

O que ela é fotografia?

I

“Qu'est-ce que c'est la photographie?” é uma exposição a propósito da fotografia e não propriamente de fotografias: participam também desenhos, pinturas, esculturas, realizados por diversos artistas brasileiros. Tenho por certo que invariavelmente a arte busca ancoradouro em territórios repletos de problemas e é explorando tais complexidades que ela forma seus pertences. Aqui nesta mostra, já de início, esta presença duvidosa comparece por intermédio de um arranjo conflitante: uma convivência bastante diversa – entre pinturas, fotografias, esculturas e desenhos – agrupada por um título que se amarra especificamente a uma destas linguagens. Sem dúvida, fotografias são fotografias – como pinturas são pinturas –, ainda assim no âmbito da arte estas realidades não são fáceis de serem demarcadas: os territórios são movediços, os pisos se mostram pastosos, o equilíbrio se conforma precário e, o que é mais fantástico, tudo isso está plenamente alinhado com a realidade em que vivemos.

Um título é um nome, um modo de identificar um determinado evento específico, de distingui-lo de outros eventos com os quais ele mantém alguma correspondência. De modo que, a pretensão poderia perfeitamente ser essa, sem mais a adicionar, sem qualquer outra ambição, no entanto, porque então não realizar esta nomeação através da conjugação de uma série de números, ou de letras, ou relacionando uma e outra, tal como procedemos quando criamos nossas senhas pessoais? Não seria mais apropriado? Uma somatória de letras ao formar uma palavra abre – ainda que nem sempre – um novo horizonte à marcação. Enquanto aponta, ou seja, se refere a algo, diz alguma coisa acerca deste ao qual a marcação invoca: por intermédio deste mostra e diz. De tal modo, quando formamos uma frase que arremata uma pergunta é justo que se procure alguma razão a mais que o simples fato de nomear, é lícito que o espectador aspire alguma expectativa correlata ao sentido que a questão abre. De partida deixo claro que esta exibição não tem a pretensão de responder a pergunta do que vem a ser uma fotografia, principalmente o que vem a ser uma fotografia sob os nossos parâmetros atuais – e nem seria o caso: esta não é uma incumbência de uma exposição de arte. No entanto, visa, isso sim, explorar algumas demandas que cercam o território da imagem, notadamente o que designamos como fotografia, dando provas que o panorama contemporâneo é bem mais complexo do que muitas vezes supomos e especialmente apresentar como diversos artistas e diferentes trabalhos vêm explorando estas questões no intuito de produzir novos problemas.

Imagino a curadoria como um evento ensaístico de natureza visual onde as obras são escolhidas e distribuídas visando organizar um pensamento, uma reflexão sobre a arte ou sobre o mundo por intermédio da arte. É uma forma de pensar diversa, na qual as imagens inauguram possibilidades que são distintas das protagonizadas por um texto. No tabuleiro deste jogo não estão elementos convocados unicamente para servir de referência: as obras são referências e igualmente são coisas que o pensamento está justamente buscando dizer. Ao curador cabe escolher – obviamente dentro de um escopo de possibilidades que está ao seu alcance – entre aquelas que melhor expressem essa sua convicção, as que ele julga como sendo as melhores; por fim, deve organizá-las de um modo que melhor figure a “vontade” de cada um dos trabalhos e de um modo que melhor expresse à ideia da curadoria. Uma curadoria implica em promover negociações extremas entre as realidades conceituais e poéticas com vista a encontrar um ponto de equilíbrio que satisfaça tanto a uma parte como a outra.

Uma curadoria pode também se dizer por intermédio de um texto: este não tem que se preocupar em encontrar uma forma poética para dizer o que tem para dizer - se bem que isto poderia ser admissível –, o que importa é o que ele diz – o resultado que é apresentado em seu balanço das contas. Ele visa dizer os problemas que cercam o arranjo, os nexos que foram pretendidos, as razões que fundaram as escolhas... Até mesmo, procura responder questões sobre o que vem a ser uma exposição, ou uma linguagem ou que seja à arte. Em boa medida, um texto quando escrito por alguém que concebeu a exposição se conforma como fosse uma série de notas desse seu ensaio visual – são declarações de apontamentos preliminares, das convicções que orientaram o processo. Contudo, visto que a partilha com a poética abre novas questões – por este prisma quem origina quem? –, o texto se obriga a retornar aos fatos que engendrou para aprender com a sua ordem.

Como já dito, o “mangue” da arte é a confusão. Não qualquer uma, mas aquelas onde as certezas não faltam; onde imperam múltiplas fidúcias, e que as certezas imbuídas de feições antagônicas estão posta lado a lado e se entreolham de modo enviesado exibindo desconforto e rivalidade. “Qu'est-ce que c'est la photographie?” se originou de divisas assim no ambiente contemporâneo, mais especificamente as que enredam a fotografia. Embora esta linguagem tenha se cercado de novos paradigmas e que eles dominem o cenário atual, uma vida que outrora foi vivida em pleno esplendor ainda teima em permanecer em cena, imiscuindo-se sobre os nossos sistemas de razões e possibilitando que paradoxos tomem formas. Que me desculpem os mais jovens, mas a fotografia não porta uma única existência – há mais de uma

neste invólucro – e tal se dá fruto de outros tantos fatos além da adoção da plataforma digital: creio inclusive que o advento da era digital é proveniente justamente deste feixe de razões. É destes fatos que quero tratar. Para dar início a este roteiro puxo a pergunta: o será que aceitamos como sendo uma fotografia?

Colocados diante desta indagação – “O que é a fotografia?” – estou certo que muitos declararíamos convictos que são imagens produzidas por intermédio de dispositivos técnicos. Entretanto, se tomarmos tal noção com princípio definidor, como medida que permite dizer o que vem a ser esta realidade específica, acabamos enredados por paradoxos, visto que por este entendimento igualmente uma pintura pode ser chamada de fotografia (do mesmo modo um desenho e mais ainda uma gravura), já que ao menos por quatrocentos anos ela se pautou e se erigiu por intermédio de uma técnica de produção de imagens denominada como perspectiva. E se mais é exigido neste exercício de determinação, concluindo-se que as fotografias são imagens alcançadas por intermédio não só de técnicas, mas, por meio de aparelhos técnicos capazes de produzir imagens, ainda assim, a pintura pode legitimamente solicitar a sua cidadania nestes domínios, visto que muitas pinturas se utilizaram das câmaras escuras – dispositivo utilizado em seus primórdios em rituais nigromânticos e que posteriormente conveyo aos pintores nas operações de escorço, para séculos depois servir de base para o invento da câmara fotográfica.

Emaranhado ou não sabemos o que é uma fotografia ou ao menos pensamos saber. Diante de um destes exemplares em uma situação em que ele se encontra próximo de outros dispositivos da linguagem, como ocorre nesta exposição, mesmo uma criança não manifesta nenhuma dificuldade em dizer qual deste ou destes é uma fotografia. O que nos guia, presumo, é uma crença que existem regimes diferenciados de distância no processo de formação da imagem. Em seu início, dizia-se da fotografia que “bem se via que ela dispensava quase que completamente a intervenção humana, com a imagem sendo produzida pela participação direta da própria coisa”. A idéia, portanto, que formamos do que vem a ser a fotografia reside em técnicas fundadas em distâncias muito próprias – entre produtor e produto e entre a imagem e o referente –, e não simplesmente na utilização de técnicas de produção da imagem. Em suma, a presença do dispositivo mecânico intermediando o processo produtivo fez ver um resultado que “escapava” a sujeição humana.

Esta fabulação, este modo de entender a fotografia carregou junto outras noções adjacentes ao mecanismo, conferindo-lhe um ar de extrema neutralidade – tal qual um seio eternamente virgem – e uma sina pronta a conservar a verdade do outro com quem estabelecia laços de

cumplicidade. “Distinguiam-se” na máquina, práticas que agiam pela passividade, um regime produtivo de quase ausência: cabia ao fotógrafo escolher a cena, ajustar os mecanismos do dispositivo para produzir uma boa imagem, o restante se devia à interferência da luz e das formas do próprio mundo. O programa inicial da fotografia era estupendo: seu compromisso com o real estava fundado em laços ontológicos. Nada mais apropriado que ela viesse a tomar à frente dos processos envolvidos em entregar realidades ao mundo: ciência, jornalismo, história, documentação –; todos os âmbitos que requeriam provas de existência. Deste sítio, seu alcance foi estendido igualmente junto a outros contextos que não disponibilizavam o mesmo comprometimento – como a publicidade –, que se valeram da fidúcia que a fotografia carregava. Pelo menos até meados do século passado esta foi a crença que presidiu o ato fotográfico. A partir da década de 60, este imaginário passou a projetar nova conduta, sendo o instrumento interrogado com vistas a “denunciar a espessa realidade ideológica que se ocultava sob o seu manto de aparente neutralidade”. Preceitos de realismo e objetividade essenciais passaram a serem vistos como peças frouxas; em meio a um contexto onde a política sobrevém com determinação, os discursos que intervêm rejeitam qualquer sombra de imparcialidade: uma história da imagem fotográfica é tecida entrelaçada à pintura e consoante aos ditames do ideário burguês. Paradoxalmente o questionamento à “verdade” é alçado justamente tendo por base a verdade; enfrentar o “realismo” era dispor outro realismo: uma perspectiva preocupada em desconstruir o código, capaz de revelar os procedimentos de ocultação que subjaz no mecanismo. Pode até se discordar desta perspectiva de clivagem a que a fotografia foi submetida, mas isso não se deu sem tempo, afinal ao menos há cinquenta anos, a publicidade, a política, o cinema, e outros tantos âmbitos, por intermédio de suas práticas, sistematicamente, submetiam à derrisão o sistema de crenças originários da fotografia.

Os ventos sociais que se seguiram inaugurando a contemporaneidade solaparam quase que completamente a confiança na disposição realista da fotografia. Para não deixar margem a dúvidas, a era digital se pautou em rota absolutamente distinta - vide o “photoshop” e tantos outros aplicativos, ou modos de manipulação de imagens fotográficas, utilizados cotidianamente –; o sobejo de tal atuação participou ativamente para que o próprio conceito de real conflgrasse crise. Mas, ainda que nada daquelas crenças que cercaram a fotografia ainda perdure em nossa atualidade, que estejamos redondamente convencidos que a imagem possa e exija complexos jogos de manipulação, e ainda que isto tudo seja evidente para todos, ainda assim, antigas crenças relativas à fotografia comparecem em nosso imaginário – meio

que em brumas, como mitologia –, continuando a sustentar uma identidade própria ao meio, permitindo que seus eventos se separem de outros eventos de linguagem.

Tantas realidades, tais como a fotografia, existem na atualidade entremeada por paradoxos – viver é saborear paradoxos, ainda que não os vejamos. Estes eventos comportam experiências diversas, mostram-se como uma colisão de ocorrências: por um ângulo se fazem distintos, por outro, se dizem semelhantes. No caso da fotografia em uma ponta temos a certeza que a imagem fotográfica é um evento apartado do real, passível a toda sorte de manipulação, mas que descendem – e aí agarramos a outra ponta – de aparatos técnicos que mantinham com o mundo uma afinidade ontológica. Em outros termos, se, até meados do século passado, havia uma idéia poderosa relativa ao realismo a conformar à fotografia e garantir a sua especificidade, hoje, a confiança que lhe cerca investe-se de seu oposto. Contudo não são as certezas atuais sobre este processo produtivo que nos dizem que isto que vemos é ou não uma imagem fotográfica, mas sim outro fio, outra linha que julgo já frouxa, já desgastada, todavia, ainda com poder e capaz de até incutir certezas: a história. Para nós as fotografias são imagens que derivam de uma série que lá atrás foram ditas como fotografias e ponto. Visto mais de perto esta série guarda enorme afinidade com as séries apresentadas nas gravuras de Escher: começam apresentando rãs e findam em peixes ou pássaros.

II

O cenário é contemporâneo: todavia a fotografia é um fato essencialmente moderno. Não somente porque o seu advento se deu nesse período, mas, principalmente porque ela esteve intimamente implicada na estruturação de uma realidade onde um amontoado espetacularmente extenso de sujeitos, de fatos e de coisas, pode formar uma realidade comum, um mundo em comum. O mesmo pode ser dito do cinema. Através deles o mundo armou e estendeu a sua rede de pertencimentos, possibilitando que a linguagem alcançasse personagens e coisas que até então estavam destituídos do direito de compartilhar a cena principal. Muitos creditam a estes inventos – ao cinema e à fotografia – o advento de uma nova figuração que foi capaz de agarrar realidades marginais ao que então se conformava como a amplitude do mundo: é um erro de análise. Quando eles surgiram, tanto a pintura como a literatura já se abriam para as novas expectativas ou abriam novas expectativas – a própria invenção destes novos dispositivos resultada da marcha destes acontecimentos –, os romances de Vitor Hugo e Dickens, os contos de Poe, as pinturas de Gustave Colbert são expressões desta nova configuração da vida que então se desenhava. Além disso, comparada às outras realizações que efetivaram este é um feito menor: junto com outros meios modernos

de comunicação eles estenderam uma radicalidade que havia sido prometida pela imprensa, possibilitaram à multidão, a massa dos sujeitos anônimos, uma participação ativa no âmbito dessa conversação, permitindo que estes sujeitos comparecessem pela primeira vez como público na cena dominante. No modo que vejo as coisas, a modernidade não se restringe ao acolhimento de novas imagens ou falas, abarca igualmente o aparecimento de novas relações, as quais foram conflagradas no acolhimento de protagonistas recém-chegados à cena. Por intermédio destes novos laços, os abrigados puderam apreciar as imagens que deles eram feitas e também dos demais; dispendo inclusive da faculdade de produzir novas figurações. Entendo que a noção de modernidade implica em conceber o mundo como uma vasta superfície comum, um plano capaz de reunir uma diversidade enorme; uma vida sem precedentes, onde tudo ensaia comunicação e relacionamento. Para compor essa realização, ocorreu uma progressiva ruptura com amarras simbólicas que ditavam determinações estritas e novos processos forjadores de identidade foram desenvolvidos. É no interior desta órbita que a fotografia se mostrou como um dos mais eloquentes instrumentos cirúrgicos, pronto para realizar as suturas sociais que a época exigia, hábil para promover a comunidade – simbólica – moderna.

Quando tecemos relações entre os participantes da linguagem – escritores e leitores, artistas e público, falantes e ouvintes –, inventariamos as extremidades que compõe o seu âmbito, demarcamos o território em que ela se desenrola. Nestes espaços que se distendem a linguagem trama um jogo em que os seus protagonistas – o falante e o ouvinte – postam-se como estivessem pousados sobre uma mesma superfície, como se mostrassem próximos, muito embora possam efetivamente estar bem distantes. Assim, tudo isso – pinturas, desenhos, fotografias, livros, cinema, teatro – pode ser encarado como conversas mediadas, ou seja, possibilitada por meios de linguagens. Os meios são superfícies que permitem a conversação. Diante de disjunções, rupturas, distâncias, as linguagens, ou, os meios de linguagens, fundam um termo, uma espacialidade de ordem distinta, capaz de estabelecer junções, de fundar conexões, de aproximar os diferentes para que uns desfrutem a presença dos outros. Linguagens são, antes de tudo, sistemas de conexões: dispositivos com a capacidade de aproximar o que está distante e distanciar o que se faz próximo. No entanto, não são formas neutras, empunham as realidades em que vivem; suas formas são esculpidas pelo desenho das sociabilidades em que estão inscritas, embora, igualmente cinzelem as sociabilidades. Cada época social encontra o seu desenvolvimento – diz e faz – por intermédio das linguagens – por linguagens apropriadas a sua natureza temporal. Para isso, cada época que se desenha submete formalmente as linguagens que antecedem ao seu tempo para

coaduná-las à sua forma de vida, enquanto provoca o advento de outras mais próximas à sua realidade. É por essa razão que antes mesmo da invenção do cinema e da fotografia, a pintura, a escultura e o teatro, já se abriam aos desígnios de uma nova sociabilidade; tais ocorrências são testemunhos de iniciativas de ajustamento travados entre os âmbitos de linguagem de uma época com fatos que abrem um novo período. Contudo é uma ação de amarração precária, como fosse alguma gambiarra. Isso porque se em uma das extremidades o falante convoca novos acontecimentos, o sujeito da outra ponta – o público – permanece sendo o mesmo, ou, muito próximo disso, embora até possa se sentir tocado pelos novos temas.

Um meio de linguagem é mais do que um dispositivo que permite dizer coisas. Para que uma conversa possa ser possível é necessário que os extremos estejam conectados entre si. Isso implica que deve envolver um ou muitos, perto ou longe. Neste sentido, a plataforma da linguagem deve ter uma disposição apropriada para promover estes relacionamentos. Diante disso, é de se concluir que tamanha multiplicidade de personagens que a modernidade paulatinamente convocou para a condição de público e tamanho raio de distância que requereu, não poderiam ser reunidas tão somente por linguagens cujos fundamentos se encontravam na unicidade – como a pintura ou a escultura – e em valores simbólicos de territórios restritos, como o livro. O processo produtivo da época exibia que a sua pujança se valia da multiplicidade e as demais realidades eram capturadas por lógica idêntica. Foi se ajustando a essa ordem de necessidade que as linguagens modernas eclodiram e se afirmaram. Por traz desta capacidade não esteve somente o incremento técnico, um mero meio de ampliar o campo de ressonância das linguagens tradicionais, é preciso levar em conta que os novos meios se mostraram desde cedo armados de obstáculos bem menores à participação: exigiam posses de monta bem menos significativa e por isso se faziam mais acessíveis – a produção em grande escala possibilitava que a equação se cumprisse –, além disso, não requeriam o domínio da escrita e tampouco outros valores simbólicos fundados em tradições mais restritas – sendo estes substituídos por aptidões mais gerais e comuns – o que multiplicava enormemente a fração do público que poderia se relacionar por seu intermédio. Nos EUA, durante o primeiro quartel do século XX, o cinema foi o maior responsável por legar um mundo comum a uma massa de indivíduos oriundos de vários países que não dispunham nem ao menos de uma mesma língua para partilhar um mesmo destino. Para estes, a mudez do cinema não era estorvo, pois a comunicação ocorria por intermédio da pantomima. No Brasil, foi o rádio que maquinou como nenhum outro meio a idéia de nação que a partir da década de 30 se desenha de modo mais incisivo; aqui a língua não representava tanta dificuldade para o diálogo quanto a lonjura e o isolamento.

Em síntese: a fotografia, o cinema, o rádio e outros meios técnicos de comunicação são modernos porque fabricaram a modernidade, porque tornaram possíveis que uma massa de indivíduos e um conglomerado infindável de coisas se relacionassem entre si e partilhassem uma mesma vida.

III

O estabelecimento de elementos de naturezas diversas – sujeitos e coisas variadas – sobre uma mesma superfície, implica em consequências profundas: os sujeitos se tornam próximos entre si, as coisas se tornam próximas umas das outras, e sujeitos e coisas também se aproximam. Em decorrência deste comportamento os participantes da superfície passam a desenvolver uma tendência de se relacionar das formas mais variadas, resultando em um dilatado panorama de mudanças entre todas as realidades que estão envolvidas nesta equação. Com o ressurgimento das cidades, ainda na Idade Média, o Ocidente tendeu a juntar superfícies, destruindo barreiras de diversas naturezas, aproximando a comunicação entre os territórios e adensando determinadas regiões espaciais. Contudo foi a partir do XIX, que esta conjunção adquiriu contornos dramáticos, com a sociabilidade dando provas cabais de ser regida por uma nova natureza. Entre tantas manifestações que a vida era tomada por nova flexão, talvez a mais expressiva delas, a julgamos pela literatura da época, tenha sido os desfiles diários de uma massa fabulosa de sujeitos anônimos, serpenteando pelas ruas das grandes cidades como fosse algum organismo grotesco, alguma centopéia descomunal. As cidades adquiriam dimensões extraordinárias e passavam a comportar uma massa humana sem precedentes. Para dar uma ideia da eloquência do fenômeno, Londres, em 1800, a maior das cidades do mundo, abrigava uma população de 959.310 habitantes, ao passo que a segunda maior, Paris, tinha pouco mais de meio milhão de pessoas, cinquenta anos mais tarde, ambas já haviam multiplicado suas populações: a capital da França já atingira a casa do primeiro milhão, enquanto, Londres apresentava 2,5 milhões de habitantes. Na segunda metade do século o fenômeno se tornou ainda mais marcante, entre 1851 – 1881, Paris alcançou a cifra de um milhão e novecentas mil habitantes, enquanto Londres auferia à marca de 3,9 milhões. E este incrível crescimento demográfico não se restringia só a elas, no mesmo período, em inúmeros pontos do planeta também ocorriam fatos semelhantes. Em 1900, havia no mundo mais de onze cidades que contavam com uma população com mais de um milhão de pessoas, além das duas, estavam também no rol: Berlim, Chicago, Nova York, Filadélfia, Moscou, São Petersburgo, Viena, Tóquio e Calcutá.

Pode-se dizer, com convicção, que o Ocidente, durante o XIX, desdobra uma tendência de aproximar realidades que anteriormente se mostravam distantes entre si, configurando um novo desenho à vida. No entanto, é igualmente verdadeiro afirmar que no período o Ocidente também revelava uma clara disposição em distanciar realidades que se relacionavam por intermédio da proximidade. Afinal, a concentração demográfica resulta de drásticas rupturas com uma forma de vida fundada em vínculos de vizinhança e em pertencimentos comunitários – além, de apegada a valores tradicionais e simbólicos e encaixada por ritmos agrários. Estas experiências tradicionais – mais fecundas em proximidades de laços, porém restritiva em número de participantes e em extensão espacial – esfacelam-se paulatinamente, sufocadas pela carência de realidades condizentes com a sua natureza. A vida se faz para lá e para cá. A resultante é que sujeitos e coisas são apanhados por outro fluxo – onde os fatos distantes se agarram e os fatos que então se mantinham próximos se desagregam; acarretando que os relacionamentos sociais concretos e também os fazeres produtivos concretos progridam a uma perspectiva abstrata; enquanto a condição de mercadoria do produto do trabalho humano e a condição de equivalente universal do dinheiro tornam-se as verdadeiras realidades a impor a sua concretude a todos.

Esta aparente incongruência de movimentos – concentração/dispersão e dispersão/concentração – distendido pela modernidade são notadas por Engels no estudo A Situação da Classe Trabalhadora na Inglaterra, em uma passagem onde o parceiro de Marx tece uma imagem da multidão, descrevendo-a como um trágico espetáculo de isolamento e solidão.

... Estas centenas de milhares de pessoas, de todos os Estados e todas as classes, que se apressam e se empurram, não serão todos seres humanos, possuindo as mesmas qualidades e capacidades e os mesmos interesses na procura da felicidade? E não deverão enfim, procurar a felicidade com os mesmos métodos e processos? E, contudo, estas pessoas cruzam-se como se nada tivessem em comum, nada a realizar juntas...

Esta indiferença brutal, este isolamento insensível de cada indivíduo no seio de seus interesses particulares são tão mais repugnantes e chocantes, quanto maior o número destes indivíduos confinados neste reduzido espaço. E mesmo quando sabemos que este isolamento do indivíduo, este egoísmo fundamental, é o princípio fundamental da sociedade atual, em parte alguma ele manifesta com uma impudência, uma segurança tão completa como aqui, precisamente, na confusão da grande cidade. A desagregação da humanidade em células, das quais cada indivíduo tem um princípio de vida próprio e objetivo particular, esta atomização do mundo, é aqui levada ao extremo...

Com vista a fornecer maior colorido ao quadro desenhado por Engels, cabe notar que a multidão não era propriamente uma novidade para o Ocidente – se bem que em cifras muito menores –, ela está presente em inúmeros registros iconográficos de épocas precedentes; entretanto os sentimentos que notabiliza são absolutamente distintos. De acordo com o historiador Philippe Ariés:

... O historiador que examina os documentos iconográficos, certo de neles encontrar esse frêmito de vida que ele próprio experimenta em sua existência, fica espantado com a raridade, ao menos até o século XVI das cenas de interior e de família. Tem de descobri-las com o auxílio da lupa, e interpretá-las com o reforço da hipótese. Por outro lado ele se depara imediatamente com o principal personagem de todas essas imagens, um personagem tão essencial quanto o coro no teatro antigo – não a multidão e anônima de nossas cidades super povoadas, mas a assembléia, na rua ou nos lugares públicos (como as igrejas), de vizinhos, matronas e crianças, numerosos, mas não estranhos uns aos outros.

As observações tornam explícita esta movimentação díspar que a modernidade se pôs imbuída: a experiência de separação e a concentração entre os cidadãos concomitantemente à dissolução e à fabricação de laços sociais. No contexto destas novas vivências, os antigos sistemas de junções, de conexão – ou seja, os dispositivos de linguagem então existentes – não exerciam a mesma eficácia de antes. As conexões compareciam frouxas e já não proporcionavam uma concordância à ordem dos fatos: falta-lhes substância para acomodar tamanha existência sem precedente. Diante de uma vida que apresentou um caráter tão variado, a vivência coletiva passou a reivindicar uma nova economia para fundar sua coesão, levando as linguagens a desdobrarem ajustes que implicavam em capturar naturezas que fossem comuns a todos os elementos que agora orbitavam na extensa superfície social que se formava. Neste sentido, as demarcações simbólicas perderam a sua energia em favor de plataformas mais dilatadas – tais como as determinações físicas e biológicas, ou dito de outro modo, a dimensão simbólica, para poder abranger a tão grande contingente se viu obrigada a se conformar segundo os princípios mais gerais desta vida extensiva, tais como as naturezas físico/biológicas. As pinturas de Manet mostram sobejamente estes imperativos, as semelhanças entre o público e as cenas vão comparecer ditadas a partir de experiências escópicas: aqui e lá reina uma ordem de olhantes.

IV

Bem que se tentou atualizar a pintura: o Marat de David foi concebido para participar do evento do enterro do líder, e efetivamente acompanhou o féretro, sendo carregado pela

multidão; as pinturas gigantescas que foram efetuadas ao final do XIX e no início do século XX, e que solicitavam espaços imensos para serem mostradas também se relacionam a busca desta tratativa de se mostrar para um público que abrangesse grandes contingentes – no Brasil Pedro Américo e Vitor Meirelles rivalizaram estes esforços. Contudo, os fatos que a linguagem da pintura encarnava não mostravam disposição suficiente para uma atualização tão enérgica. Afinal, a sua plena efetividade deve ser pensada necessariamente na órbita do período clássico. Neste contexto ela realmente reina, desafiando um programa – para um mundo que então se abria – capaz de dizer as distâncias e possibilitar que o ausente se fizesse presente. Mesmo, que muitos dos âmbitos que vieram a compor a vida moderna não estivessem suficientemente demarcados – religião, ciência, política, história, arte –, cada um se mostrando ainda preso aos outros, a pintura conseguia pronunciar a distância de muitos modos distintos – fato que foi essencial para que as cercanias dessa variedade de territórios viessem se cristalizar. Dizia um mundo que se encontrava em distância temporal – mostrava o passado e participava da elaboração do futuro –; deixava ver a longitude do mundo físico e as realidades que nele se encontravam; possibilitava que a maior distância possível – a realidade do sagrado – se conformasse a visão; promovia a existência de uma superfície capaz de conjugar mundos distintos – o físico e o sagrado – sendo que esta última acabou por se tornar justamente o âmbito que entendemos como sendo o território da arte.

O programa da pintura fez proximidade de todas as distâncias. Para tal o enlace com a perspectiva – um modo de representação espacial desenvolvido pelo “quatrocento” – foi essencial. Segundo Foucault, nos quadros daquele imaginário o mundo dobrava-se sobre uma mesma ordenação, a Terra espelhava a ordem divina, os mares espelhavam o céu, as palavras espelhavam as coisas, as imagens espelhavam o mundo, o olho humano espelhava o olhar divino e a pintura por sua vez espelhava o olho humano. Tudo se encontrava em conexão, tudo mantinha proximidade: através de um, outro se fazia ver. E se as imagens espelhavam o mundo, a pintura, por sua vez, era o espelho da visão. No imaginário da época a visão humana era consequência direta da relação mantida entre o mundo, um feixe de raios em forma de cone e o olho humano. De acordo com as “teorias” da época, feixes de raios eram desprendidos dos olhos e se deslocavam em formato de cone pelo espaço, até atingir a superfície do objeto, para em seguida retornarem ao olho, ocorrendo o ver; em uma variante, eram os próprios objetos que emitiam raios cônicos que adentravam a cavidade do olho; ou ainda, a luz banhava os corpos das coisas, seguia pelo espaço em disposição cônica, até ingressar pelo olho dando forma a visão. Fosse qual fosse a concepção acerca da visão, ao final o resultado prático era idêntico – entre o olho e o objeto era formado um cone visual, cujo

vértice se encontrava no olho e sendo que a base estava no objeto. A perspectiva – ou melhor, a perspectiva artificialis, porque a própria visão era denominada de perspectiva ou perspectiva naturalis – se constituía em uma técnica de representar a interposição de um plano entre o vértice e a base do cone visual. Executada de tal modo, dizia-se que a pintura se fazia mais que uma simples imagem: era o modo verdadeiro, correto, de dar forma ao mundo.

Por intermédio da perspectiva a pintura procurou cercar todas as formas, todas as coisas. Até mesmo realidades que se mostravam resistentes em apresentar uma forma física: primeiro o sagrado se fez ver; depois foi o Ideal que recebeu para si formas visuais. Creio que a melhor concepção do que vem a ser a idealidade está expressa no teto da Capela Sistina, na obra A Criação do Mundo de Michelangelo: Deus é figurado apontando um dedo em direção a Adão para despertá-lo ou obrigá-lo à vida, em contrapartida, Adão, devolve o mesmo movimento em direção a Deus como que buscando tocá-lo, ainda que não de modo resolutivo – Adão acaba de acordar ao mundo. Os dedos de ambos não se roçam, entre os indicadores uma distância se interpõe, uma extensão que comparece próxima e abissal, entre o criador e a sua criação, entre o ser perfeito e o imperfeito, e é justamente esta separação que ocorre entre eles, este vazio, este isto que não configura qualquer realidade, que é somente extensão, puro espaço, que acaba sendo o fato mais relevante da obra – a distância que ocorre entre eles, entre Adão e Deus, é precisamente o território do ideal: a figuração da idealidade, segundo Michelangelo, é a presença que é mediada em uma ponta pela natureza imediata do mundo e na outra ponta pela compreensão da perfeição.

Por intermédio da pintura, a idealidade visitou um continente incontável de coisas que a cada momento era arrancado de distâncias mais próximas: depois de agarrar o sítio mais próximo à unha da divindade, pôs-se a perscrutar toda a distância que emergia entre aqueles dois dedos – o dedo humano e o de Deus –; uma perseguição para com a distância em ordem decrescente, de lá para cá. Levando que o distante se fizesse perto, a pintura cravou cada uma de suas figurações em nosso quadro de referências, tornando-as partícipes da cultura, das experiências da vida.

Por fim, o ideal pode ser visto nas coisas ordinárias, absolutamente prosaicas, tais como uma simples paisagem, um retrato de um cidadão comum, um acontecimento banal, despido de qualquer relevância, que nem mereceria a denominação de acontecimento.

A toda a cercania a pintura objetivou a proximidade, visou tornar tudo presente. Mas na altura do XIX, a proximidade lhe fugiu das mãos. Agarrar o presente significava sujeitar o tempo de

modo igual ao que era feito com o espaço – era possuir a duração, o presente. A época, com a velocidade e o maquinismo ingressando em diversas arestas da vida, solicitava que esta dimensão figurasse em primeiro plano no rol das urgências. As Catedrais de Monet são tentativas deste norte: fabulam o tempo através da luz – mas são só fabulas; o tempo verdadeiro, aquele que carrega o mundo em seus ombros, é experienciado pelo pintor na duração do seu ofício, também age sobre os componentes materiais da tela, contudo escapa à pintura, não é capturado pelas imagens.

Mesmo antes dos maquinismos modernos invadirem a experiência cotidiana, o desejo de possuir o tempo já constava do programa da pintura, a vida moderna carregou – e muito – o tom destes desejos. Com a temporalidade que se fazia na distância, que estava relacionada à transcendência, a pintura conseguia se arranjar bem, a dificuldade se encontrava em conjugar um regime imediato, no âmbito da imanência. É por uma vontade deste naipe que as Meninas de Velazquez se incendiam, mesmo o seu autor dizendo o tempo através da falta e não por intermédio de sua presença: os acontecimentos em cena sugerem haver na imobilidade das imagens uma espécie de sensação de suspensão do tempo, a impressão de uma paralisia, um hiato, que costuma ocorrer em nós quando em estado de surpresa; parece haver em cena um tempo que se ausentou, mas que a bem pouco tempo residia exatamente ali.

Também as telas de Manet procuram o tempo – e igualmente através da falta: as cenas se comportam como estivessem encaixotadas, como se o espaço tivesse sido suprimido; e faltando-lhes sítios próprios – foram empurradas em nossa direção –, seus seres habitam a iminência do nosso mundo e do nosso tempo – mas este é um tempo que não pertence às imagens, essas pinturas só as têm por empréstimo.

Não foi a única derrota: a proximidade extremada ao mundo ao qual se achegou a pintura – a qual se achegou o próprio mundo – também arrancou de seu âmbito a possibilidade da proximidade. Quando tudo se mostra próximo é própria proximidade que se revela: e revela sua não concordância com a proximidade. Ao final do XVIII, o estatuto de crenças que promovia coesão aos fatos já mostrava larga distância dos paradigmas que haviam permitido à pintura tantas proezas. Novos significados investiam sobre a idéia de representação: se antes ela era imaginada como a potência ordenadora de vínculos – ordem capaz de enlaçar e instituir um estado de correspondência entre os fatos dispostos no mundo – passa então a ser percebida como uma interposição manifestada pelo sujeito em seu relacionamento com a realidade. A representação já não aproximava mais as coisas – antes distanciava o sujeito do

mundo: mesmo que tomada por arroubos de fidelidade ao seu modelo, toda a pintura agora era o resultado de um modo de ver do sujeito e do modo de ser de sua mão.

Impedida de dizer a proximidade, a pintura foi sacada de todos os âmbitos que perseguiram os fatos da lonjura; sendo convocada só em casos excepcionais, quando outro meio não pudesse ali ser utilizado – os “testemunhos” fornecidos pelos retratos falados são casos assim –, e ainda assim sem o mesmo apreço de antes. A proximidade que coube à pintura foi dizer a si mesma: refletir sobre sua condição plana e sobre tudo que estivesse especificamente relacionado a este regime de produção – é em razão disso que a auto-reflexividade se tornou um expediente tão presente à pintura.

A propósito dos regimes auto-reflexivos, creio que se opõe muito rapidamente este expediente com o modo clássico representativo. Visto por outro viés a perspectiva auto-reflexiva está diretamente implicada ao regime clássico da representação: ela comparece como resistência, como expressão da permanência de processos anteriores. Neles ainda se almeja uma representação: sabem da incapacidade de trazer entre suas dobras um distante, em contrapartida, trazem a si própria para apresentar como fosse essa a iminência mais pertinente e significativa.

A modernidade não deixou de perseguir a proximidade – ou seja, de reclamar a realidade – através da imagem, e o fez fundamentalmente por intermédio dos meios técnicos – através do maquinismo. Imaginava-se que a máquina estava livre dos imperativos ideológicos que contaminavam os resultados, que escapava das arbitrariedades que acometiam a mão, que proporcionava coisas objetivas e neutras: era a própria coisa que dizia de si mesma – portanto, a distância não ocorria.

V

Suponhamos que temos um corpo chamado A e outro que designamos como B, na medida em que A e B são submetidos a uma aproximação é de se esperar que A estabeleça influência no comportamento de B e B sobre o comportamento de A. Neste jogo, o elemento que sofrerá a maior influência será aquele que apresentar menor presença na órbita sobre a qual a relação se enlaça. Se misturarmos 15% de branco com 85% de preto e 85% de preto com 15% de branco, o resultado será que a cor branca se mostrará muito mais alterada que a cor preta. Entretanto, se os líquidos que utilizamos para proceder

esta experiência apresentarem uma composição com porcentagens distintas de pigmentos, o branco com uma saturação de 95% e o preto com 45%, a influência do branco aumentará enquanto do preto diminuirá sensivelmente.

O tônus atual da fotografia é bastante distinto, não vivemos mais sobre o signo da modernidade. A contemporaneidade, embora se erga do desenvolvimento da modernidade, se dispõe de modo bastante diverso: ela se diz sua herdeira, contudo faz do estatuto de crenças da modernidade a sua mitologia; os fundamentos que a modernidade utiliza para cercar, a contemporaneidade dissipa. Esta dissipação nasce e se deve ao modo que se comportou a própria modernidade: ao perfilar em um mesmo plano uma gama extraordinária de eventos distintos, esta possibilitou que os mesmos pudessem manter afinidades entre si, levando que variações nascidas de relações entre elementos a princípio tomados como antagônicos fossem constituídas. A partir deste fantástico tabuleiro, cada realidade, cada norma sobre a qual uma realidade estava fundada foi submetida a variações, inclusive por modificações que contradiziam ao espírito da norma, levando que a natureza de cada fenômeno tivesse ao seu margeamento abalroado. A contemporaneidade é este estado de colisão onde uma presença tem inúmeros semelhantes que o contraditam. Na modernidade a fotografia dizia o mundo e permitia que o mundo conversasse, na contemporaneidade ela pouco diz, consegue quase que tão somente dizer de si mesma, é verborrágica em dizer à própria imagem; consequentemente o monólogo substitui o diálogo.

SERVIÇO:

O quê: Qu'est-ce que c'est la photographie?

Exposição coletiva com a participação de Carina Weidle, Cleverson Oliveira, Claudia Jaguaribe, Fábio Noronha, João Urban, José Spaniol, Sergio Romagnolo, Vik Muniz e outros.

Onde: Galeria Casa da Imagem

Rua Dr. Faivre, 591 - Centro

Abertura: 26 de julho às 10h30

Visitação: de 26 de julho a 29 de agosto de 2014

Horário de funcionamento: de segunda a sexta-feira, das 13h às 19h. Sábados, das 10h30 às 13h30.

Informações: [\(41\) 3362.4455](tel:(41)3362.4455) / (41) 3532.2998