

FOTOGRAFIA COMO FORMA DE ARTE RELACIONAL

CECÍLIA SAMEL CÔRTEZ FERNANDES¹

RESUMO: O presente trabalho tem como intuito analisar a fotografia como forma de arte relacional. Serão discutidos os aspectos e reverberações do ato fotográfico, os quais são capazes de construir e remeter a formas de relação. Nicolas Bourriaud estruturou a teoria da estética relacional como forma de observar a arte da década de 1990, principalmente a partir de obras de arte interativas ou performances, contudo com poucas fotografias entre seus exemplos. A estética relacional se baseia nas relações presentes e construídas por uma obra de arte para analisá-la, de modo que é possível observar a fotografia a partir desse viés. Segundo Susan Sontag, o fotografar se tornou um ato artístico que vai além da técnica e conquistou seu espaço nas artes. Fotografar algo significa apropriar-se do que é fotografado. Tal ato recicla, recontextualiza e ressignifica a realidade, transformando-a. Isso é possível através da ação do artista de ressignificar as imagens e a realidade, abordando e revelando questões artísticas, culturais, políticas e sociais. O enquadramento dessas imagens reflete a subjetividade do fotógrafo e a subjetividade do indivíduo retratado também transparece na imagem, possibilitando a criação de relações entre fotógrafo, imagem, público e contexto.

Palavras-chave: Estética Relacional; Arte Relacional; Fotografia; Nicolas Bourriaud; Susan Sontag.

Em 1998, o autor e curador Nicolas Bourriaud lançou o livro *Estética Relacional*, no qual foi estruturado um conceito que abrangia as novas expressões artísticas da década de 1990. Segundo Bourriaud, a década ressaltou outras dimensões de aspectos relacionais que foram além do tradicional para espectador e obra de arte. O espectador gradualmente aumenta seu papel de co-autor, essencial para a criação artística. A arte que lida com relações, interações e intersubjetividade humana se torna o foco principal da arte relacional: “[...] isto é, uma forma de arte cujo substrato é dado pela intersubjetividade e tem como tema central o estar-juntos, o “encontro” entre observador e quadro, a elaboração coletiva do sentido”.² Apesar de Bourriaud listar exemplos que em sua maioria são obras interativas ou baseadas em performance, a fotografia também é capaz de criar

¹ Doutoranda em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da PUC-Rio. E-mail: cecilia.samel@gmail.com; Link para currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8195067081533691>.

² Bourriaud, 2009, p. 21.

relações entre público, obra e conteúdo. Essa não é uma forma artística abordada extensamente nos livros do autor, porém este servirá de ponto de partida para a discussão.

A conexão entre público e obra de arte não se iniciou com *Estética Relacional*, pois essa é uma questão que permeia a história da arte desde as Vanguardas Europeias e especialmente na arte contemporânea, porém nesta obra foi estruturada uma teoria que abarca as novas formas artísticas dos anos 1990: “Na arte dos anos 1990, quando as tecnologias interativas se desenvolvem a uma velocidade exponencial, os artistas exploram os arcanos da socialidade e da interação”.³ A proposta foi analisar a produção de artistas como Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno, Liam Gillick, Pierre Huyghe e Dominique Gonzalez-Foerster, que tomaram outro caminho da produção da década de 1980 trazendo à tona o aspecto “relacional” da arte. Para Bourriaud, 1990⁴ se mostrou uma década propícia para experimentações sociais,⁵ as quais são observadas através da estética relacional, descrita sinteticamente pelo autor como uma “Teoria estética que consiste em julgar as obras de arte em função das relações inter-humanas que elas figuram, produzem ou criam”.⁶

A interação do público com as obras começou a tomar um papel ainda maior do que nas décadas anteriores com a criação de espaços de convivência e de experiência. É possível argumentar que ir a um museu é uma experiência baseada na relação do público com a obra; no entanto, essa é uma relação de contemplação de modo que o público aqui se encontra no papel de espectador passivo. Ao contrário disso, as obras relacionais demandam do público um papel ativo, sendo essa participação ativa o ponto central de muitas das obras ditas “relacionais”. Um exemplo claro disso são as obras interativas, herança direta dos *happenings* e performances,⁷ nas quais é necessária uma ação do público para que a obra seja executada. Nesses casos, o papel central do espectador — ou, mais especificamente nesse caso, participante — se torna mais evidente pelo fato de eles fazerem a obra

³ Bourriaud, 2009, p. 98.

⁴ Cf. Bourriaud, 1998, p. 74.

⁵ Bourriaud, 2009.

⁶ Bourriaud, 2009, p. 151.

⁷ Cf. Bourriaud, 2009, p. 35-36.

se mover e tomar vida. O antigo espectador torna-se co-autor da obra de arte, sendo ele essencial para que a obra se materialize. Segundo Bishop, essa forma de fazer arte foi “[...] acompanhada pelo discurso da democracia e da emancipação, que é muito similar à defesa que Bourriaud faz da estética relacional”.⁸

Porém Bourriaud vai além disso ao analisar obras que possuem uma dimensão mais complexa de relacionamento, ou seja, obras que têm como intuito o público interagir entre si, gerando uma intersubjetividade⁹ no contexto da obra de arte em questão. Um exemplo recorrente é a instalação-performance criada por Rirkrit Tiravanija em uma galeria em Nova Iorque, onde ele ocupou a cozinha e os escritórios da galeria como espaços de exposições. Tiravanija serviu ao público gratuitamente um curry tradicional de onde veio, criando um ambiente onde convidados conversavam entre si em durante uma refeição. Tal obra de arte não apenas resultou na subversão dos espaços da galeria, como também na convivência e na intersubjetividade daqueles que dela participaram. A obra é tanto a estrutura formal quanto o resultado do comportamento coletivo.¹⁰

A estética relacional, entretanto, pode ser utilizada em outras formas artísticas que não sejam interativas como o exemplo anterior. O foco são as relações, independentemente de como elas são estabelecidas. Ao analisar a fotografia "Untitled" (Alice B. Toklas' and Gertrude Stein's Grave, Paris) de Felix Gonzalez-Torres, Bourriaud demonstra que a potência de uma obra não precisa estar em sua visualidade.¹¹ Apesar de não ser uma obra interativa, a dimensão relacional de uma fotografia pode transparecer pelo contexto, por fatos subentendidos ou por sua visualidade. No caso da fotografia de Gonzalez-Torres, os túmulos retratados representam muito mais do que só a individualidade dessas mulheres, mas também o romance entre elas, que vem à tona através do contexto e da história que estão visualmente ocultos. Portanto, essa disciplina se apresenta como uma ferramenta para a análise da fotografia como forma de arte relacional.

⁸ Bishop, 2011, p. 117.

⁹ Cf. Bourriaud, 2009, p. 31.

¹⁰ Bourriaud, 1998

¹¹ Cf. Bourriaud, 1998, p. 60.

A fotografia pode ser considerada uma forma de criação de relações entre espectadores, obra e conteúdo. Isso é possível através da subjetividade do artista em ressignificar as imagens e a realidade. Obras que têm como base fotografias normalmente não são tratadas pela estética relacional. Isso não impede, contudo, que elas sejam analisadas por esse viés teórico. Afinal, é possível ter essa perspectiva ao estudar obras de arte que indiretamente produzem relações e não apenas as que a tem como o objetivo final.

A técnica fotográfica foi capaz de transformar a forma como os artistas se relacionam com o mundo e com as formas de representação.¹² a representação realista fotográfica permite os novos ângulos e perspectivas do modernismo, incorporando o funcionalismo de captura de imagem pela luz na pintura também; a arte moderna começa a tratar mais sobre o gestual e a matéria, privilegiando o abstrato; finalmente haverá a anexação da fotografia como técnica de produção de imagens.¹³

A primeira fotografia do mundo foi tirada por Joseph Niépce em 1826. Desde então, as câmeras foram tomando novos formatos e a fotografia foi ganhando espaço na vida cotidiana. Perspectivas e usos dessa técnica também foram se transformando, inclusive em obras de arte contemporânea, que é um aspecto crucial desta pesquisa. Serão articuladas as perspectivas de Walter Benjamin, Susan Sontag e Rosalind Krauss para estabelecer um panorama da teoria da fotografia.¹⁴ Abordada em momentos históricos diferentes, década de 1930, de 1970 e de 1980, respectivamente, a fotografia é observada por esses autores através de sua dualidade inerente de técnica e arte.

O artigo *A Pequena História da Fotografia*, de Walter Benjamin, foi publicado em 1931, antes de seu aclamado texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936). Contudo, ele só ganhou destaque na década de 1960, quando foi reeditado. Apesar de não ter tido muita atenção na época de sua primeira publicação, essa é a primeira análise sócio-histórica da fotografia. Antes

¹² Cf. Bourriaud, 1998, p. 70-71.

¹³ Cf. Bourriaud, 1998, p. 71.

¹⁴ Vale ressaltar que os textos de Sontag e Krauss utilizados para a escrita deste artigo precedem a fotografia digital e, portanto, não abarcam questões inerentes a esse tipo de tecnologia.

dessa publicação, a discussão da fotografia se baseava predominantemente no desenvolvimento de seus aspectos técnicos, não colocando em questão os desdobramentos históricos e filosóficos desencadeados por tais avanços. Benjamin critica o estado da discussão fotográfica e propõe, portanto, olhar para os quase 100 anos de fotografia até então com essa nova perspectiva.¹⁵

Em linhas gerais, Benjamin identifica que o primeiro momento da fotografia, em que ela ainda possuía aura, se deu na década após a descoberta da fotografia, com David Octavius Hill, Julia Margaret Cameron, Victor Hugo e Félix Nadar, período que precede a industrialização da técnica fotográfica.¹⁶ Seu declínio é identificado com o momento da industrialização da fotografia e com a difusão dos estúdios e sua renovação é apontada pela fotografia surrealista e o construtivismo russo, trazendo a construção fotográfica e visando a experimentação e o aprendizado.¹⁷

Além de ser uma técnica herdeira da câmara obscura, a fotografia estabelece uma rede de relações. Desde o princípio da fotografia, fotografava-se pessoas. Retratos em estúdios começaram a se tornar um pouco mais acessíveis até chegar à fotografia de rua, mais dinâmica e possibilitada pelo menor tamanho das máquinas e sua maior portabilidade. O foco de Benjamin é exatamente os retratos fotográficos, porém ele reconhece que a fotografia abrange diversas áreas, inclusive científicas. Ao mencionar a defesa do físico Arago à criação de Daguerre, o autor ressalta que “A beleza desse discurso vem do fato de que ele cobre todos os aspectos da atividade humana”.¹⁸ Essa defesa foca na fotografia como técnica com um alcance muito amplo, podendo ser usada para fotografar estrelas, hieróglifos egípcios e, portanto, tornando “irrelevante a justificação da fotografia em face da pintura”.¹⁹

Nesse ponto, é possível perceber que Benjamin dá valor à fotografia independentemente da sua relação com a pintura, apesar de ele afirmar que a relação moderna entre arte e fotografia é definida pela tensão não resolvida que

¹⁵ Cf. Benjamin, 1985, p. 103-104.

¹⁶ Cf. Benjamin, 1985, p. 91.

¹⁷ Cf. Benjamin, 1985, p. 106.

¹⁸ Benjamin, 1985, p. 92.

¹⁹ Benjamin, 1985, p. 93.

surgiu no momento em que começaram a surgir fotografias de obras de arte. “Pois mais uma vez, como há oitenta anos, a fotografia está substituindo a pintura”.²⁰ Benjamin não afirma que haja uma completa substituição, porém o exemplo dos retratos pintados em miniatura sendo substituídos por fotos é significativo. Ambas as formas artísticas se influenciaram, implicando transformações em sua execução e recepção. O impressionismo é comumente associado ao surgimento das fotografias, contudo Krauss não se contenta com a explicação de que o simples ato de saída dos ateliês para a pintura ao ar livre tenha causado a grande mudança estética desse movimento: “É simplesmente inexplicável que o fato de sair do ateliê e ir ao ar livre com o objetivo de aproximar-se do sujeito tenha gerado uma visão tão esteticamente marcada”.²¹ O fato decisivo para tal mudança é identificada pela autora como a experiência da fotografia,²² permitindo que os impressionistas tivessem outro olhar para a natureza, com um certo afastamento da realidade.²³ Krauss estabelece algumas diferenças entre fotografia e pintura:

A fotografia é um intermediário do “real” e, inerentemente, a pintura não o é da mesma forma. Além do mais não se tem na fotografia o sentimento de que a imagem ou seus componentes estejam *sobre* o suporte, quando este sentimento existe ou pode existir na pintura. A imagem fotográfica está *dentro* de seu suporte: ela é uma parte absolutamente integrante do suporte. Tudo o que caracteriza a fotografia, como por exemplo o fato de que possa ser tirada em diferentes formatos, reafirma que a relação física da imagem com seu suporte específico é diferente da pintura.²⁴

De qualquer maneira, é inegável a relação próxima entre as duas formas artísticas, especialmente no contexto do século XIX. Segundo Krauss, a fotografia foi inserida no contexto dos museus e, com isso, foi submetida aos mesmos critérios do discurso estético e da história da arte no momento. Um exemplo disso é a escolha entre os termos “paisagem” e “vista”. Em um primeiro momento, usava-se “paisagem” quase exclusivamente para denotar pinturas, enquanto as fotografias

²⁰ Benjamin, 1985, p. 104.

²¹ Krauss, 2002, p. 65.

²² Cf. Krauss, 2002, p. 66.

²³ Cf. Krauss, 2002, p. 65.

²⁴ Krauss, 2002, p. 102.

eram chamadas de “vistas”.²⁵ Entretanto, com a expansão da fotografia nos museus, certas fotografias começaram a ser chamadas de “paisagens” e, portanto, passíveis de estarem submetidas a outros conceitos do discurso estético, como a ideia de artista e de unidade da obra de tal artista.²⁶ Krauss problematiza esse uso, afirmando que a aplicação de certos valores estéticos a fotografias pode ser apenas uma construção a posteriori para dar valor à fotografia de arte.²⁷ Já Sontag faz aproximações entre pintura e fotografia, afirmando que esta também é uma forma de interpretação²⁸ e que é capaz de inovação e autenticidade.²⁹ Fotografar se tornou um ato artístico que vai além da técnica e conquistou seu espaço nas artes.³⁰ O fato de fotografias estarem em museus não significa que elas necessariamente devem ser vistas com o mesmo olhar de uma pintura. É possível criar pontes entre as duas formas artísticas, porém a fotografia possui características, como o seu caráter técnico proveniente da máquina ou formas de retratar imagens inesperadas que acontecem em frações de segundo, que demandam um discurso estético próprio capaz de acomodá-las. Entretanto, isso não significa uma objetividade inerente da fotografia:

O fotógrafo era visto como um observador agudo e isento — um escrivão, não um poeta. Mas, como as pessoas logo descobriram que ninguém tira a mesma foto da mesma coisa, a suposição de que as câmeras propiciam uma imagem impessoal, objetiva, rendeu-se ao fato de que as fotos são indícios não só do que existe mas daquilo que um indivíduo vê; não apenas um registro mas uma avaliação do mundo.³¹

Dessa forma, é possível estabelecer dois pólos que constituem a fotografia. De um lado, a fotografia é realizada através do domínio de sua técnica, a qual tem limitações objetivas — como o ISO do filme negativo em câmeras analógicas, a

²⁵ Cf. Krauss, 2002, p. 47.

²⁶ Cf. Krauss, 2002, p. 49.

²⁷ Ao discutir uma fotografia topográfica de Timothy O'Sullivan, Krauss aponta: “Na realidade, a interpretação de suas imagens como representação de valores estéticos (ausência de profundidade, construção gráfica, ambigüidade — e, além disso, intenções estéticas tais como o sublime e a transcendência) não seria uma elaboração retrospectiva concebida para afirmá-las como arte?” (Krauss, 2002, p. 42-43)

²⁸ Cf. Sontag, 2004, p. 17.

²⁹ Cf. Sontag, 2004, p. 155-156.

³⁰ Cf. Sontag, 2004, p. 143.

³¹ Sontag, 2004, p. 104.

velocidade e abertura do obturador — que devem ser dominadas pelo fotógrafo para obter a fotografia desejada.³² Do outro, há o lado subjetivo, tanto do lado do fotógrafo em expressar sua subjetividade e perspectiva a partir dessas restrições, quanto do indivíduo retratado, independentemente de se conhecemos essa pessoa ou não, que traz algo inexplicável para a fotografia:

[...] na vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na “arte”.³³

Aqui está o ponto de encontro desses dois pólos, a técnica fotográfica que é capaz de produzir criações com um valor mágico. Segundo Sontag, a fotografia só teria alcançado a categoria de arte a partir do momento em que a técnica começou a ser difundida através de sua industrialização.³⁴ A partir do momento em que essa forma de arte é difundida, ela não é usada pela maioria como arte. A fotografia “é sobretudo um rito social, uma proteção contra a ansiedade, é um instrumento de poder”.³⁵

A abordagem de Sontag sobre fotografia se aproxima da benjaminiana, no sentido em que coloca dois lados opostos como essenciais para a fotografia — a objetividade técnica e a subjetividade humana —, assim como uma perspectiva sócio-histórica na análise, com base em um certo materialismo histórico.³⁶ Outra dualidade da fotografia é sua característica de ser ao mesmo tempo funcional, para as fotografias científicas, e artística:

Embora gere obras que podem ser chamadas de arte — requerem subjetividade, podem mentir, proporcionam prazer estético —, a fotografia não é, antes de tudo, uma forma de arte. Como a língua, é um meio em que as obras de arte (entre outras coisas) são feitas. Com a língua, podem-se fazer discursos científicos, memorandos burocráticos, cartas de amor, listas de compras no mercado e a Paris

³² Cf. Benjamin, 1985, p. 100.

³³ Benjamin, 1985, p. 93.

³⁴ Cf. Sontag, 2004, p. 18.

³⁵ Sontag, 2004, p. 18.

³⁶ Cf. Sontag, 2004, p. 195.

de Balzac. Com a fotografia, podem-se fazer fotos de passaporte, fotos meteorológicas, fotos pornográficas, raios X, fotos de casamento e a Paris de Atget. A fotografia não é uma arte como, digamos, a pintura e a poesia. Embora as atividades de certos fotógrafos se adaptem à ideia tradicional de bela-arte, a atividade de indivíduos excepcionalmente talentosos que produzem objetos específicos dotados de um valor próprio, a fotografia desde o início também se prestou a essa ideia de arte que afirma que a arte está obsoleta. O poder da fotografia — e seu papel central nas preocupações estéticas atuais — reside em que ela confirma ambas as ideias de arte. Mas o modo como a fotografia torna a arte obsoleta é, a longo prazo, mais forte.³⁷

Há, portanto, uma subjetividade que ressignifica e transforma a realidade.³⁸ A forma como olhamos o mundo é modificada e ampliada pelas fotografias, dando a sensação de que é possível apreender o mundo inteiro: “Colecionar fotos é colecionar o mundo”.³⁹ Além de retratar o mundo, as fotografias capturam a experiência⁴⁰ e são capazes de revelar detalhes imperceptíveis e, principalmente, um inconsciente ótico:

Depois de mergulharmos suficientemente fundo em imagens assim, percebemos que também aqui os extremos se tocam: a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós. Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás. A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmera lenta, ampliação. Só a fotografia revela

³⁷ Sontag, 2004, p. 163-164.

³⁸ A fotografia não apenas reproduz o real, recicla-o — um procedimento fundamental numa sociedade moderna. Na forma de imagens fotográficas, coisas e fatos recebem novos usos, destinados a novos significados, que ultrapassam as distinções entre o belo e o feio, o verdadeiro e o falso, o útil e o inútil, bom gosto e mau gosto. (Sontag, 2004, p. 191).

³⁹ Sontag, 2004, p. 13.

⁴⁰ Cf. Sontag, 2004, p. 14.

esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional.⁴¹

Apesar de existir o pressuposto de que houve algo tangível que foi capturado na foto, as representações fotográficas não são imparciais,⁴² elas são uma interpretação do mundo, assim como pinturas. Mesmo que haja uma tentativa de fazer uma fotografia relativamente imparcial, sempre há um elemento subjetivo que transparece: “Mesmo quando os fotógrafos estão muito mais preocupados em espelhar a realidade, ainda são assediados por imperativos de gosto e de consciência”.⁴³ O ato de fotografar é fruto da relação entre algo e o fotógrafo:

As fotos, que brincam com a escala do mundo, são também reduzidas, ampliadas, recortadas, retocadas, adaptadas, adulteradas. Elas envelhecem, afetadas pelas mazelas habituais dos objetos de papel; desaparecem; tornam-se valiosas e são vendidas e compradas; são reproduzidas.⁴⁴

Benjamin identifica um distanciamento ocorrido entre o tempo áureo da fotografia e o momento de seu declínio a partir de um conceito introdutório de aura, o qual será desenvolvido mais a fundo em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. No primeiro momento, o tempo de exposição das câmeras era longo, o que levava a um aspecto mais embaçado e impreciso da imagem, ao mesmo tempo em que fazia com que os modelos vivenciassem a fotografia.⁴⁵ Com a difusão dos álbuns fotográficos e da fotografia de estúdio, Benjamin indica a decadência da fotografia. O autor descreve essa atividade como algo kitsch na tentativa de tornar a fotografia mais “artística”, ao fazer uso de elementos artísticos que podiam ter uma função de apoio e composição de cena, mas que, ao mesmo tempo, não faziam sentido, como colunas sobre tapetes.⁴⁶ Essa seria uma tentativa falha, aos olhos de Benjamin, de alcançar a aura presente no auge da

⁴¹ Benjamin, 1985, p. 94.

⁴² Cf. Sontag, 2004, p. 16.

⁴³ Sontag, 2004, p. 16-17.

⁴⁴ Sontag, 2004, p. 15.

⁴⁵ O caso das fotografias de Hill no cemitério Greyfriars em Edimburgo aparece como um exemplo disso no texto de Benjamin (Cf. Benjamin, 1985, p. 96).

⁴⁶ Benjamin, 1985, p. 98.

fotografia,⁴⁷ algo misterioso fora do controle do fotógrafo que transparece na imagem:⁴⁸ “É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja”.⁴⁹ Apesar de a aura não ser o produto de aparelhos fotográficos rudimentares, ela não foi alcançada no declínio, pois a industrialização e comercialização da fotografia pela burguesia desconectou objeto e técnica.⁵⁰

Apesar dessa desconexão, Benjamin aponta que a “[...] fotografia continua sendo a relação entre o fotógrafo e sua técnica”.⁵¹ A fotografia seria um ato de observação imediata: é o ato de ver e de sermos vistos.⁵² Enquanto Wiertz saudou o advento da fotografia dizendo que ela seria a pintura do futuro e Baudelaire disse que ela deveria estar a serviço das ciências e das artes apenas,⁵³ Benjamin afirma que a fotografia deveria estar a serviço do conhecimento, da experimentação,⁵⁴ exercendo um papel social. Sontag, de certa forma, apresenta uma perspectiva mais pessimista sobre o lugar da fotografia e sobre esse papel. Segundo a autora, a fotografia é capaz de criar solidariedade, ao dar luz a algum assunto, e, ao mesmo tempo, subtrair, ao talvez tornar algo banal.⁵⁵ Mesmo que haja uma motivação social, Sontag aponta que isso está fadado a falhar em certa medida:

Fotógrafos imbuídos de preocupação social supõem que sua obra possa transmitir algum tipo de significado estável, possa revelar a verdade. Mas, em parte por ser a fotografia sempre um objeto num contexto, tal significado está destinado a se esvaír; ou seja, o contexto que molda qualquer uso imediato da fotografia — em especial o político — é imediatamente seguido por contextos em que tais usos são enfraquecidos e se tornam cada vez menos relevantes.⁵⁶

⁴⁷ A aura é colocada como esse aspecto crepuscular e embaçado, simulada artificialmente no momento de decadência da fotografia, nos estúdios de fotografia, em que essa estética era desejada, porém as câmeras industriais já não eram capazes de ter o mesmo efeito que as das primeiras câmeras (Benjamin, 1985, p. 99).

⁴⁸ Cf. Benjamin, 1985, p. 99.

⁴⁹ Benjamin, 1985, p. 101.

⁵⁰ Cf. Benjamin, 1985, p. 99.

⁵¹ Benjamin, 1985, p. 100.

⁵² Cf. Benjamin, 1985, p. 103.

⁵³ Benjamin, 1985, p. 106.

⁵⁴ Cf. Benjamin, 1985, p. 106.

⁵⁵ Cf. Sontag, 2004, p. 126.

⁵⁶ Sontag, 2004, p. 122.

No entanto, tanto a fotografia quanto sua reprodutibilidade proporcionaram uma difusão mais democrática de imagens, permitindo que mais pessoas tivessem acesso a imagens até então inacessíveis,⁵⁷ sejam elas reproduções fotográficas de obras de arte, sejam fotografias de lugares, pessoas e situações longínquos. Aqui é possível identificar uma das formas possíveis de estabelecer relações entre o espectador e a imagem retratada através das fotografias. O espectador é exposto a outras formas de ver o mundo, abrindo a possibilidade de criação de empatia entre o espectador e as pessoas fotografadas, por exemplo. Decerto, apenas ver uma fotografia não é garantia disso, porém ela auxilia a transpor certos obstáculos para tornar as fotografias e aquilo que é retratado mais acessíveis.

A abordagem de Benjamin prenuncia a rápida difusão de imagens de forma globalizada, através das reproduções fotográficas. Sontag e Krauss colocam em perspectiva outros aspectos dentro de um contexto mais contemporâneo e difundido da fotografia. O ponto de encontro dessas visões sobre fotografia é o fato de que ela se dá no encontro e na relação entre fotógrafo, máquina fotográfica e fotografado. Outras ramificações surgem no encontro entre fotografia e espectadores, formando-se relações entre artista, obra, objeto e espectador. A fotografia, portanto, se mostra como uma forma artística inerentemente relacional, capaz de criar camadas de relações.

Referências

BENJAMIN, W. Pequena História da Fotografia. In: *Obras escolhidas I*. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*. Trad. de Gabriel Valladão Silva, Porto Alegre: L&PM Editores, 2018.

BISHOP, C. *Antagonismo e Estética Relacional*. Trad. de Milena Durante. Revista Tatuí, Recife, n. 12, pp. 109-132, jul./out., 2011.

BOURRIAUD, N. *Esthétique relationnelle*. Paris: Les Presses du Réel, 1998.

⁵⁷ Benjamin, 2018, p. 53.

_____. *Estética Relacional*. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

KRAUSS, R. *O fotográfico*. Trad. de Anne Marie Davée. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

SONTAG, S. *Sobre fotografia*. Trad. de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.