, op. cit., p. 44.

19 BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo, Brasiliense, 1993.

20 DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, Papirus, 1994.

21 Ver ALEXANDER, Stuart. *L'institution et les pratiques photographiques*, In: Frizot, op. cit.

estivesse naquele momento *ainda sendo posto em causa, a fotografia merecia, por direito próprio, ser considerada como uma área relevante da investigação da história da arte*.²²

No caso do Brasil, ainda que não se pretenda aqui esgotar o assunto, um primeiro aspecto a considerar é que, embora já tenhamos uma história da fotografia no Brasil em livros pioneiros como o de Boris Kossoy, *Origens e Expansão da Fotografia no Brasil*, publicado em 1980, as contribuições mais importantes para o avanço da pesquisa relacionada ao *cruzamento da fotografia com a arte*, ocorrem, sobretudo, na aurora da década de 1990 e durante a década de 2000. Portanto, é justamente nos últimos vinte anos que a reflexão vai se firmando, o que não quer dizer, em absoluto, que a produção dos artistas ligados à questão não tenha sido anterior.²³

É com o livro referencial *História Geral da Arte no Brasil*, organizado por Walter Zanini, que se dá um passo importante na inserção da fotografia como tema da história da arte. Publicada em 1983, esta obra cumpre importante papel ao mapear a trajetória da arte no País com uma perspectiva de expansão do campo artístico ao incluir temas como a pré-história, a arte índia, a arquitetura, o desenho industrial e, principalmente, por incluir um capítulo específico referente à questão da fotografia, de autoria do já citado Bóris Kossoy.²⁴ Conforme o próprio Kossoy admite, esse seu estudo não pretendia aprofundar-se na questão da fotografia como arte, mas *deveria ser entendido como uma síntese introdutória para pesquisas específicas*.²⁵

Com um direcionamento mais centrado nas relações entre fotografia e arte, uma das publicações pioneiras é o livro organizado por Annateresa Fabris, *Fotografia: usos e funções no século XIX*, publicado em 1991. Tendo como alicerce dois blocos principais de análise, *a sociedade e a arte*, o livro apresenta nove artigos, cinco dos quais voltados para as relações entre arte e fotografia. Fabris, desde então vem se tornando uma referência nacional no estudo da imagem fotográfica, com vasta produção de ensaios, não apenas por atentar para

22 Apud JANSON, E. W. **História da arte**. São Paulo, Martins Fontes, 1992, p. 8.

23 Ver CHIARELLI, Tadeu. *História da arte/história da fotografia no Brasil – século XIX: algumas considerações*. In: www.cap.eca.usp.br/ars6/chiarelli.pdf.

24 ZANINI, Walter. **História geral da arte no Brasil**. São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

25 Apud ZANINI, op. cit., p. 869.

a história da arte moderna e contemporânea, que ela vem sistematicamente estudando, mas também por trazer importantes reflexões teóricas sobre a imagem fotográfica.²⁶

Outra publicação pioneira sobre fotografia e arte no Brasil, com perspectiva voltada para a modernidade artística, é a pesquisa de Helouise Costa e Renato Rodrigues.²⁷ Publicado pela primeira vez em 1995, o estudo privilegia os movimentos fotoclubistas no Rio de Janeiro e São Paulo. Ao tratar do fotoclubismo como fenômeno que engendra os impulsos modernos para a fotografia no Brasil e ao buscar uma compreensão sobre o avanço do fotojornalismo no País, a abordagem dos autores torna-se um parâmetro historiográfico fundamental aos pesquisadores interessados no estudo das relações entre fotografia, arte moderna e comunicação.

Muitos são os autores cujas pesquisas apontam para as relações entre fotografia e arte, os quais poderiam ser aqui mencionados. Entretanto, vou me deter na contribuição de alguns pesquisadores cujos trabalhos são por mim considerados referenciais. Neste sentido, o estudo da historiadora Miriam Moreira Leite,²⁸ inspirado em Bourdieu e na iconologia de Panofsky, é uma tentativa de ampliação do debate sobre a iconografia do retrato, considerando a importância social da fotografia como fator que congrega a memória dos grupos familiares. Em uma perspectiva ligada à história cultural, encontra-se a abordagem de Maria Inez Turazzi, no livro *Poses e Trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*,²⁹ o qual recupera o impacto gerado pela fotografia na cultura e no “hábito de ver” do homem oitocentista sem perder de vista o lugar ocupado pela imagem fotográfica tanto no que concerne à euforia das exposições industriais, quanto no que se refere às *Bellas Artes*.

No que concerne a pesquisas sobre a fotografia no campo da arte mais voltadas para o século XX e, sobretudo, para a contemporaneidade artística, ainda temos muitas lacunas ou carecemos de maior visibilidade aos estudos já realizados. Neste sentido, duas pesquisas provenientes da área de comunicação trazem importante contribuição para o estudo da fotografia no território da arte

26 Ver o seu último livro, intitulado **Fotografia e arredores**. Florianópolis, Letras Contemporâneas, 2009.

27 COSTA, Helouise & RODRIGUES, Renato. **A fotografia moderna no Brasil**. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ/IPHAN/FUNARTE, 1995.

28 **Retratos de família**. São Paulo, EDUSP, 1993.

29 Publicado pela Rocco, em 1995.

contemporânea. Trata-se das pesquisas de Antonio Fatorelli³⁰ e de Rubens Fernandes Júnior.³¹ Se este último inspira-se em Willem Flusser e Rosalind Krauss, interessando-se pela pluralidade e pelos impulsos subjetivos do trabalho de artistas que se valem da fotografia no cenário da arte contemporânea, Fatorelli, por sua vez, busca compreender a fotografia em uma perspectiva teórica próxima de Gilles Deleuze, não reduzindo-a à sua dimensão semiótica e percebendo-a de modo descontínuo e complexo com relação à história da cultura.³²

Importante papel para o avanço da pesquisa sobre fotografia no País também se dá através dos eventos nacionais e grupos de pesquisa os quais vêm se disseminando,³³ juntamente com o crescente número de publicações sobre fotografia.³⁴ Estas iniciativas demonstram que a reflexão acadêmica da fotografia no campo da arte também é tributária do avanço dos programas de pós-graduação na área de artes visuais. Um levantamento das dissertações e teses sobre fotografia em nível nacional é uma pesquisa que ainda está para ser feita. Um primeiro mapeamento quantitativo, a partir do PPG em Artes Visuais da UFRGS, mostra que em 18 anos de existência do programa, no somatório de teses e dissertações,

30 **Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício.** Rio de Janeiro, Relume-Dumará/FAPERJ, 2003.

31 **A fotografia expandida.** São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC/SP, 2002 (tese de doutorado).

32 Abordagens como esta, tornam-se bastante pertinentes, principalmente quando nos referimos à pesquisa sobre arte contemporânea, cujas ligações com os estudos culturais é cada vez mais frutífero. Importante salientar as questões autobiográficas, étnicas, de gênero, assim como as questões sociais, como parte da produção contemporânea, tendo a imagem fotográfica como suporte fundamental.

33 Ver MENDES, Ricardo. *Ação cultural em fotografia: movimentos gerenciados por artistas na cidade de São Paulo (1970-1996)*. In: <http://www.fotoplus.com>, 1996. No âmbito da arte, eu destaco aqui o *Grupo de Estudos do Centro de Pesquisas em Arte & Fotografia* do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP, coordenado pelo professor Tadeu Chiarelli, o qual vem colaborando para aprofundar a reflexão sobre a fotografia no Brasil.

34 Algumas publicações coletivas, emergentes no cenário acadêmico nos anos 1990 e 2000, merecem destaque: a revista *Imagens*, da UNICAMP; o livro SAMAIN, Étienne (Org.). **O fotográfico**, São Paulo, Hucitec/CNPq, 1998; a revista TURAZZI, Maria Inez (Org.). **Fotografia – Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro, N. 27, 1998; e em uma perspectiva mais direcionada para a arte, destaco ainda SANTOS, Alexandre e SANTOS, Maria Ivone dos (Orgs.). **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre, Ed. da Universidade UFRGS/Secretaria Municipal da Cultura, 2004.

20% das pesquisas está ligado ao estudo da fotografia, com vantagem para pesquisas da área prática.³⁵

Se com a fotografia tudo se torna *igual embaixo do sol*, conforme preconizava Jules Janin, a provocação mais significativa que aí estava implícita era justamente a do alargamento do campo artístico e do fim de sua autonomia. Ao fazer escorrer elementos próprios do mundo vivido para dentro do campo específico da arte, a imagem fotográfica aproxima-se da noção de *espaço heterotópico* de Michel Foucault,³⁶ promovendo uma complexa *simbiose entre arte e vida*. No momento cultural em que vivemos, no qual os campos do conhecimento se dilatam e se interseccionam, o estudo da arte necessita de novas metodologias que incorporem, por exemplo, a própria *condição micropolítica da imagem* em sua fragmentariedade.³⁷ Se já se fala em uma fase pós-fotográfica, há ainda um grande oceano, talvez inesgotável, para o estudo da imagem fotográfica na construção de novos saberes em história da arte, cujo impacto ainda é pouco explorado pela historiografia. No Brasil, onde a tradição da pesquisa sobre arte é ainda recente, estas potencialidades parecem ser ainda mais promissoras.

35 Das dissertações de mestrado com ênfase em Poéticas Visuais, 26% são reflexões sobre fotografia, enquanto que, na ênfase de História, Teoria e Crítica de Arte, apenas 12,5% são de trabalhos com a mesma preocupação. Já nas teses de doutorado, os percentuais relativos às ênfases configuram em 37,5% de teses que investigaram a fotografia na área de Poéticas Visuais e 11% de teses que se concentraram no mesmo objeto de estudo para a área de História, Teoria e Crítica de Arte.

36 FOUCAULT, Michel. *Outros espaços*. In: MOTTA, Manoel Barros de (Org.) **Estética: literatura e pintura, música e cinema/Michel Foucault**. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2006.

37 SANCHEZ, Pedro A. Cruz. *El arte en su "fase poscrítica": de la ontología a la cultura visual*. In: BREA, op. cit., p. 102.