

3

Espelhos e latas de conserva

Na fotografia, ser criador é uma forma de ceder à moda. Sua divisa é: ‘o mundo é belo’. Nela se desmascara a atitude de uma fotografia capaz de realizar infinitas montagens com uma lata de conservas, mas incapaz de compreender um único dos contextos humanos em que ela aparece. Esta fotografia está mais a serviço da venda de suas criações, por mais oníricas que sejam, que a serviço do conhecimento (Benjamin, 1994:106).

Pela indignação de Benjamin fica fácil perceber que as técnicas de “aprimoramento” do produto utilizadas pela publicidade não são recém-inventadas. Ao contrário, essas técnicas vêm se somando ao longo do tempo. A introdução das ferramentas digitais é apenas mais um passo dessa longa trajetória.

Simultaneamente a esse desenvolvimento estético-publicitário, a fotografia não-comercial trilhou um caminho, não menos técnico, de afirmação de sua própria linguagem calcado fundamentalmente em uma pretensa objetividade mecânica, própria de sua gênese.

A combinação destas duas trajetórias criou o santo graal das formas de representação, ou seja, uma imagem tão sedutora quanto convincente, que poderia ser usada para qualquer finalidade - de vender papel higiênico a financiar guerras. Capaz de convencer qualquer espectador, do mais emotivo ao mais racional. No entanto, sua evolução ainda não chegou ao fim e paradoxalmente esta evolução caminha no sentido oposto ao experimentado até meados dos anos 1980, quando começam a surgir as primeiras ferramentas de manipulação digital da imagem. Com estas ferramentas, cada vez mais elementos não-fotográficos são inseridos na imagem final, o que desmonta a lógica da gênese automática – fenômeno que conceituei no capítulo anterior como pictorialização da fotografia.

É necessário, portanto, empreender esforço em reconstituir as duas trajetórias, para entender como a fotografia adquiriu seu *status* hodierno de baluarte do real e até que ponto este se transforma ou se confirma com a introdução das novas tecnologias.

Sob esta ótica, comecemos pelo século XIX. O desenvolvimento das novas formas de representação (várias técnicas fotográficas foram desenvolvidas

concomitantemente, por exemplo, daguerreótipo, talbótipo ou calótipo, heliografia, etc.) que “capturavam” o mundo real através do aparato mecânico e permitiam a sua reprodução técnica fez surgir o que se pensava ser a solução definitiva para algo há muito buscado pelas técnicas pictóricas: a conquista da verossimilhança.

Tal pensamento baseava-se no fato de que as imagens fotográficas eram produzidas a partir de um processo fotomecânico, sem interferência da mão humana – o que se costuma designar como “gênese automática”. Esta é encarada de princípio como uma expressão fiel do mundo real, mesmo tendo como resultado um “clichê” em preto e branco, de alto contraste, com baixíssima reprodução de detalhes tanto nas altas quanto nas baixas luzes e contando com graves limitações no registro de cenas com movimento ou pouca iluminação. Esta imagem, em termos de sofisticação representativa, seria praticamente débil, um mero esboço, se comparada ao estágio que a pintura atingira na representação figurativa após o barroco, no qual o domínio dramático do instante e as nuances do *chiaroscuro* alimentavam o espectador com uma riqueza de detalhes muito superior.

Ainda assim, a fotografia atendia aos anseios de realismo melhor do que a pintura, a ponto de libertá-la do traço figurativo e permitir que ela buscasse novos desafios expressivos, o que irá resultar no surgimento das vanguardas do final do século XIX. Tal fenômeno parece ter origem psicológica e não estética, estando baseada na idéia falaz de que as imagens “mecânicas” não sofriam a intervenção de seu criador humano, que seriam o produto direto da luz refletida pelo objeto e, em conseqüência, a mais pura expressão da verdade: o “espelho do real”.

A polêmica quanto ao realismo na arte provém desse mal-entendido, dessa confusão entre o estético e o psicológico, entre o verdadeiro realismo, que implica exprimir a significação a um só tempo concreta e essencial do mundo, e o pseudo-realismo do *trompe l'oeil* (ou do *trompe l'esprit*), que se contenta com a ilusão das formas (Bazin, 1991: 21).

Após um primeiro momento experimental e de desenvolvimento tecnológico, tal estigma do realismo estampado em sua gênese foi fundamental para que a fotografia passasse a assumir papel de registro documental. Também fez com que pintores não muito talentosos migrassem para a nova técnica. Principalmente a partir das *carte de visite*, permitiu que a fotografia adquirisse

valor comercial. Nesta fase, a polêmica ficava em torno da discussão sobre se a fotografia seria ou não arte, uma vez que prescindiria de um saber artístico-sensível, bastando para praticá-la o saber técnico.

Cabe aqui um parêntese: com intuito de elevar a pintura ao *status* de arte, os fotógrafos do final do século XIX passaram a provocar interferências em seus negativos e ampliações de modo a se aproximar da estética impressionista, movimento que ficou conhecido como Pictorialismo. Tal movimento não possui qualquer correlação ideológica com o fenômeno moderno que designei como pictorialização da fotografia. Entretanto, tecnicamente, nos dois casos a imagem resulta de uma “base” fotográfica modificada por elementos pictóricos.

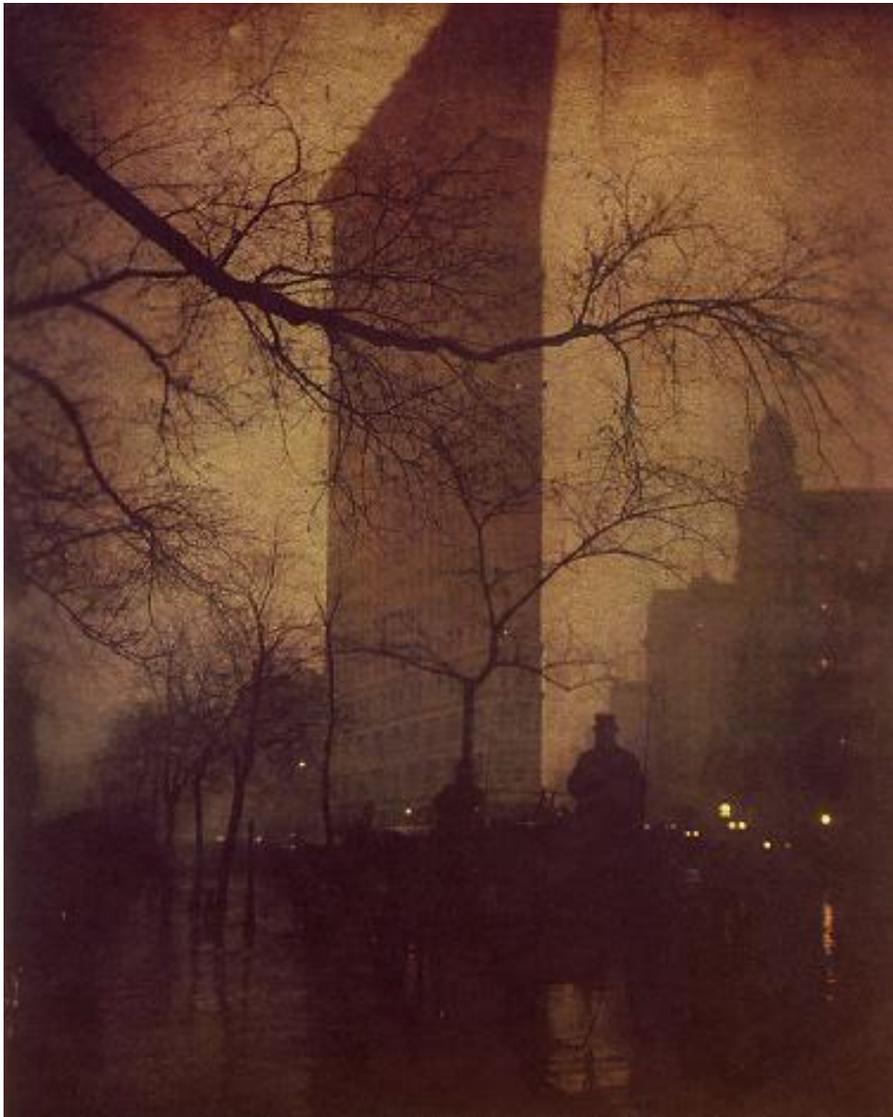


Imagem 4: Edward Steichen – *The Flatiron*, 1985.

O que os pictorialistas na verdade faziam era borrar os limites ontológicos que distinguíam os dois tipos de imagem. Entretanto, desta proposta não resultou um produto que explorasse ao máximo as propriedades dos dois tipos de imagem, mas algo que se colocava em uma zona intermediária que não possuía grande força expressiva. Como reação ao Pictorialismo alguns fotógrafos passaram a buscar uma linguagem que fosse própria e exclusiva de sua técnica, ou seja, que não pudesse ser alcançada por outro meio: surge o movimento *photo secession*, que teve como seu principal idealizador *Alfred Stieglitz*, fotógrafo e editor da revista *Camera Work*.

Em linhas gerais, a proposta dos secessionistas era buscar no rigor técnico uma imagem que fosse capaz de registrar a maior quantidade de informação (detalhes), com a melhor definição possível. Ou seja, “limpeza e clareza” absolutas na imagem, algo que nenhum pintor, por mais hábil, seria capaz de reproduzir.



Imagem 5: Alfred Stieglitz – *The Terminal*, 1892.

Mesmo antes do *photo secession* a fotografia já havia conquistado a função do registro documental. Na guerra da Criméia (1854-1856) Roger Fenton foi o primeiro a fazer este tipo de registro. Esta função da fotografia dará origem ao fotojornalismo e à fotografia de denúncia iniciada por Jacob Hiss e Lewis

Hine. Mais tarde, esta última passou a ser utilizada como ferramenta de auxílio à formulação de políticas governamentais com a *Farm Security Administration* (FSA)¹ de Dorothea Lange e Walker Evans, entre outros.

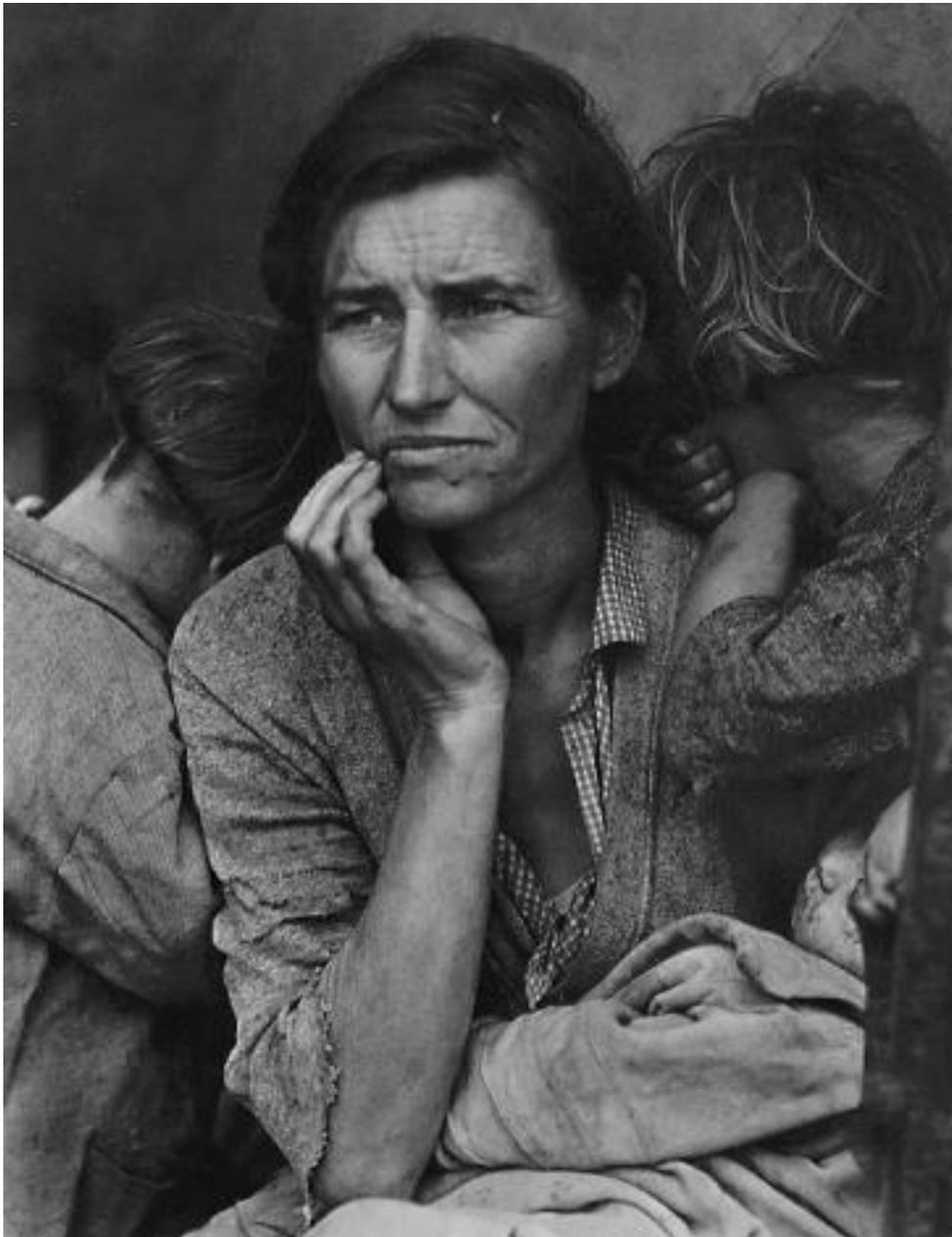


Imagem 6: Dorothea Lange – *Migrant Mother*, 1936.

Cada vez mais os fotógrafos buscavam o purismo em seu fazer, como se este purismo fosse capaz de melhor se traduzir em realismo. Talvez o auge desta perseguição tenha sido o conceito de “momento decisivo” proposto por Cartier

¹ Órgão governamental americano da década de 1930, ligado ao ministério da agricultura, responsável por avaliar os problemas provocados pela grande recessão.

Bresson. Suas premissas básicas eram a não-interferência e o registro do instante crítico em que todos os elementos de composição estão dispostos e resolvidos em sua formação perfeita. Bresson somente utilizava câmeras 35 mm, com lentes “normais” (50 mm de distância focal), esta combinação proporciona o ângulo de visão mais próximo ao do ser humano, ou seja, não aproxima nem distancia a imagem. Além disto, de forma alguma interferia nos acontecimento ou dirigia os modelos em suas fotos; ao contrário, sua preocupação era ser sempre o mais discreto possível. Bresson também acreditava ser capaz de antever o “momento decisivo”. Entendia que fosse preciso disparar o obturador com uma fração de segundo de antecedência, para que a imagem registrasse a disposição perfeita dos elementos na cena, a qual jamais se repetiria. A “cartilha” de Cartier Bresson, junto como o trabalho de outros fotógrafos da Magnum (agência da qual foi um dos fundadores), influenciou enormemente toda a fotografia até os anos 80.



Imagem 7: Henri Cartier-Bresson – *Behind the Gare Saint-Lazare*, 1932.

Apesar desta reconstituição extremamente resumida da história da busca pelo realismo na fotografia, é possível perceber que o fato de a mesma ter-se transformado de forma hegemônica na ferramenta indispensável a todas as atividades que preconizavam objetividade e isenção (do registro etnográfico ao fotojornalismo), permitiu que a imagem fotográfica conquistasse, principalmente em relação ao senso comum, o caráter de fiel depositária do real e da verdade.

Esta gênese automática subverteu radicalmente a psicologia da imagem. A objetividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade ausente de qualquer obra pictórica (Bazin, 1991: 22).

Ao mesmo tempo em que a fotografia documental conquistava essa “credibilidade”, outras duas vertentes passam a buscar inovações estéticas. A primeira, mais em compasso com as vanguardas, contestando o figurativo e se aproximando do abstrato, como Man Ray e Moholy Nagi. A segunda, buscando uma visualidade mais idealizada, retomando alguns princípios do classicismo pictórico, mas com grande preocupação em encontrar novos modos de explorar as formas e a luz. Esta segunda vertente, que tem Edward Weston como um de seus principais representantes, será a responsável por traçar os postulados estilísticos da fotografia comercial, de publicidade ou de moda.

Weston perseguia a idealização das formas de modo obcecado. Isto é flagrante em sua celebre foto “Pimentão Doce” de 1930. Ao vermos tal foto, fica muito fácil identificar a origem da linguagem fotográfica voltada para estética idealizada que procuramos evidenciar ao longo desta discussão.

Neste caso, o modelo ou objeto “pimentão” foi criteriosamente escolhido – regra número um de qualquer fotografia comercial. Em seguida, Weston iluminou e enquadrou seu assunto de modo a ressaltar suas características mais interessantes – regra número dois.



Imagem 8: Edward Weston – *Pepper* n° 30, 1930.

A fotografia comercial adicionou a estas duas “regras”, produção, maquiagem e cenário. Os pioneiros Irving Penn e Richard Avedon tornam-se as principais influências da fotografia de moda, mestres na combinação entre luz suave e fundo neutro para melhor destacar os detalhes da roupa. Mais tarde, nos anos 60 e 70, Helmut Newton começou a introduzir o fetiche, deslocando o apelo para a conotação mais sexual e menos glamorosa.



Imagem 9: Irving Penn – *Woman with roses*, 1950



Imagem 10: Richard Avedon – *Dovima with elephants*, 1955.



Imagem 11: Helmut Newton – *Eiffel Tower*, 1974.

Neste cenário, a fotografia no auge de sua credibilidade e uma sociedade na passagem do *glamour* hollywoodiano para a revolução sexual nasce a *Playboy*.