

**Anais do 6º Interprogramas de Mestrado
da Faculdade Cásper Líbero
(São Paulo, SP, 5 e 6 de novembro de 2010)
ISSN: 2176-4476**

Texto original como enviado pelo/a autor/a

**DOCUMENTÁRIO IMAGINÁRIO:
reflexões sobre a imagem fotográfica e sua produção entre a arte contemporânea e
o documental**

Evelyse Lins Horn¹

Resumo

Essa pesquisa é sobre a fotografia entre a arte contemporânea e o documental. Usarei como objeto as fotos do livro “Paisagem Submersa”. O texto tem suas bases teóricas por meio da aproximação de reflexões sobre a fotografia documental e a arte contemporânea, utilizando os autores Rouillé, Rancière e Bourriaud. A metodologia é a da Análise Fotográfica de Liz Wells, olhando a fotografia como um tipo particular de signo visual produzido e visto em contextos específicos, porém, diferentes.

Palavras-chave: documentário imaginário, fotografia-expressão, paisagem submersa, fotografia documental, arte contemporânea.

Introdução

¹ Universidade Federal do Ceará. Mestranda em Comunicação pela Universidade Federal do Ceará e bolsista Capes/DS. E-mail: lyse_horn@hotmail.com.

A minha pesquisa é sobre um novo fazer fotográfico que se situa entre a arte contemporânea e o documental e surge como forma de responder a inquietações acerca da produção da fotografia contemporânea. Usarei como objeto as fotos feitas entre 2002 e 2007, pelos mineiros João Castilho, Pedro David e Pedro Motta, retratando a decomposição da memória de famílias que tiveram que abandonar suas terras, situadas no Vale do Jequitinhonha, norte de Minas Gerais, por causa da construção da Usina Hidrelétrica de Irapé. O resultado desse trabalho foi personificado no livro “Paisagem Submersa” e “Documentário Imaginário²” foi um termo utilizado para classificar esse trabalho fotográfico, pois a objetividade é deliberadamente invadida pelo olhar poético e subjetivo de quem captou as imagens. Como se, ao focar naquilo que fica, ao menos momentaneamente, apreendessem também a sombra do que se esvaece. O texto assenta suas bases teóricas por meio da aproximação de reflexões sobre a fotografia documental e a arte contemporânea. O autor André Rouillé analisa esse percurso fotográfico documento-arte e trabalha o conceito de documentário imaginário como fotografia-expressão. As contribuições teóricas de Rancière e Bourriaud também são abordadas. Trabalharemos em Rancière com o conceito da partilha do sensível que segundo ele, é o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas. Em Bourriaud veremos sobre estética relacional, esfera das relações humanas que constitui o espaço para o sentido da obra de arte e também o conceito de pós-produção que corresponde tanto a uma multiplicação da oferta cultural quanto à anexação ao mundo da arte de formas até então ignoradas. Esses dois conceitos se perpassam e se complementam. A metodologia a ser utilizada será a da Análise Fotográfica de Liz Wells, olhando a fotografia como um tipo particular de signo visual produzido e visto em contextos específicos, porém, diferentes. Será considerada a imagem, sua produção, sua leitura, e também as relações sociais nos quais os sentidos são operados e produzidos. A Análise Fotográfica das imagens abordará os seguintes aspectos: a imagem e sua materialidade, como convenções e composições pictóricas ou fotográficas, contextos sociais e escolha do tema; o contexto em que são vistas e produzidas.

² Em francês, *Documentaire Imaginaire*. Termo utilizado pelo curador canadense Chuck Samuels, do *Le Mois de la Photo à Montreal*, para classificar o trabalho fotográfico *Paisagem Submersa* durante o *Foto Arte*, festival de fotografia em Brasília, 2004.

A crise da fotografia-documento

A fotografia documental, além de difusora de informações, é também provedora de prazer estético e formadora de opinião. Apresento aqui reflexões sobre suas características e mudanças de modo a contribuir para a ampliação de possibilidades expressivas no campo da comunicação e das artes e a idéia de *Documentário Imaginário* nos leva para um possível caminho na fotografia contemporânea.

Chamamos de documental o trabalho fotográfico que começa a ser desenvolvido a partir de um projeto elaborado, que requer algum tipo de apuração prévia, estudo, conhecimento e envolvimento com um tema. A fotografia documental se refere, portanto, a projetos de longa duração, que não sejam apenas o registro momentâneo e de passagem sobre determinado assunto.

A fotografia-documento beneficiava-se da sua proximidade com o mundo e suas relações com a modernidade. No fim do milênio essas duas características deixaram de ser vantajosas, as crenças modernas revelaram seus limites, e o mundo tornou-se muito mais complexo. O regime de verdade mudou, e a verdade do documento não era a verdade da expressão. Outras imagens e outras tecnologias aparecem. Ocorre uma fusão da fotografia com as redes digitais e os conceitos de imagem mudam.

Segundo André Rouillé “a uma fotografia-documento que compreende uma expressão, englobando um acontecimento, embora não o represente, pode ser chamada de fotografia-expressão” (Rouillé, 2009:137). A fotografia documental tinha a função de ser uma fotografia-designação, e tinha seu lugar em um mundo de substancias, de coisas e de corpos. A fotografia-expressão age sobre o conjunto das atividades, em um mundo de acontecimentos, com redes digitais e informações em tempo real. O trabalho dos fotógrafos-expressivos envolve originalidade e criatividade, situando-se sempre no limite entre a razão e a emoção.

Esses fotógrafos tecem, sob forma de imagens, comentários sobre o mundo presente, resultado de uma posição participativa e gosto pessoal. Eles se propõem a descrever, comparar, conotar, persuadir, além de inferir valores em objetos e fatos, assumindo a função de observar certas convenções, codificar seus trabalhos e convertê-los em produto de comunicação. O modo de expressão de cada fotógrafo pode interferir no

grau de intensidade do caráter documental ou artístico do trabalho: seja de forma determinante, como fizeram os fotógrafos do início do século XX, ou de maneira mais amena, como preferem fazer alguns fotógrafos de gerações mais recentes.

A partir dos anos 1930, a fotografia documental mostra-se humanista. A fotografia humanista era em seus temas como em suas formas, impulsionada pela perspectiva de um mundo melhor. Mas a fotografia humanista de Robert Doisneau, Henri Cartier Bresson, ou então Sebastião Salgado, retraiu-se fortemente, dando lugar a uma fotografia humanitária, surgida com o inusitado aumento dos excluídos.

Do humanismo ao humanitário ocorreu uma verdadeira inversão do conteúdo das imagens. Aos temas humanistas de trabalho, amor e amizade, vieram os humanitários de sofrimento, penúria e doença. Alguns fotógrafos considerados humanistas eram na verdade humanitários, como Diane Arbus que buscava captar distúrbios físicos e psicológicos. Segundo Susan Sontag:

As fotos de Diane Arbus transmitem a mensagem anti-humanista, cujo impacto perturbador as pessoas de boa vontade, na década de 1970, queriam avidamente sentir, do mesmo modo como, na década de 1950, desejavam ser consoladas e distraídas por um humanismo sentimental” (Sontag, 2004:45).

Arbus foi além da fronteira da fotografia humanitária tendo alguns trabalhos com características da arte contemporânea vistas no Dadaísmo. Ela fez uma exposição no Museu de Arte Contemporânea de Nova York em 1972, com 112 fotos tiradas de tipos grotescos parecidos, com roupas degradantes, tiradas em ambientes desoladores.

A relação do espontâneo e do construído sempre esteve presente na história da fotografia documental. Henri Cartier-Bresson publica em 1952 “O instante decisivo³” em 1952, no momento em que o mundo traumatizado pela guerra está à procura de novos valores, e em que a modernidade, que se anuncia, é acolhida como a promessa de um futuro melhor. Nesse livro ele defende o conceito de *instante decisivo*, segundo o qual, para obter uma boa imagem, o fotógrafo deveria, em uma fração de segundo, organizar precisamente sua forma e conteúdo, ele poderia passar o dia inteiro esperando pelo momento da fotografia ideal. O declínio da fotografia documento está condicionado ao aprimoramento tecnológico. Segundo Rouillé:

³ Do francês “L’instant décisif”.

Da mesma maneira que, durante muito tempo, (a fotografia) foi concebida como um fator de progresso industrial e científico, como a ferramenta por excelência da informação e fiança da verdade, como um meio de dominar o mundo. Existe um mundo, na verdade infinito mas bem real, acessível, cognoscível, dominável pelos meios modernos, fotografia em primeiro lugar. Essa é a crença que ainda prevalece nos anos 1950 e que progressivamente vai diminuindo. Já antes de 1970, os principais setores econômicos substituíram a fotografia por imagens em tecnologias muito mais sofisticadas, incomparavelmente mais rápidas (Rouillé, 2009:138).

A fotografia-documento além de enfrentar a crise causada pelo avanço tecnológico também passou a enfrentar uma crise da representação, uma crise da verdade. Essa crise se intensificou enormemente ao longo dos anos 1990, segundo Rouillé “atinge os próprios fundamentos da fotografia-documento e manifesta essa sua inadaptação ao real que está havendo, o real da sociedade de informação” (Rouillé, 2009:156).

A crise da verdade manifesta-se no interior da fotografia documental, destruindo seus valores fundamentais e distorcendo seus limites. A imagem não remete mais de maneira direta e unívoca à coisa, mas a uma outra imagem; ela se inscreve em uma série, sem origem definida, na cadeia interminável das cópias. O mundo dissolve-se dentro dessas séries infinitas. Instala-se a dúvida, e confundem-se os limites entre o verdadeiro e o falso.

Essa crise da verdade vem mostrar uma verdade sobre a fotografia, em particular a fotografia-documento. Ao contrário do que pode ser dito, a fotografia documental não teve como sua função principal representar o real, nem de torná-lo verdadeiro ou falso, mas, de designá-lo, de ordenar o visual. A ordem, acima do verdadeiro ou do falso. A fotografia documental finalizou o programa visual iniciado com a pintura Quatrocentista. Ela finalizou no sentido de realizar, representando o real com uma fidelidade jamais encontrada na pintura e também lhe colocou um ponto final ao esgotar as possibilidades, organizando o universo visual e tornando o mundo transparente. O fim do programa coincide com a crise da fotografia-documento.

Do documento à expressão ao artístico

A fotografia documento não equipara o real e a imagem, entre ele se interpõe uma série infinita de outras imagens, invisíveis. O fotógrafo não está mais próximo do real que o pintor de sua tela. Segundo Deleuze:

O pintor tem muitas coisas na cabeça, ou em volta dele, ou no ateliê. Ora, tudo o que está na cabeça ou em volta dele já está na tela, mais ou menos virtualmente, mais ou menos efetivamente, antes de começar a trabalhar. Tudo isso está presente na tela, em função de imagens, atuais ou virtuais. Embora o pintor não tenha de preencher uma superfície branca, ele teria, sobretudo de esvaziar, desobstruir, limpar. Logo, ele não pinta para reproduzir na tela um objeto servindo de modelo, ele pinta sobre imagens existentes, para produzir uma tela cujo funcionamento vai inverter as relações de modelo e de cópia (Deleuze, 1981:59).

A fotografia documental usa essa ilusão, ignorando tudo aquilo que antecede virtualmente ou efetivamente a imagem, envolvendo coisas e dados extra-fotográficos. Muitos elementos que a fotografia-expressão reconhece. No regime da expressão, o já visto não supõe o visto, é o visto que se extrai do já visto. Do documento à expressão, passa-se do decalque para o mapa: do ideal do verdadeiro e da proximidade para os jogos infinitos das interferências e das distâncias.

André Rouillé chama de fotografia-expressão o que Chuck Samuels chamou de Documentário imaginário. A fotografia-expressão está situada no *entre - lugar*, ou seja, nessa frágil linha que separa o documento da arte, conferindo-lhe sua singularidade em relação a outros gêneros fotográficos.

A fotografia-expressão requer o uso de práticas e métodos específicos que conseqüentemente resultam em um produto diferenciado, fruto de um processo de trabalho que além da apuração prévia do tema, a elaboração de um plano de abordagem, a realização de pesquisas e a familiarização com os sujeitos a serem abordados. Possui também como característica o olhar interpretativo e um maior apuro estético, o que resulta em uma linguagem fotográfica menos subordinada às convenções. São os fotógrafos que se conferem maior liberdade de expressão, além de disporem de uma margem de tempo bem maior para desenvolver um projeto. O resultado é um trabalho sobre um determinado tema, com validade intemporal. A preocupação em ser fiel ao visível deixou de ser prioridade, e os fotógrafos começaram a transportar para suas imagens as elaborações de sua própria personalidade.

No processo de intermediação entre o imaginário e a fotografia os fotógrafos utilizam a criatividade para colocar em prática novas formas de representação. O desfoque, o borrado, a sobreposição de imagens, ou seja, recursos técnicos que não eram muito utilizados passaram a fazer parte da linguagem da fotografia contemporânea.

A fotografia-documento não foi a única a buscar o imaginário e salientá-lo durante o processo de produção tornando-se fotografia expressão. Na fotografia artística, já nos anos trinta, o imaginário era explorado de forma intensa pelos fotógrafos que participaram de movimentos de vanguarda. Vários artistas deram suas contribuições à fotografia usando novas formas de expressão. Por meio de fotogramas, colagens, montagens e grafismos buscavam novas formas de pensar o fotográfico. Enquanto a fotografia documental, nessa mesma época, se mantinha mais ligada ao humanismo francês, que tinha como base a busca da objetividade, da credibilidade e da função designação da fotografia.

No *Documentário Imaginário*, os fotógrafos parecem estar mais conscientes de que os equipamentos devem auxiliá-los a pôr em prática suas propostas de trabalho e que não devem se deixar conduzir pelos atraentes programas do aparelho. Antes de tudo, eles estão interessados em criar uma linguagem pessoal para seus trabalhos e, para isso, se beneficiam dos recursos técnicos disponíveis que melhor venham a se adequar a cada estilo.

A fotografia-expressão foi ganhando maior liberdade para dialogar com a arte, a ponto de constatarmos que a intenção estética começa a prevalecer sobre a de documentação. Nas últimas décadas a fotografia-expressão tem sido vista em galerias, bienais e museus, espaços que antes privilegiavam apenas fotografias caracterizadas como artísticas.

Sobre o projeto fotográfico Paisagem Submersa

O projeto *Paisagem Submersa* se propõe a documentar em forma de manifesto social o sentimento das pessoas atingidas e ao mesmo tempo revela todo o caráter expressivo de cada fotógrafo que deixa um pouco de si mesmo ao apertar o disparador.

A idéia do projeto *Paisagem Submersa* surgiu em 2002, quando o coletivo formado pelos mineiros João Castilho, Pedro David e Pedro Motta, ficou sabendo que 1.151 famílias seriam removidas de suas terras, situadas no Vale do Jequitinhonha, norte de Minas Gerais, por causa da construção de uma usina hidrelétrica. Como se tratava de um projeto dispendioso, pelo longo período de execução, pelo custo do material fotográfico e pelos gastos com transporte, hospedagem e alimentação em lugar tão distante, os fotógrafos buscaram apoio financeiro pela *Lei Estadual de Incentivo à Cultura de Minas Gerais* e pela *Lei Rouanet*. Com os recursos aprovados, começaram, em julho de 2002, a desenvolver o

trabalho documental. Apesar de o coletivo ter uma série de idéias em comum sobre a fotografia, cada um deles procura desenvolver um modo particular de expressão.

O Vale do Jequitinhonha, uma das regiões mais pobres do Brasil, chegou a receber da ONU o título de *Vale da miséria*, em 1974. Em 2002, a vida dos moradores de sete municípios da região começaria a se modificar consideravelmente, pois eles teriam que abandonar suas casas, que seriam inundadas para formar o lago da Usina Hidrelétrica de Irapé, que estava sendo construída no rio Jequitinhonha, entre os municípios de Berilo e Grão Mogol. Foi então que Castilho, David e Motta começaram a documentar a saga daquelas 42 comunidades, que tinham suas vidas profundamente ligadas ao rio e a terra, de onde tiravam sua subsistência. Os fotógrafos, em visitas isoladas que duravam em média de 10 a 15 dias, fotografaram o cotidiano dos moradores, seus afazeres, suas casas, seus estabelecimentos e o garimpo, uma das principais fontes de renda da região.

No final de 2005, as famílias começaram a ser removidas, pois as comportas da represa haviam sido abertas. No começo de 2006, a Usina Hidrelétrica de Irapé foi inaugurada. O coletivo fotografou também o processo de mudança, a inundação e as novas moradias daqueles cidadãos. Suas imagens nos levam a refletir sobre os estreitos laços de afetividade que os moradores haviam criado com aquelas terras, de onde muitos nunca tinham saído. Em 2008 foi publicado o livro com o nome homônimo do projeto.

Enquanto a fotografia-documento se organizava em torno da representação, a fotografia-expressão mais intervém nas coisas que as representa. Aquém mesmo da arte, a fotografia-expressão vem reafirmar a força das formas e da escrita, ou seja, a das formas e da escrita fotográficas. A fotografia-documento não desconhece evidentemente as formas, que vários operadores dominam perfeitamente, mas as coloca de lado em prol dos referentes.

A fotografia artística, ao contrário, privilegia deliberadamente as formas, em detrimento das coisas e dos estados das coisas. É com a fotografia-expressão que os praticantes tentam produzir o sentido na fronteira das imagens e das coisas. Como prática artística, antes de ser prática fotográfica a fotografia artística se distingue da fotografia-expressão. A fotografia artística rompe com todas as práticas artísticas anteriores para apoiar-se no emprego da fotografia e transformá-la em material artístico e objeto de arte,

sem necessariamente expressar algo ou alguém, ela se basta a si mesma como objeto e obra de arte.

Sobre o sensível e a expressão

Segundo Rancière, uma partilha do sensível é o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas. Vemos, portanto, que uma partilha pode significar o tomar parte. A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço que essa atividade se exerce. Assim, as práticas fotográficas são maneiras de fazer e a fotografia-expressão é uma forma de partilhar o sensível fotografado.

A estética, para Rancière, não é “a teoria da arte em geral ou uma teoria da arte que remeteria a seus efeitos sobre a sensibilidade” (RANCIÈRE, 2009: 13). Ela não é uma disciplina, cujo objeto seriam as práticas artísticas ou o julgamento de gosto. Ela é “um regime específico de identificação e pensamento das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensamento de suas relações, implicando uma determinada idéia de efetividade do pensamento” (RANCIÈRE, 2009: 13-14). Enquanto a fotografia-documento pretende ser uma impressão direta, a fotografia-expressão como a arte assume seu caráter indireto. Em vez de garantir a aderência de um modelo à sua cópia, ela joga com subjetividades.

Outro pensador sobre a expressividade das imagens é Nicolas Bourriaud, conhecido pelo seu conceito de estética relacional⁴. Conceito que pode ser resumido, segundo o próprio Bourriaud, como a esfera das relações humanas que constitui o espaço para o sentido da obra de arte. Em suma, as obras devem ser julgadas pelas relações inter-humanas que elas representam, produzem ou demandam. Obras de arte relacional procuram estabelecer encontros intersubjetivos (literais ou potenciais), em que o significado é elaborado coletivamente e não em espaços privatizados do consumo individual. Segundo Bourriaud:

⁴ Título de seu primeiro livro publicado na França em 1998.

O que está desaparecendo sob nossos olhos é apenas essa concepção falsamente aristocrática da disposição das obras de arte, ligada ao sentimento de adquirir um território. Em outros termos, já não se pode considerar a obra contemporânea como um espaço a ser percorrido (...). Agora ela se apresenta como uma duração a ser experimentada, como uma abertura para a discussão ilimitada (Bourriaud, 2007:18).

A idéia da fotografia como uma duração a ser experimentada se encaixa plenamente na idéia de Documentário Imaginário, onde o fotógrafo busca subjetividades para expressar uma mensagem. Mais do que isso, Bourriaud nos faz pensar, quando fala de pós-produção, em como se dá a produção imagética na contemporaneidade. O fotógrafo contemporâneo não mais se apropria do real para fazer imagens, ele se apropria do imaginário.

De fato, a apropriação é a primeira fase da pós-produção, a outra fase é a resignificação para chegar a última que é a expressão. Bourriaud nos fala do exemplo de Duchamp, que segundo ele foi o primeiro a realizar a pós-produção.

Quando Marcel Duchamp expõe um objeto manufaturado (...) como obra do espírito, ele desloca a problemática do processo criativo, colocando a ênfase não em alguma habilidade manual, e sim no olhar do artista sobre o objeto. (...) Desse modo, Duchamp completa a definição do termo: criar é inserir um objeto num novo enredo, considerá-lo como um personagem numa narrativa (Bourriaud, 2009:22).

Rosalind Krauss completa o raciocínio de Bourriaud ao falar do *ready-made* de Duchamp como um efeito instantâneo para fazer obras de arte, sendo essa “imediatez” uma característica e função do fotográfico. Segundo Krauss:

Duchamp utilizou esse caminho (ready-made) como exemplo semiológico da estrutura do estado do sujeito informe ou fraturado a que podemos dar hoje o nome de Imaginário (...). Nos encontramos em um mundo cada vez mais reestruturado pela dominação das formas visuais e, particularmente, pela fotografia. O que a arte de Duchamp sugere é que esta mudança da forma das imagens que se constituem progressivamente no nosso entorno arrasta consigo uma mudança na estrutura dominante da representação, o que por sua vez, talvez traga conseqüências sobre os próprios processos simbólicos e imaginários (Krauss, 2002:92).

Embora os *ready-mades* de Duchamp não sejam fotográficos, eles importam os traços mais característicos do processo fotográfico para a arte, ou seja, a fotografia está

presente na arte de Duchamp em seu imaginário, pois não aparece em forma ou matéria fotográfica.

Considerações finais

Ao procurarmos problematizar as mudanças na produção fotográfica contemporânea, percorremos questões de ordem histórica e estética ao longo do texto. Os traços históricos serviram de base para contextualizarmos a fotografia como um processo, estabelecendo diferenças e concordâncias entre os trabalhos, os períodos e os estilos.

Também tentamos explorar o caráter expressivo das fotografias, aqui consideradas como imagens, buscando uma possível forma de pensar as fotografias. Está sendo formada uma nova cultura de apreciação da fotografia, com foco em sua plasticidade, conteúdo estilístico e no caráter expressivo que lhe pode ser conferido. No entanto, ressaltamos que a novidade tecnológica, tão comum entre os fotógrafos não é, necessariamente sinônimo de inovação estética, pois esta depende muito mais do imaginário do artista.

Foi dada uma leve abordagem nos conceitos de Rancière da partilha do sensível, e o de Bourriaud de estética relacional e pós-produção, de modo a ter unido várias formas de olhar o que chamamos hoje de Documentário Imaginário ou fotografia-expressão. Essa discussão no que se refere ao Documentário Imaginário ainda precisa ser aprofundada e a análise fotográfica do trabalho Paisagem Submersa ainda não foi concluída, o que temos aqui é o início de um debate entre esses autores e que isso nos permita pensar melhor a fotografia contemporânea.

Referências Bibliográficas

- BOURRIAUD, Nicholas. **Pós-produção**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2009.
- _____. **Estética Relacional**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2007.
- CASTILHO, João; DAVID, Pedro; MOTTA, Pedro. **Paisagem submersa**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- DELEUZE, Gilles. **Fancis Bacon**. Paris: La Différence, 1981.
- KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- RANCIÈRE, J. **The Future of the Image**. Londres: Verso, 2009.
- _____. **A Partilha do Sensível**. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- WELLS, L. **The Photography Reader**. London: Routledge. 2003.