
Artista e receptor: fronteiras amolecidas no ato fotográfico

Luciano Vinhosa*

Constatando a franca diluição de fronteiras entre produção e recepção/ artista e amator promovida pela experiência da fotografia, este artigo traz uma reflexão acerca da pertinência do papel social do artista em nossos dias. Tomarei por embasamento teórico as reflexões de Walter Benjamin (*A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*) e de John Dewey (*Arte como experiência*) que já assinalavam as inevitáveis mudanças que ocorreriam nas concepções tradicionais de artista, de receptor e de obra de arte.

Fotografia, Experiência Estética, Arte Contemporânea

Em 1936, em seu reputado ensaio, *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*¹, Walter Benjamin já argumentava que as mudanças nas condições de produção da obra, marcadas cada vez mais pela presença das técnicas de reprodutibilidade, trariam como consequência, mudanças profundas nas noções de artista, de obra e de receptor. Essas mudanças, inevitavelmente, abalariam a sólida tradição das Belas Artes que atribuía ao artista, e somente a ele, o privilégio da imaginação produtora – o gênio – ao objeto de arte, o valor de autenticidade, mistério e distanciamento – a aura – ao receptor, o lugar passivo da contemplação – o julgamento de gosto.

*Luciano Vinhosa é artista e professor adjunto do Departamento de Arte da UFF. Credenciado no programa de pós-graduação em Ciência da Arte e colaborador no programa de pós-graduação em Artes Visuais da EBA/ UFRJ. Ph. D. em *Études et pratique des arts* pela *Université du Québec à Montréal*. Atualmente é editor da revista *Poesis*, da pós-graduação em Ciência da Arte. Tem ensaios publicados na Brasil, na França e no Canadá.

Em 1934, o filósofo americano, John Dewey, publicava seu livro *Arte como experiência*². O autor então identificava a *experiência estética* com a estrutura de toda *experiência completa* tão logo nos entreguemos a qualquer atividade de nossa vida que nos traga plena satisfação. Dewey, ao associar a experiência a uma “atividade”, estabelece uma conexão vital, dinâmica e, ao mesmo tempo, ambivalente entre a ação e a reflexão, unindo finalmente as duas instâncias – corpo e espírito – antes separadas na estética tradicional. Descrevendo-a desta forma, Dewey sustenta que não obstante a experiência estética se cumpra em diversos momentos de nossas atividades cotidianas, na arte, graças à gratuidade que a motiva, a experiência poderá ser vivida em seu modo mais singular, uma vez que toda energia estará investida no ato mesmo de realizá-la – seja como artista, seja como receptor. Ao assegurar para ambos os termos da equação – artista e receptor – a consumação de *uma experiência completa* ele vai mais longe. Em parte, Dewey transfere para o artista aquilo que antes só era atribuído ao receptor – a dimensão contemplativa ou, se quisermos, reflexiva. Em revanche, delega a este último uma porção daquilo que, de praxe, só caberia ao artista – a imaginação produtora. Ainda que Dewey compreenda a experiência de maneira complexa e aprofundada, onde as instâncias intelectuais e emocionais se apresentam integradas, ele a considera uma aptidão inata a todo ser humano. Por esta razão, tal experiência estaria ao alcance de todos conquanto seja fruto de um esforço integrado para sua conclusão. Toda experiência estende-se por um processo e exige-nos atenção participativa – verdadeira atividade produtora – ainda que nos encontremos na posição do receptor diante de uma obra. Também o trabalho do artista seria menos o resultado do gênio que do investimento total na experiência. Neste sentido, tanto as observações de Dewey, quanto aquelas de Benjamin vão de encontro às de Kant (1993)³, para quem a experiência estética, posicionando-se apenas do lado do receptor, o reportaria a um estado de espírito desinteressado e contemplativo. Os dois primeiros autores deixam entender que toda experiência – quer nos coloquemos do lado do receptor, quer do artista – implica o comportamento mais interativo com a obra de arte.

Por outro lado, quanto ao impacto que os jornais impressos produziram na comunidade de escritores profissionais no século XIX, Benjamin (1936) observava que *[E] ntre o autor e o público, conseqüentemente, a diferença está em vias de se tornar cada vez menos fundamental. Ela é apenas funcional, podendo variar segundo as circunstâncias* (p. 225) uma vez que a imprensa, em suas seções abertas aos leitores, possibilitaria a um número maior de não-escritores expressarem-se. Também a fotografia, da mesma forma que a imprensa escrita, impõe cada vez mais sua presença nas expressões artísticas de nossos dias. Beneficiados pelos avanços das tecnologias digitais, todos estão em condições de realizarem boas fotos. Esta situação desloca, ainda que eventualmente, o

receptor para o lugar do artista. Além disto, o próprio ato fotográfico confunde, em sua instância primeira, o gesto do artista com aquele do receptor, uma vez que o dispositivo automático proporciona a seu usuário a liberação da técnica, de modo que ele pode ocupar-se tão somente do “olhar”. Percebe-se, com efeito, uma profusão cada vez mais significativa do gesto artístico para além dos contornos do *mundo da arte*, a ponto de perguntarmos se existe de fato alguma diferença entre uma fotografia de amador e outra de artista. De fato, a passagem fluida que se opera entre a fotografia profissional e a amadora está favorecida pela atenuação da habilidade em proveito da idéia. Em contrapartida, a prática distintiva da qual se investe o artista, beneficia-se das regras do campo profissional que, em vista de suas exigências específicas, lhe proporcionará a chance de aprofundar as experiências que realiza a partir da fotografia. Assim, a presente reflexão, ao se lançar sobre a *experiência* da fotografia contemporânea, pretende discutir o amolecimento das fronteiras que, tradicionalmente, separavam artista e receptor. Não se pretende, contudo, negar apressadamente a presença do artista e de sua arte no campo social. Ao constatarmos uma ampliação significativa do gesto artístico no mundo, queremos mostrar que a extensão da prática artística no campo social é, em parte, uma consequência do novo estatuto de artista que emerge na era do automatismo digital.

Arte como experiência é indiferente ao julgamento de gosto

Kant (1993)⁴, ao estabelecer as diferenças implicando os sentimentos de prazer por referência a um objeto, separa os juízos do *agradável* daqueles do *belo* e do *bom*⁵, discernindo-os segundo suas características intrínsecas. Isso se deve ao fato de que a sensação do *agradável* tenha como mola propulsora os apetites. Neste sentido, nos juízos sob sua influência só contariam as sucessões finitas dos estímulos simultâneos à experiência. Restrito a seu quadro fisiológico, a experiência do *agradável* só se tornaria compreensível ao sujeito através da *quantidade*, inscrevendo-se assim no âmbito do simples gozo e das sensações. O juízo do *belo* sendo, ao contrário, uma faculdade sensível intermediada pela contemplação (intuição ou reflexão), reclama ao objeto de sua representação certa *qualidade*. Por esta razão, embora não recorra a nenhum conceito quando se formula como juízo, pode tornar-se compreensível através dessas *qualidades* e esclarecer-se mediante conceitos, conquanto não sejam estes o fim visado em seu ato. Desta feita, ele *cultiva enquanto ao mesmo tempo ensina a prestar atenção à conformidade a fins no sentimento de prazer* (p. 113), tal a lógica nele implicada⁶. Por outro lado, o juízo do *absolutamente-bom* determinado pela idéia de liberdade humana, embora sendo guiado subjetivamente *segundo o sentimento que ele inspira*, repousa sobre conceitos *a priori* (valores históricos e culturais, por exemplo), ajustando-se assim às faculdades intelectuais puras.

Entre os ajuizamentos sensíveis do aprazível (com base nas necessidades fisiológicas), do belo (com inegável passagem para o intelecto através da instância contemplativa) e, finalmente, do *absolutamente-bom* (com base na razão ponderada pelo sentimento) impõe-se uma separação paulatina entre corpo e espírito, natureza e cultura, animalidade e humanidade, que nos deixa entrever o caminho para a civilidade implícito no projeto kantiano.

Também, pode-se deduzir de inúmeras passagens da *Crítica da faculdade do juízo* que Kant toma o ajuizamento, em sua qualidade reflexionante, como um ato absoluto de súbita consciência do *belo*. Donde a virtualidade de comunicabilidade universal de seu sentimento (o belo) é ela mesma causa do prazer quase instantâneo que experimentamos:

(...) é a universal capacidade de comunicação do estado de ânimo na representação dada que, como condição subjetiva do juízo de gosto, tem de fazer como fundamento do mesmo e ter como conseqüência o prazer no objeto (p. 61).

De certo, a analítica do belo, em Kant, tem a vantagem de ver implícita no ajuizamento a dimensão pública (a comunicabilidade universal de seu sentimento) e, por conseguinte, o motor de aprimoramento do sujeito vivendo em sociedade. O discernimento pela sensibilidade a que nos obriga seria pelo menos contíguo, senão anterior, aos discernimentos imputados à razão: as ações morais. Contudo, ao concentrar suas reflexões sobre a lógica do gosto, Kant deixa um pouco à sombra o papel da experiência em que o sujeito estaria imerso.

Dewey (1980) ⁷, ao contrário de Kant, ao descrever a experiência estética como um processo que se desdobra no tempo, põe a tônica na experiência como motor de crescimento individual. Para o autor, toda experiência completa implica o encerramento dos fluxos de energia inerentes ao seu circuito de ações. Combinando em seu decurso fazer (ação) e padecer (reflexão), a experiência possuiria integridade interna. Dewey nos ensina que *uma experiência possui unidade* (...) e explica: [A] *existência dessa unidade está constituída por uma "qualidade" única que penetra toda a experiência, apesar das diferenças de suas partes constitutivas* (p.90). Ainda que esta *unidade* pudesse ser qualificada intelectual, emocional ou prática, isso significaria apenas que essa qualidade geral seria a conseqüência de uma diferenciação que a reflexão estabelecerá *a posteriori* no interior de uma experiência. Com efeito, vivida em seu decurso, do início até a sua plena consumação, esta *qualidade*, considerada no quadro complexo da experiência, será tomada como sua representação dominante. Individualizada na consciência daquele que a realiza, será integrada às outras experiências.

Ao buscar a entropia entre o eu e o objeto – quer dizer entre aquilo que o sujeito traz de outras experiências com o objeto que ele experimenta – e, por outro lado, por suster-se no fluxo dinâmico interligando as partes ao todo, toda experiência, no sentido enfático do termo, prima pelo equilíbrio e pela harmonia, interiores ao seu desdobramento. O ato de experimentar apresenta-se assim, como um esforço para o movimento ordenado e organizado até a sua completa realização. Por tudo isto e também por revelar qualidade emocional satisfatória, Dewey afirma que toda experiência completa, seja ela de ordem intelectual ou prática, partilha com a arte a mesma estrutura inerente: *[T] al estrutura artística pode ser imediatamente sentida. Sob este aspecto é estética* (p.91). Deste fato, um ato, ainda que moralmente condenável, pode, ainda assim, ser o resultado de uma experiência completa, argumenta o autor: *[A] experiência pode ser danosa para o mundo, mas possui qualidade estética* (p.92). Da mesma forma, na experiência intelectual, *o pensamento alcança uma culminância e decai gradualmente, apresentando contínuo movimento de temas* (p.91) até a sua consumação satisfatória.

Se tanto nos atos intelectuais quanto nos morais pode-se encontrar qualidade estética, esta, no entanto, correria o risco de apresentar-se obscurecida e, ao mesmo tempo, de dissipar-se nas finalidades que visam. Na arte, ao contrário, por não se buscar outra coisa que a experiência por si mesma, o caráter distintivamente estético sobressai. Numa obra de arte *o fim, o término é significativo enquanto integração das partes*, ao passo que *na experiência intelectual*, por exemplo, *a conclusão tem valor por si própria* (p. 104). Dito de outra forma, *as características mais apagadas em outras experiências, tornam-se dominantes* (p.104) quando nos entregamos à experiência com as obras de arte. Assim, Dewey pretende priorizar, em particular, a experiência artística dentro de um quadro ampliado das experiências estéticas.

Por outro lado, dando ênfase ao processo, Dewey sustenta que o artista vive também uma experiência estética quando se entrega a seu trabalho: *a arte, em sua forma, une as mesmas relações de fazer e padecer, a energia de ida e de vinda, que faz com que a experiência seja uma experiência (...)*. *[O] artista incorpora a si próprio a atitude do que percebe, enquanto trabalha* (p. 99). Desta forma, o autor une pela experiência as duas extremidades antes separadas na estética kantiana⁸. Iguamente, delegando tanto ao artista quanto ao receptor a condição de experienciadores, Dewey deixa entender que, em sua estética, o ato de ajuizamento deve ser substituído pelo esforço de apreensão. Sem dúvida, a dimensão de toda experiência é, para o autor, cognitiva. Assim, Dewey aponta que, *os inimigos do estético não são nem o intelecto, nem o prático. São o monótono; a lassidão dos fins indefinidos; a submissão à convenção nos procedimentos práticos e intelectuais*

(p.93). Donde se conclui que toda satisfação que uma *experiência completa* pode propiciar advém do trabalho, fonte de todo prazer. Que isto motive ou não um julgamento, importa pouco, mais vale o que se apreende na experiência.

A técnica aniquila o gênio

As idéias de Benjamin (1936)⁹ apresentam-se enviesadamente afinadas com as de Dewey no que tocam a uma nova percepção do artista, da obra e do público de arte. Em seu ensaio, o autor remarca que, na ocasião de sua descoberta, inúmeros debates surgiram em torno da questão de saber *se a fotografia era ou não uma arte, mas, preliminarmente, ainda não se perguntara se essa descoberta não transformava a natureza da arte* (p.219). De fato, a mão – que nos procedimentos artísticos tradicionais, ao transformar a matéria, estava em conexão dinâmica com a imaginação produtora do gênio – vendo-se agora liberada nos procedimentos fotográficos, possibilitou a emergência de um número cada vez maior de artistas em potencial. E isto não se deve somente ao fato de uma otimização aritmética (onde um número cada vez mais expressivo de indivíduos tendo acesso aos aparelhos, se deduziria um aumento proporcional de artistas), senão a que a própria concepção de artista e de arte fora afetada pela lógica do processo fotográfico. Uma vez liberado do complexo de *gênio* graças aos dispositivos técnicos, um número cada vez maior de pessoas se sentiria encorajado a expressar-se artisticamente. Pode-se traçar uma genealogia do *gênio*, ensaiando-se aproximar essa categoria das definições de autenticidade e de aura em Benjamin.

Para ele, a autenticidade está ligada à sensação de presença que sentimos atualizar em nós quando estamos diante do artefato único, o *hic et nunc* da obra de arte, o diria. Assim, diante deste objeto experimentamos uma espécie de transferência de tudo que ele contém de original, *desde sua duração material até seu poder de testemunho histórico* (p.211). O autor determina daí sua definição de aura como *a única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que ela possa estar* (p.213). A aura, segundo Benjamin, nos reenvia aos rituais mágicos em que o objeto de culto revela a face do divino; manifestação que, de outro modo, continuaria inacessível aos homens. Chamando a atenção para a função do ritual em torno do objeto mágico ou religioso nas sociedades primitivas, Benjamin observa que existe uma transferência deste sentido original ao culto que se presta às obras de arte: *[O]riginalmente, é o culto que expressa a incorporação da arte num conjunto de relações tradicionais* (p.214). Relacionando as duas realidades – a prática artística aos rituais religiosos – Benjamin percebe uma continuidade que, na arte, embora tenha se secularizado a partir da Renascença mediante o culto à beleza, inclusive sob suas formas mais profanas, mantém ainda hoje a marca de sua origem naquilo que parece ser sua teologia: o culto da arte pela arte.

Estendendo um pouco as teses de Benjamin, pode-se supor que, da mesma forma que existe uma continuidade entre a obra de arte e o objeto cultural, persistirá na concepção de *gênio* uma continuidade entre a figura do demiurgo e a do artista; ainda que, como observa Benjamin, neste processo de secularização, *a unicidade dos fenômenos que aparecem na imagem cultural* tende a ser substituída na consciência do receptor contemporâneo *pela unicidade empírica do artista ou de sua atividade criadora*¹⁰ (p. 215). Decerto, quando Kant confere ao gênio a imaginação produtora que tem na instância do espírito¹¹ sua inspiração, ele o inscreve no plano das relações intra-humanas, mas de alguma forma o tem para uma humanidade singular, dotada de um dom especial capaz de relevar uma originalidade. É o que nos dá a entender o comentário de Arendt (1981), quando interpreta esta categoria kantiana:

[O] espírito, em outros termos isto que inspira o gênio e só a ele, e que nenhuma ciência ensina, nenhuma aplicação adquire, consiste a exprimir isto que é indizível no estado da alma, e que certas representações despertam em cada um, uma vez que não temos palavras correspondentes, e que não se poderia, sem ajuda do gênio, o fazer passar de um humano ao outro; é esta particularidade reservada ao gênio que torna este estado de espírito universalmente comunicável. [...] Enquanto que se pode falar do gênio no singular, do fato de sua originalidade, não se pode falar da mesma maneira do espectador; espectadores só existem no plural (p. 553-554)¹².

A instância do gênio reside, então, na capacidade particular que o artista teria de comunicar aos outros, através do *fazer*, um estado original do espírito (o sentimento do belo), que sem a sua intervenção não poderia jamais ser transmitido a quem quer que fosse. Esse modo de compreender o artista, religa-o intrinsecamente, ainda que de forma filtrada pelo humanismo kantiano, aos xamãs – os quais têm por objetivo colocar-nos em contato com a esfera divina por meio de rituais – e ao Demiurgo, que na concepção de Platão, evoca uma divindade inferior que manipula a matéria, dando origem ao mundo. O Demiurgo, criatura intermediária entre a natureza divina e a natureza humana, *é o artesão divino que, sem criar de fato o universo, dá forma a uma matéria desorganizada imitando as essências eternas*¹³.

Apesar de toda precocidade de Benjamin, tivemos que esperar que a fotografia efetivamente invadisse o campo artístico nos dias atuais para que uma nova acepção de artista ganhasse forma no campo social e arruinasse por definitivo a figura do gênio. Hoje fica evidente que diante de uma fotografia de artista não estamos mais na esfera mítica da veneração do objeto sagrado. Ao contrário, temos consciência que a diferença “qualitativa” entre uma fotografia artística e outra não artística

não é outra coisa senão resultado do campo profissional. Da confusão promovida em torno do debate que se estendeu sobre a questão de saber se a fotografia era ou não uma arte, emergiu a concepção obscura de fotografia artística, que parecia ainda se justificar na era analógica. Aqui, a manipulação de certos aparelhos que exigiam um domínio técnico mais apurado, o controle dos procedimentos químicos necessários ao processo de revelação, ampliação e reprodução, sobretudo na fotografia em preto e branco, serviram de álibi para justificar a pertinência de uma fotografia artística. Todavia, os fatos demonstram o contrário, porquanto só podemos falar de uma fotografia de *uso* artístico ou jornalístico ou científico, por exemplo, no lugar de afirmarmos que dada fotografia é artística e outra científica, pela presença de certas características ou traços distintivos. Em suma, uma mesma fotografia pode prestar-se tão bem ao *uso* científico quanto ao artístico porque, dependendo do contexto, assumirá sentidos diferentes. Quanto a este equívoco, Krauss (1990)¹⁴ nos ensina que, a partir da invasão das câmeras instantâneas no mercado, ficou claro que nenhuma categoria estética serve de critério seguro para discernir uma fotografia artística de outra, não artística. Ao comentar as teses de Bourdieu (1965)¹⁵ sobre os usos sociais da fotografia, a crítica de Krauss atinge no âmago o senso comum:

A prática onipresente desses beócios com suas *Instamatics* age como um indicador de classe ou de casta em face do qual os membros de outras classes reagem para se distinguirem. Uma das maneiras de fazê-lo é abstendo-se de fotografar. Outra é identificar-se com uma forma particular de prática fotográfica que se entenda como diferente. Mas, para Bourdieu, a idéia de que exista verdadeiramente uma fotografia artística em relação a uma fotografia primitiva de uso comum não é mais que um prolongamento da expressão de diferenças sociais (p. 214)¹⁶.

O inevitável na fotografia é a interação social que promove. Diante dela estamos diante de uma experiência que, embora intransitiva como tal, ancora-se no mundo exterior e, por que não, na aparência da imagem que é, a duras penas, apreendida pela experiência comum¹⁷. Com efeito, ao descrevê-la ou mesmo interpretá-la, intuímos que o convencionalismo da linguagem é o limite possível de toda experiência partilhada, pois o que sinto importa menos do que a palavra que emprego, no contexto dos usos partilhados, para qualificar meu sentimento. Assim, ainda que seja legítimo atribuir algum tipo de intangibilidade à imagem fotográfica quando dela nos apropriamos subjetivamente, como o faz Barthes (1980)¹⁸ quando se utiliza do artifício do *punctum* para designar a experiência privada, particularmente tocante, que vive com certas imagens, a lógica de seu sentido público será sempre esta do traço indicial que nos impulsiona a inscrevê-la na experiência mundana. Lógica esta diferente da lógica da pintura, a qual se funda na crença (que ela própria construiu de

si mesma) de que é o veículo de uma experiência interior, de fato intransitiva, mas que, de alguma forma, se instaura transcendentemente no silêncio majestoso que impõe ao receptor. Esse caráter, que remonta ao Romantismo, tem determinado até recentemente nossa relação com a obra de arte. A fotografia, marcada por sua origem mundana, veio esgarçar esta crença.

Acrescentaria ainda que, devido a seu caráter super-expositivo, a fotografia extrapola facilmente o confinamento dos espaços institucionais sem perda substancial de conteúdo. Ela pode, todavia, freqüentar as páginas de livros e de revistas, bem como os novos espaços tecnológicos, com todo desembaraço que lhe é peculiar. Devido à sua versatilidade material, a atenção que lhe prestamos leva em conta as possíveis informações contidas na imagem mais que as suas qualidades objetais. Creio que seja neste sentido que Benjamin vê uma vantagem no valor de exposição – próprio da fotografia – em detrimento do valor de culto, o qual tem o objeto para sua dimensão fetichista.

Por outro lado, as conclusões do homem comum são, sob alguns aspectos, reveladoras. Segundo a tradição das Belas Artes, o *fazer artístico* não estaria ao alcance de todos, porque o sujeito deveria antes possuir o *dom*. Com efeito, nas opiniões correntes, podemos perceber a ressonância fantasmática da figura do gênio quando, diante de uma pintura contemporânea, por exemplo, o público afirma categórico “isso, até eu faço!” ao tentar desqualificá-la; quando, ao contrário, deveria sentir-se encorajado, ele também, a produzir arte. Se diante de um objeto de arte tradicional o receptor ainda se sentia constrangido pela idéia do gênio, com a fotografia esse constrangimento desaparecerá quase completamente. Soma-se a isso as atuais facilidades do digital que, liberando em definitivo a mão, poderá dar livre curso a imaginação daquele que se exprime. Isto, reafirma a arte como experiência, como propôs Dewey, em duas vias. Uma seria através da lógica inerente ao processo fotográfico, que em seu ato fundante mescla recepção e produção; a outra, pela motivação artística que a experiência fotográfica, quando vivida completamente, propicia ao outro, o receptor amador.

Amolecimentos das fronteiras

Recorro ainda a Benjamin (1936)¹⁹ que nos esclarece, em uma nota de rodapé, que *toda forma de arte prepara, sob uma forma freqüentemente invisível, modificações sociais na medida em que modifica os modos de recepção, para adaptá-los às novas formas de arte* (p. 231). O autor observa que a fotografia assim como o cinema, ao modificar as condições de produção artística, alterou também as formas de recepção, gerando uma nova sensibilidade. Como já foi apontado, devido a seu caráter indicial, a imagem fotográfica, aderida ao mundo, liga-se intrinsecamente a experiência

cotidiana do receptor. As fotografias são, por assim dizer, insinuantes. Sob este aspecto, Benjamin nos chama atenção para os clichês de Atget, nos quais as ruas vazias de Paris lembram o local de um crime em que se vêem somente indícios de uma ocorrência: *inquietam quem os contemplam* (p.218). Em segundo lugar, a lente, sendo capaz de captar aquilo que o olho humano não poderia enxergar, aumentou incrivelmente o espectro do mundo visível, ampliando assim o universo dos objetos de nossa percepção. Com efeito, a fotografia trouxe para seu usuário, senão a possibilidade de viver uma experiência mais imediatamente organizada, ao menos uma atenção diferenciada diante do cotidiano. Igualmente, trabalhando pontos de vista antes impraticáveis devido às limitações do corpo humano, assim como explorando os ângulos insólitos de observação, a máquina fotográfica contribuiu para trazer uma nova consciência do mundo. Tudo, sob certo ponto de vista, passou a ser objeto de atenção fotográfica.



Luciano Vinhosa

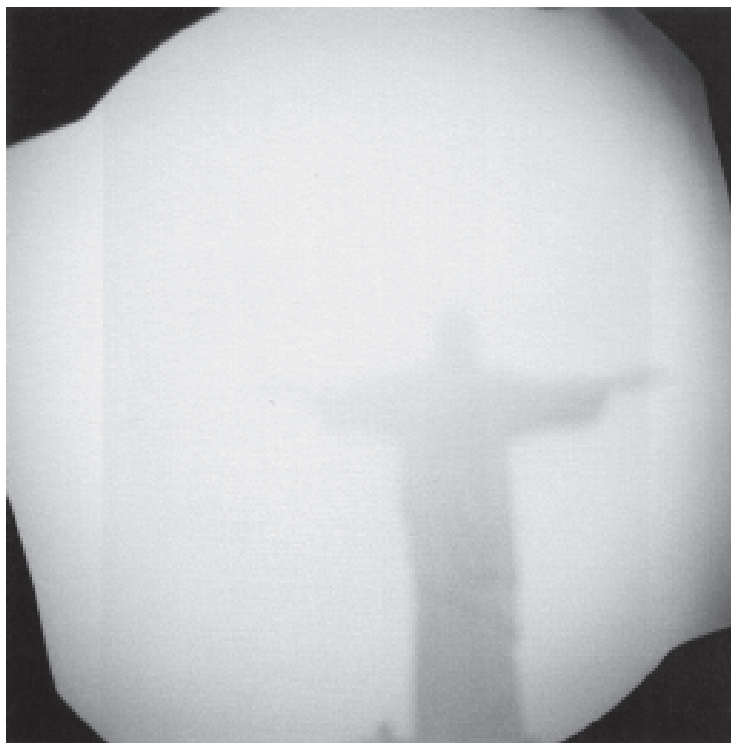
Ponto Cego, 2008

Auto-retrato: Luís Fernando Müller (Colaborador Voluntário)

Fotografia digital

Essa realidade, que se fazia sentir desde o advento das câmeras automáticas em 1888, reforça-se com a profusão da fotografia digital no mundo contemporâneo; embora se questione se a imagem digital seria ainda fotografia, uma vez que sua tradução numérica veio, aparentemente, superar o aspecto icônico-indicial que afirmava a fotografia como traço direto do mundo real. Parente²⁰ remarca a esse respeito: *[N]ão acreditamos que as mudanças em curso na fotografia [...] sejam tão simples. Se fosse assim os turistas, os cientistas e todos aqueles para quem a função icônico-indicial é essencial não utilizariam câmeras digitais* (p. 63). O que as torna tão fascinantes para o amador, além das óbvias facilidades de manipulação, é o controle imediato do resultado da imagem, intensificando assim a dimensão lúdica e social que a experiência fotográfica fomenta.

Por outro lado, fica evidente ver no artista, que aponta tão simplesmente sua objetiva para o mundo a fim de capturar suas imagens, uma espécie de receptor que dá livre curso à imaginação logo que organiza sua “visão” de mundo através de seus *clics*. Soma-se a isso a lógica pós-produtiva inerente a fotografia: só se sabe realmente o que se fotografou depois que se vê a imagem revelada e reproduzida no papel ou na tela luminosa dos aparelhos digitais e computadores. Nesse sentido, todo trabalho fotográfico é fruto de um *a posteriori* sistemático, que reduz drasticamente o fazer a uma escolha segundo critérios internos à prática do artista. Esse processo se estende pelas opções que se reportam aos formatos, às dimensões e aos acabamentos finais tais como enquadramentos e laminações que reforçam as intenções e a qualidade da instância material da imagem; quer



Rosângela Rennó

A última foto

Fotografia de Deborah Engel

Câmera: Gradosol - Fotografia Analógica



Anônimo

Fotografia analógica

Arte do instantâneo americano, 1888-1978

Curadoria de Sarah Grenough

dizer, sua forma artística. O critério seletivo implicado na pós-produção da fotografia é tão marcante em seu processo que sem ele a experiência fotográfica seria incompleta. Tem-se que a construção poética pelo uso conceitual da imagem é a dimensão mais marcante nesta arte, a ponto de vários artistas optarem pela apropriação de imagens de outrem, reorganizando-as sob outra ordem produtiva. Tal aspecto, embora guarde diferenças intrínsecas, muito se assemelha ao da atitude do amador quando seleciona suas imagens a fim de organizar, ainda que por critérios meramente afetivos, seus álbuns de recordação. Este fato permite-nos entrever o convencionalismo das práticas sociais e dos discursos que as organizam. Por outro lado, se toda experiência, motivada

pelo objeto, se encerra no sujeito, a “qualidade” de todo objeto experimentado será determinada pela intensidade da experiência, que, por sua vez, só poderá ser mensurada subjetivamente em sua representação. De resto, as duas instâncias – receptor e produtor – encontram-se plenamente integradas na experiência da fotografia digital.

Todos, agora mais do que nunca, desembaraçados do complexo de gênio e motivados pelas facilidades da tecnologia, vêem-se potencialmente encorajados a realizar sua própria experiência através da fotografia, convertendo-se em artistas de ocasião. De fato, as fronteiras que separam o artista do amador no ato fotográfico estão reduzidas, em princípio, aos limites que o campo artístico impõe à prática. Neste sentido, as teses de Benjamin foram premonitórias: na época da reprodutibilidade *tecnológica*, a diferença entre um artista e um não artista é apenas funcional e circunstancial. Funcional, porque o artista fotógrafo, assim como todo artista, inserindo-se no campo profissional, atenderá às demandas de ordem artística, conceitual, social e comercial inerentes a seu campo; circunstancial, porque, com a disponibilidade primeiro das câmeras automáticas e agora das digitais, todos podem realizar “boas” fotos e, em um dado momento, verem-se inseridos, ainda que de passagem, no campo artístico.

Essa situação se faz evidente quando, em Washington, monta-se a exposição “A arte do instantâneo americano, 1888-1978” na *National Gallery of Art*, reunindo 234 fotos, todas de fotógrafos amadores e anônimos, que foram deslocadas das narrativas originais que motivaram suas criações. Pinçadas de seu contexto, algumas fotos constituem *objetos visuais imensamente satisfatórios*, segundo os termos da curadora Sarah Grenough²¹. Tendo em vista a situação descrita, seria natural nos perguntar se ainda precisamos de artistas?

Conclusão

Gostaria de reiterar aqui, nessas últimas palavras, a função, talvez modesta, mas ainda assim imprescindível, que o artista ocupa na sociedade contemporânea. Como argumentei anteriormente, todo ato fotográfico é, em princípio, uma experiência na qual as instâncias receptivas e produtivas aparecem mescladas de forma mais evidente. Contudo, não podemos esquecer, e é necessário frisar, que, embora a fotografia não nos autorize mais a pensar a arte em termos de *objetos originais*, de *gênios*, isto ainda não anula a capacidade do sujeito construir *um olhar* singular enquanto receptores/produtores do mundo. Ora, a posição que o artista ocupa na sociedade confere-lhe

uma condição privilegiada, pois lhe outorga a chance de lançar-se no mundo e buscar a experiência pela experiência. Conseqüentemente, o *olhar* que ele constrói *contemplativamente* quer-se mais aguçado do ponto de vista estético e assim, como Dewey a define, mais próximo de uma *experiência completa*. Aberto a todo tipo de contingência, o artista pode revelar o lado insólito do mundo naquilo em que o mundo se mostrava mais óbvio e ululante.

Por outro lado, a experiência que se vive a partir da imagem fotográfica, extrapolando o objeto, delonga-se na consciência do receptor. Certas nuances de sentido, antes brutalizadas pelos hábitos e agora ativadas pela experiência, o farão ver o mundo de outra forma. Assim, liberando-se do objeto e atendo-se ao pensamento, aos livres jogos de sua imaginação, a experiência continuará a agir em seu espírito; e daí, transbordando para outro lugar, migrando para outros objetos, transferindo-se a outras práticas, o despertará para outra consciência que, enfim, lhe abrirá as vias para outras experiências. Segundo este raciocínio, a prática do artista profissional é exemplar e, sob este aspecto, ainda necessária para encorajar o outro, o não-artista, a realizar, ele também, uma *experiência completa*.

No entanto, não deixa de ser excitante imaginar que o dia não tardará em que os dispositivos digitais, saturando o campo artístico o fará explodir, lançando por toda parte sua substância. As conseqüências poderão ser drásticas para o artista profissional, mas muito enriquecedora para a humanidade. Enquanto isso, só podemos parodiar a Beuys e afirmar que todo ser humano é um *desartista* cuja prática periférica corrói, de mais em mais, o campo profissional.

Notas

¹ Benjamin, W. (1936). A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: Lima, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Saga, 1969. p. 207-238

² Dewey, J. (1934). *Art as experience*. New York: Perigee.

³ Kant, I. (1993). *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

⁴ Op cite. p. 103

⁵ De fato, Kant distingue quatro tipos de prazeres por referência ao objeto, são eles: o *agradável*, o *belo*, o *sublime* e o *bom*. Somente o *belo* e o *sublime* pertenceriam aos juízos estéticos. Desses dois, apenas o ajuizamento inferido do *belo* se constituirá como gosto. Para a presente reflexão, consideraremos apenas os prazeres do *agradável*, do *belo* e do *bom* pois que se prestam mais particularmente ao que queremos argumentar.

⁶ Nota-se, *en passant*, que o raciocínio de Kant está perfeitamente de acordo com as concepções científicas de sua época, o século XVIII, que vê nos apetites o impulso da “natureza” – na qual o homem, em vista de seus instintos, se encontra integrado

enquanto animal – e nos juízos estéticos o caminho contínuo para sua *civilidade*, quer dizer para a realização de seu destino social e público. Sobre essa concepção de natureza humana no século XVIII, ler: Sennett, R. (1979). *Les tyrannies de l'intimité*. Paris : Seuil.

⁷ Tendo uma experiência. In: *John Dewey*. São Paulo : Abril Cultural, 1980. (col. Os pensadores)

⁸ Sobre as teorias de Kant, Arendt comenta: *Dans l'analyse du jugement esthétique, la distinction se place entre le génie, requis pour produire des œuvres d'art, et « rien de plus » (comme nous dirions, ce que Kant ne fait pas) que le goût que les juge et y voit ou non de beaux objets* [Na análise do julgamento estético, a distinção se coloca entre o gênio, requerido para produzir obras de arte, e nada mais (como diríamos, mesmo que Kant não o diga) que o gosto que os julga e ali vê ou não belos objetos]. [Arendt, H. (1981). *La vie de l'esprit*. Paris : PUF. p.552-554].

⁹ Op. cite

¹⁰ Citação extraída de uma nota em pé de página.

¹¹ Kant distingue conceitualmente a faculdade do espírito das faculdades da razão, do intelecto e da imaginação: *De plus, l'esprit, faculté distincte de la raison, de l'intellect, et de l'imagination, permet au génie de trouver, pour les idées, une expression « par laquelle la disposition subjective de l'âme ainsi suscitée (...) peut être communiqué à autrui »* [Além do mais, o espírito, faculdade distinta da razão, do intelecto, e da imaginação, permite ao gênio de encontrar, para as idéias, uma expressão “pela qual a disposição subjetiva da alma assim suscitada (...) pode ser comunicada a outrem.”] [Arendt, H. (1981). *La vie de l'esprit*. Paris: Gallimard. P.553].

¹² Op. cite. Traduzido do francês pelo autor.

¹³ Definição extraída de: Durozoi, G.; Roussel, A. (1993). *Dictionário de filosofia*. São Paulo: Papirus.

¹⁴ Note sur la photographie et le simulacre. In: Krauss, R. (1990). *Le photographique, pour une théorie des écarts*. Paris: Macula.

¹⁵ Bourdieu, P. (1965). *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris : De minuit.

¹⁶ Traduzido do francês pelo autor.

¹⁷ Sobre esse assunto Krauss nos lembra o programa de televisão francesa *Une minute pour une image* concebido por Agnès Varda e no qual uma fotografia era mostrada e comentada pelos mais diversos tipos de telespectadores, entre intelectuais, artistas, empresários e populares. Quase todos, indubitavelmente, começam por tentar descrevê-la no lugar de interpretá-la conceitualmente. *Op. cite*

¹⁸ Barthes, R. (1980). *La Chambre Claire*. Paris: Editions l'Étoiles, Gallimard, Seuil.

¹⁹ Op. cite

²⁰ In: Rennó, R. (2007). *A última foto*. Catálogo da exposição.

²¹ O Globo, Segundo Caderno, sábado, 3 novembro de 2007.