

2

Foto vagalume

Uma fotografia sempre se encontra no extremo desse gesto; ela diz: isso é, é tal! Mas não diz mais nada; uma foto não pode ser transformada (dita) filosoficamente, ela está inteiramente lastreada com a contingência de que ela é o envoltório transparente e leve. Mostre tuas fotos a alguém: essa pessoa logo mostrará as dela: “Olhe, este é meu irmão; aqui sou eu criança” etc.; a fotografia é sempre apenas um canto alternado de “Olhem”, “Olhe, “Eis aqui”; ela aponta com o dedo um certo vis-à-vis e não pode sair dessa pura linguagem dêitica. É por isso que, assim como é lícito falar de uma foto, parecia-me improvável falar da Fotografia (Barthes, 2012, p.14)

Mas eu quero/preciso falar da fotografia, Barthes!

Escuto um murmúrio...

Ela está dizendo mais alguma coisa. Vê?

Alguém rasgou com violência o “envoltório transparente”.



Imagem 1: “Era uma Vez” – Caroline Valansi. Fotografia digital 2006. 150x110 cm.

Barthes em “A câmara clara” defende a ideia de que fotografia “é sempre invisível⁶”, pois quando olhamos uma foto o que se vê é o seu referente, (o que ela representa) a foto então não existe como coisa em si, ela tem uma espécie de “dívida” para com o referente e só pode afirmar que ele existiu. Mas a certeza de como foi a existência está perdida, é passado e jamais poderá deixar de sê-lo. Há nisso inegavelmente melancolia⁷. A foto então para Barthes é um reencontro com o que eu era, (com o que eu já não posso ser), é constatação de que o eu é transitório, perde-se, é devir:

O que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá se repetir existencialmente. Nela, o acontecimento jamais se sobrepõe para outra coisa: ela reduz sempre o *corpus* de que tenho necessidade ao corpo que vejo; ela é o Particular absoluto, a contingência soberana, fosca e um tanto boba, o Tal (tal foto e não a foto), em suma o *Tique*, a Ocasão, o Encontro, o Real, em sua expressão infatigável”. (BARTHES, 2012, p. 14)

É inegável que Barthes tenha acertado nas suas proposições a respeito da fotografia, ela realmente pode (em alguns casos) ser invisível (transparente). Porque há fotos que me fazem cegar, esquecer seu caráter material... Fazem brotar diante de mim (como por uma espécie de magia) o referente luminoso, límpido, livre de qualquer obstáculo. Mas na presença da fotografia (imagem 1) de Caroline Valansi, antes de ver o noivo, a noiva (que bem podem já ter morrido), a cômoda, o arranjo de flores em cima da cômoda, o chão de taco da casa, a porta branca e seu olho mágico, o buquê nas mãos da noiva e o bigode do noivo, eu vejo rasgos suturados por uma costura vermelha. Mas não tenho certeza. Agora penso que não vejo antes. Vejo junto! Ao mesmo tempo! Impossível separar os noivos dos rasgos. Vejo uma foto rasgada, costurada onde aparece um casal de noivos. O encanto mágico foi quebrado, a suposta transparência da foto ruiu, ela encarnou sua materialidade de papel... Essa espécie de pele. Ela adentrou agora o mundo das coisas. É objeto,

⁶ “Seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos. Em suma, o referente adere. E essa aderência singular faz com que haja uma enorme dificuldade para acomodar a vista à fotografia . p.16.

⁷ Em “Luto e melancolia” Freud constrói uma distinção entre esses dois sentimentos que dão título ao texto. No luto, segundo sua argumentação, o sujeito conhece/sabe/pode, descrever, nomear o objeto que foi perdido, já na melancolia, há o sentimento de perda, mas essa perda não tem objeto definido. Ele é inominável, intraduzível. O sujeito melancólico não consegue dizer o que exatamente foi perdido, pode tão somente enunciar intermitentemente a dor de sua perda.

ou mais que isso, um corpo. Corpo aberto, lacerado que fala.

Também diante desta fotografia pertencente à exposição “Cicatriz” da artista plástica Rosângela Rennó (imagem 2) não posso dizer que vejo apenas o referente: metade de um tórax masculino com uma tatuagem representando a imagem de “Nossa Senhora” e três pequenos anjos (ou melhor, três pequenas cabeças de anjo). A foto apresenta desgastes, manchas negras, cortes. Está em processo de decomposição. Pelo menos dois tempos se inscrevem nela: o passado, em que a imagem foi capturada (ou melhor, dizendo, produzida) e o tempo do próprio material (o papel fotográfico) que se desfaz diante dos nossos olhos, pois como dizem Deleuze e Guattari em “O que é a filosofia” a arte “dura enquanto durarem seus materiais”.



Imagem 2: “Cicatriz”. Rosângela Rennó

Se a imagem fotográfica é um pedaço, um corte do passado tornado visível, um “canto alternado de olhar” (como sugere Barthes), se é

um reaparecimento, esse reaparecimento só é possível devido a sua materialidade. Vejo o homem, mas não sem ver as ranhuras, as entrâncias, as cicatrizes da pele-papel.

Vejo aqui outro homem (Imagem 3). Ele aparece de costas enrolado em um cobertor (um morador de rua); do lado esquerdo um menino de bermuda, talvez descalço com uma camisa amarrada na cabeça; do lado direito lixeiras, um canteiro com algumas plantas, um menino uniformizado com mochila (estudante) passa quase despercebido atrás das lixeiras. Há uma árvore do lado esquerdo e há uma construção do lado direito. Vejo todos os referentes! Aponto com o dedo cada um, identifico-os, mas não sem deixar de ver a marca amarelada da impressão solar⁸.



Imagem 3: Diários Públicos, Leila Danziger.

⁸ Impressão solar é a forma com que Leila Danziger nomeou os resultados da sua ação de cercar determinadas áreas do jornal com fitas adesivas e expô-las ao sol. A fita adesiva é posteriormente arrancada do jornal, o que produz um apagamento das notícias, ao passo que a área que ficou cercada (livre da fita) cria uma coloração amarelada. Pintar sem tinta... pintar com o sol.

Não posso ignorar a “pele-jornal” com suas palavras esfoladas (quase ilegíveis), nem o carimbo com um verso do poeta Paul Celan “Paraniguém-e-nada-estar” em vermelho como uma tatuagem, uma ferida aberta. Há marcas de fazer manual em “Diários públicos” que me impedem de ver simplesmente o referente. Elas exigem que eu olhe o entorno, que eu veja a folha de jornal, sua fragilidade. Sim, diria como Barthes que a fotografia:

sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmagdo do mundo em movimento: estão colados como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmagdo do mundo em movimento (Barthes, 2012, p.22)

Entretanto, vendo as ações de Rennó, Danziger e Valansi sobre as imagens fotográficas, percebo que elas provocam pequenos descolamentos entre significado e significante, entre a imagem fotoquímica e seu referente. Criam ruídos, interferências na imagem, tornando “opaca” sua suposta transparência. Não vejo nelas o (referente) passado como que através de uma vidraça. As fotos são imanentes, presença, “instante-já”, do qual fala Clarice Lispector:

O presente é o instante-já, é um pirilampo que acende e apaga, acende e apaga. O presente é o instante em que a roda do automóvel em alta velocidade toca minimamente no chão. E a parte que ainda não tocou, tocará num imediato que absorve o instante presente e torna-o passado (Lispector, 1976, p.9)

Ou ainda, como aponta Walter Benjamin, as imagens são espécie de lampejos de existência:

Não Cabe dizer que o passado ilumina o presente ou que o presente ilumina o passado. Uma imagem, ao contrário, é aquilo no qual o Pretérito encontra o Agora num relâmpago para formar uma constelação. Em outros termos, a imagem é a dialética em suspensão (Benjamin, 1892, P.30)

Sinto ainda necessidade de dizer que a ideia Barthesiana da foto como “envoltório transparente” tem uma familiaridade com aquela da “pintura como janela” difundida no Renascimento, sobretudo, por Leon Battista Albert, em seu “Da pintura” (1435).

... no local onde tenho de pintar, desenho um retângulo das dimensões que pretendo, e considero-o como uma janela aberta de onde observo o que aí será pintado. (Albert, 1992 p.32)

Ao considerar o retângulo a ser pintado uma janela, Albert constrói a noção de uma superfície, de um suporte transparente, que deve ser ilidido pelo pintor em prol do referente, que deseja tornar visível na pintura. O sucesso da pintura residia, para Albert, justamente nessa capacidade de dissimulação do material, da criação de uma ilusão.

A fotografia pertence a essa classe de objetos folhados cujas duas folhas não podem ser separadas sem destruí-los: A vidraça e a paisagem, e porque não: O bem e o mal, o desejo e seu objeto: dualidades que podemos conceber, mas não perceber (eu ainda não sabia que, dessa teimosia do Referente em estar sempre presente, iria surgir a essência do que eu buscava) (Barthes, 2012, p.26).

Parece-me que as leituras dos dois autores privilegiam o referente (o passado) em detrimento do material, da imanência da obra. Sendo assim, só restaria à imagem mimetizar o mundo (Alberti) ou trazê-lo enquanto memória - testemunho (Barthes).

É talvez, somente com Clement Greenberg que uma nova chave de leitura sobre pintura apoiada na inversão da supremacia do referente ganhe voz:

A arte realista, naturalista, havia dissimulado os meios, usando a arte para ocultar a arte; o modernismo usou a arte para chamar atenção para a arte. As limitações que constituem os meios de que a pintura se serve - a superfície plana, a forma do suporte, as propriedades das tintas - foram tratadas pelos grandes mestres como fatores negativos, que só podiam ser reconhecidos implícita ou indiretamente. Sob o modernismo, as mesmas limitações passaram a ser vistas como fatores positivos, e foram abertamente reconhecidas. As pinturas de Manet tornaram-se as primeiras pinturas modernistas em virtude da franqueza com que declaravam as superfícies planas em que estavam pintadas. Os impressionistas, seguindo Manet, repudiaram as subcamadas e os vernizes para não deixar nenhuma dúvida, ao olhar, de que as cores usadas eram feitas de tinta saída de tubos ou potes. Cézanne sacrificou a verossimilhança, ou a exatidão, no intuito de ajustar o desenho e a composição mais explicitamente à forma retangular da tela. (Greenberg, 1960, p32)

Greenberg sustenta a teoria de que a pintura moderna é autorreferente, não representa o mundo, mas produz mundos só possíveis em pintura⁹, atendo-

⁹ É preciso ressaltar (mesmo sendo um tanto quanto óbvio) que Albert e Greenberg olhavam

se ao que acredita ser sua especificidade, a saber: superfície e a tinta, ou seja, seus materiais. O pintor seria então, aquele que deixa visível sua espécie de gesto/rastro sobre a “superfície plana declarada”. Num golpe único Greenberg (fecha as janelas de Albert) desconstrói as ideias de profundidade e a referencialidade em pintura.

Mas para tratar das fotografias das artistas aqui reunidas, é necessário que as janelas estejam semiabertas. Em outras palavras, é preciso adotar uma estratégia do pensar em que uma teoria não anule imediatamente a outra, visto que os próprios trabalhos não anulam. Eles permitem ver (ao mesmo tempo) a superfície e a profundidade, o referente e a materialidade da fotografia.

Então eu preciso colocar meu olhar nem tão perto onde eu só veja o material nem tão longe onde eu só possa enxergar a imagem como “presença da ausência”. Possuímos dois olhos justamente para que, enquanto um possa focar os objetos, o outro possa ver em profundidade. Isso ocorre simultaneamente.

Ver é movimentar-se.

Ir e vir.

Profundidade e superfície.

para objetos muito distintos. Albert tinha diante de si as obras de Rafael, Michelangelo, Piero Della Francesca. Greenberg estava diante de artistas como Pollock, Picasso e Mondrian. Séculos separam a produção desses artistas e desses dois teóricos, e seria fácil rebater minha argumentação levando-se em conta que as obras em si apresentam diferenças internas com relação ao referente. No caso do Renascimento o objetivo de representar o real (perspectiva artificialis) e no Modernismo a chamada crise da representação. Por isso cabe lembrar agora dois textos importantíssimos: o Primeiro de Léo Steinberg: “Outros critérios”, no qual faz uma crítica à leitura formalista de Greenberg, argumentado que é possível, mesmo diante da pintura de um grande mestre, se ater a superfície e a tinta e que, portanto, a leitura de Greenberg, revelaria mais a opção do autor por um modo de ver as obras, que propriamente uma essência, uma identidade comum modernista que negaria a ideia de representação e por conseguinte o referencial. O segundo de Gilles Deleuze: “Francis Bacon: A lógica da sensação”, no qual desconstrói, a partir das pinturas de Bacon, a ideia de uma arte representativa. Pois para Deleuze a arte não representa um mundo exterior a ela, mas produz formas de sentir o mundo. Para Deleuze a arte produziria modos de vida. Essa ideia, a princípio estaria próxima a de Greenberg, mas a grande diferença é que Deleuze se coloca diante de pinturas “figurativas” e constrói a noção de “figura não figurativa”. Partindo do princípio que mesmo a arte figurativa não representaria, mas produziria sensações só possíveis a partir dela e nela. Não remeteria a algo exterior, não teria compromisso com o real, que não estaria dado a priori, antes da obra.

“não se percebem absolutamente as mesmas coisas se ampliamos nossa visão ao horizonte, que se entende imenso e imóvel, além de nós, ou na proporção que se aguça nosso olhar sobre as imagens que passa minúscula e movente, bem próxima a nós. A imagem é lucciola das intermitências passageiras; o horizonte banhado na luce dos estados definitivos tempos paralisados do totalitarismo ou tempos acabados do juízo final.” (Didi-Huberman, 2011, p.155).

Há nas imagens de Danziger, Rennó e Valansi uma oposição entre o fazer das mãos e o fazer da máquina. Na verdade, gostaria de pensar não em uma oposição, mas em uma coabitação desses dois fazeres. E acredito na importância desse pequeno deslocamento, pois centrada na ideia de oposição (mecânico x manual), a crítica e a história da arte estabeleceram¹⁰ durante muito tempo a diferença entre a pintura e a fotografia. Há uma passagem no livro de Philippe Dubois intitulado “O ato fotográfico” - no qual se pode encontrar uma retrospectiva histórica bastante precisa sobre a questão do realismo na fotografia – que resume de forma precisa as diferenças comumente aceitas entre o fazer fotográfico e o fazer pictórico:

... a fotografia seria o resultado objetivo da neutralidade de um aparelho, enquanto a pintura seria um produto subjetivo da sensibilidade de um artista e sua habilidade. Quer o pintor queira, quer não, a pintura transita inevitavelmente por meio de uma individualidade. Por isso, por mais “objetivo” ou “realista” que se pretenda, o sujeito pintor faz a imagem passar por uma visão, uma interpretação, uma maneira, uma estruturação, em suma, por uma presença humana que sempre marcará o quadro. Ao contrário, a foto, naquilo que faz o próprio surgimento de sua imagem, opera na ausência do sujeito. (DUBOIS, 1993 p. 32)

Neste sentido, “Cicatriz”, “Diários públicos” e “Memórias inventadas em costura simples” estariam mais para a pintura que para a fotografia. Ou pensando melhor, Danziger, Rennó e Valansi borrariam as supostas diferenças entre fotografia e pintura ao interferirem (inscrevendo-se) na imagem fotográfica, deixando marcas, “rastros de um fazer”. Fato é que não se pode falar da objetividade da foto diante dos seus trabalhos, pois é justamente o con-

¹⁰ Para mais esclarecimentos a respeito da oposição pintura/fotografia ver: Giulio Carlo Argan: “Arte Moderna” e “Arte e história da arte”. E. H. Gombrich: “Arte e ilusão.” CHIPP, H. B. Teorias da Arte Moderna e STANGOS, Nikos (org). Conceitos de Arte Moderna. FRANCASTEL: Pintura e sociedade. E a respeito dos atravessamentos e correspondência entre a imagem fotografia e a imagem pictórica ver Laura Gonzáles Flores: “Fotografia e Pintura: Dois meios diferentes?”

junto desses rastros, das manipulações, rasuras - operações conscientes e intencionais - que constituem suas poéticas.

Aspecto relevante 1

Filipe Debois fala sobre a ausência de neutralidade em qualquer fotografia.

Aspecto relevante 2

É ponto pacífico para boa parte dos estudiosos da arte, entre eles Argan e Gombrich, que o surgimento da fotografia tenha liberado a pintura do seu compromisso com a representação do real. Talvez os trabalhos das artistas cantem a libertação da fotografia!

Aspecto relevante 3

É importante observar como a pintura contemporânea se relaciona com a fotografia.

São 5:40 da manhã, ideias me tiraram dos lençóis mais cedo

Minha cabeça expande 10 metros por segundo (Gullar?)

Hoje é dia 8 de fevereiro... tenho 19 páginas de dissertação escritas (linearmente)

Pensamentos soltos em centenas de folhas de papel

Que 2 anos de ventania levaram

estou com febre

as palavras fazem questão de sair...

Querem me deixar limpa...

Arrombam as portas