

Notas sobre Simulacro

Rosalind Krauss

O canal de televisão francês FR3 lançou em 1993 um programa criado e realizado por Agnès Varda intitulado *Une minute pour image* (Um minuto por imagem). Como anunciava o título, tratava-se de um minuto de transmissão de uma imagem com um comentário em *off*. Os autores dos comentários provinham dos mais diversos horizontes, desde fotógrafos até escritores como Eugène Ionesco ou Marguerite Duras, passando por personalidades políticas como Daniel Cohn-Bendit ou críticos de arte como Pierre Schneider, e também de pessoas que poderíamos chamar de “gente do povo”, padeiros, motoristas de táxi, empregados de pizzaria, homens de negócios.

Esta compilação de reações oriundas de um amplo leque de espectadores – inclusive de pessoas que não possuíam qualquer competência particular em matéria de fotografia ou naquilo que poderíamos chamar de artes visuais afins – parecia uma pesquisa de opinião pública e destacava a fotografia como meio para expressar a reação do público. Propositalmente ou não, este método situava-se como continuidade de determinada tradição francesa, que consiste em pensar a fotografia em termos sociológicos e defender que essa é a única maneira eficiente de abordá-la. Essa tradição encontra sua mais pura expressão nos trabalhos do sociólogo Pierre Bourdieu, que publicou, vinte anos atrás, uma obra chamada *Un art moyen* (uma arte mediana). Este título adotava a noção de “mediano” para conotar um estágio intermediário entre o bom e o ruim em termos estéticos; significava também à meio caminho entre a arte nobre e a cultura popular. Finalmente, jogava com a palavra “mediana” para evocar as acepções sociológicas de “classe média” e de “estatística mediana”. No entanto, antes de estudar a tese de Bourdieu sobre esta arte dirigida ao homem médio, seria

útil observar alguns exemplos exibidos na vitrine fotográfica de Varda; este programa provocou uma reação tão forte por parte dos espectadores que levou o jornal diário *Libération* a publicar, toda manhã, a fotografia transmitida na véspera com seu comentário em legenda.



*Duas fotografias da série “Um minuto por imagem”, publicadas em Libération, 1993 – fotografia da
página 217*

Eis, por exemplo, a reação da fotógrafa Martine Frank ao comentar uma imagem de Marc Riboud de 1958: “Serão trabalhadores de uma fábrica de máquinas fotográficas enviados para o campo para se divertir? Será um concurso de fotos ou uma escola de fotografia? Não sei. Na verdade, como fotógrafa, esta imagem sempre me intrigou. O que me deixa pasma é que, em meio a tantos homens, não há sequer uma mulher fotografando [...]; interessante aqui é o questionamento da ideia de talento fotográfico, porque todos estes indivíduos encontram-se no mesmo lugar, sob a mesma luz, diante do mesmo tema; poderíamos pensar que todos vão tirar a mesma foto, e, entretanto, em meio a centenas delas, talvez uma ou duas ficarão boas”.

Quando interrogou escritores, Agnès Varda provocou os seguintes comentários de Maguerite Duras diante de uma foto de Deborah Tuberville: “Acho que está morta. Acho que ela é de mentira, não é uma pessoa. Mesmo assim, há algo vivo em sua boca, há um traço de palavra. Esta mulher está atrás de um vidro. O que há na mão dela é sangue, é tinta, talvez seja a Pintura. Não, não está morta... Subiu em cima de um caixote quebrado ou uma porta. Tem uma etiqueta com um número, talvez seja seu ataúde. Não, não está morta. Não a vejo como uma mulher dos meus livros...”.

E Daniel Cohn-Bendit frente à imagem de três dançarinos tirada em Tóquio por William Klein em 1961, explica: “A primeira reação não pode deixar de ser: dá medo, é o diabo, o diabo sem rosto. Vejo esta mão que... que denuncia... que diz... não avancem... e... fiquem parados... onde estão. [...] No início, não entendi... o homem, enfim... creio que sim... creio que é um homem, aqui à direita, está vestido de travesti, com o dedo mindinho levantado como se estivesse bebendo uma xícara de chá. É muito perturbador. Descobri a poça d'água por acaso, é um dos momentos mais luminosos desta foto, mais brilhante que toda esta vista carregada de algo opressivo, que dá medo. É realmente o abismo, é o fundo, é...”.

Na versão publicada pelo *Libération*, os comentários de Cohn-Bendit param neste último “é”, tentativa extrema de descrever o que não vê, embora não encerre a lista potencialmente infinita de assuntos possíveis; seu comentário de um minuto contém na verdade sete sugestões quanto à natureza deste “é”.

As reações de Cohn-Bendit não são diferentes das reações de Marguerite Duras, que, por sua vez, enumera oito identidades possíveis para a foto que está observando. Este enfoque tampouco se diferencia fundamentalmente da forma como a fotógrafa Martine Frank aborda a imagem, pois também ela começa tentando delimitar o tema antes de se lançar numa pequena reflexão sobre o problema que pode representar, para o código estético da fotografia, a presença de tantos fotógrafos amadores no mesmo lugar. Mas o que surpreende é que sua breve mediação atravessa a imagem como se fosse transparente para situar-se além dela, no plano do “é isto ou aquilo”. Sua rápida tentativa de crítica fotográfica não passa na realidade de uma especulação sobre as fotografias que um ou outro daqueles fotógrafos entusiastas viesse a obter, mais do que um ato que se aproximasse de uma reflexão pictórica ou estética interrogando-se sobre o sucesso da imagem que ela está olhando, e também sobre a capacidade desta imagem de dar contas de suas condições estruturais. Todos estes comentários baseados no “é” constituem um discurso estético muito primitivo que, como era de se esperar, encontramos com frequência ainda maior nas reações do homem da rua.

É este o caso, por exemplo, de um industrial comentando uma imagem de Marie-Paule Nègre tomada em 1979 nos jardins de Luxemburgo, Paris. Desta imagem, o mínimo que se pode dizer é que faz uso das características do lugar e do ambiente para reconstituir limitações impostas pela superfície e pelo quadro no próprio espaço do objeto fotografado. As observações do homem de negócios entoam o refrão um tanto monótono que já ouvimos antes: “É a chegada de um trem, é a chegada de um trem em um sonho, uma mulher está à espera de alguém e é claro que se enganou de pessoa; o homem que esperava por alguém... bem mais moço... mais... brilhante que o homem meio apagado que se vê ali [...]. Ela está sonhando e também no seu sonho afluíam da forma como ela gostaria de revivê-los neste momento. É um sonho que não acontece”.

Diante de uma foto de Eduard Boubat feita em homenagem ao Alfandegário Rousseau que remete à construção de uma relação entre fotógrafo e pintura especificamente baseada na imitação, diz finalmente um botânico: “na frente desta árvore, provavelmente um quinquelibra, os crótons são *Crotons tiglium* e no fundo você tem folhas *cecília*, que poderiam sugerir que a mulher se chama assim. Pelas formas que se observa, é uma belíssima mulher [...]. Ela está sozinha, com frio, já que está apoiada sobre o mármore e sua angústia é a de ser coberta por toda esta flora que se desenvolve ao seu redor e que pode invadi-la, submergi-la, recobri-la, então, ela parece buscar refúgio nesta espécie de túmulo que entrevê e crava com os olhos”.

Na verdade, em meio a esta vasta monotonia na forma de abordar e julgar o objeto fotográfico pela expressão “é..” e dentre uma taxonomia potencialmente infinita de sujeitos, o comentário do crítico Pierre Schneider constitui-se na única exceção digna de nota. Ao falar de uma fotografia de François Hers, declara: “o papel de parede com este motivo de flores repetidas, como nos quartos de hotel, por exemplo, era um fator inevitável de insônia... Quando vejo o mobiliário deste quarto, penso comigo mesmo que tudo que estiver recoberto por um tecido estampado com um motivo decorativo repetido se torna superfície, ou seja, se você olhar quadros de Matisse dos anos 1920, quando ele pinta muitos interiores em perspectiva, com móveis bem modelados em três dimensões, que pesam... então... o volume deles desaparece e o quadro se transforma num jogo de superfícies coloridas e que respiram porque Matisse sabe como fazê-las respirar”. Esta ideia segundo a qual o objeto representado pode não passar de um pretexto para a realização de uma ideia formal – nesse caso, o jogo de superfícies coloridas – é certamente uma segunda natureza no crítico de arte moderna. Como que por uma espécie de reflexo, quando interroga uma fotografia, Pierre Schneider recorrer a este modo de apreender um campo visual em termos de sua configuração formal. Resta saber se isto torna sua interrogação mais legítima do que as outras reações, talvez mais primitivas.

Estamos no âmago da tese de Pierre Bourdieu. Para ele, o discurso fotográfico nunca pode ser estético propriamente dito, ou seja, ele não possui critérios estéticos que lhe sejam próprios. A apreciação fotográfica mais corrente não se exerce sobre o valor e sim sobre a identidade, porque a leitura das coisas obedece a um ponto de vista genérico. A apreciação fotográfica também representa a realidade em função da natureza do “tema”, daí os juízos

repetitivos formulados por um “é isto ou aquilo” que aparecem na experiência de Varda. Quando um julgamento toma distância suficiente para abraçar a fotografia na sua totalidade e não somente seus componentes isolados, a classificação e o juízo operam por gênero na maioria dos casos. “É uma paisagem”, “é um nu”, “é um retrato”. Mas, sabe-se bem, que o juízo por gêneros só leva em consideração o referente. Se uma fotografia pertence ao gênero “retrato” ou “paisagem” é porque a leitura permite que seja identificada e classificada por tipo, e se aderirmos ao que defende Bourdieu, diremos que é da natureza destes tipos serem governados pelas estritas limitações do estereótipos.

É esta maneira de abordar a fotografia em termos de estereótipos que implica no juízo “é...” que encontramos quase sem exceção nas classes sociais mais modestas e menos cultas, seja no campo ou na cidade. A análise de Bourdieu, que se inicia com a pergunta; “Por que a prática fotográfica se difundiu tanto na nossa cultura?”, chega a apreciar em seguida se a fotografia, enquanto arte mediana, ou seja, praticada pelo homem médio, deve ser definida em termos de suas funções sociais. Bourdieu vê essas funções totalmente interligadas à estrutura da família no mundo moderno, em que a fotografia de família desempenha o papel de índice ou de prova da unidade familiar, paralelamente ao de instrumento ou ferramenta para realizar esta unidade. Em resumo, as famílias com crianças possuem uma máquina fotográfica e os solteiros geralmente não. Utiliza-se a máquina fotográfica para “eternizar” reuniões de família, férias, viagens. Seu lugar é o dos ritos do culto doméstico e a ativamos nos momentos sagrados deste culto: casamentos, batizados, aniversários etc. A máquina fotográfica é uma ferramenta que é vista como se não tivesse outra função senão ilustrar, registrar passivamente o fato objetivo da integração do grupo familiar. Seu efeito, porém, é bem maior, claro. Parte da motivação destas reuniões familiares se deve à fotografia. Elas participam da fantasia coletiva de coesão familiar e a máquina fotográfica é, neste sentido, um instrumento de projeção e um elemento do teatro elaborado pela família para convencer-se de que é una e indivisível. Como diz Bourdieu, “na maioria dos casos, a fotografia em si não é nada mais que a reprodução da imagem de integração que o grupo quer dar de si mesmo1”.

A partir desta conclusão, ele passa naturalmente a duvidar de qualquer noção de objetividade em fotografia. Se considerarmos que a imagem fotográfica é objetiva, esta

definição só poderá funcionar no quadro de uma tautologia: a sociedade tem necessidade de definir as coisas como sendo reais; isto a leva a insistir no realismo e na total objetividade do testemunho produzido. Mas diz Bourdieu: “ao conferir à fotografia um certificado de realismo, a sociedade nada faz senão confirmar a si mesma na convicção tautológica de que uma imagem do real em conformidade com sua representação de objetividade é verdadeiramente objetiva²”.

Dadas as funções sociais reduzidas que encorajam e limitam radicalmente a prática fotográfica por parte das classes populares, tanto os sujeitos quanto a maneira como são apresentados se transformam em estereótipos. O objeto fotográfico, o que é considerado digno de ser registrado, é tremendamente limitado e repetitivo; o mesmo vale para a composição: frontalidade e centralidade são as normas formais, e excluem qualquer sinal de temporalidade ou contingência. Então prossegue Bourdieu: “A viagem de núpcias soleniza os lugares visitados e os mais solenes dentre eles solenizam o evento que gerou a viagem. A verdadeira consagração da viagem de núpcias é o casal fotografado na frente da Torre Eiffel, porque uma viagem de núpcias de verdade é a viagem de núpcias a Paris. Uma das margens da coleção de J.B é dividida ao meio pela Torre Eiffel; aos pés dela, a esposa de J.B. O que nos parece barbarismo ou barbárie é, na realidade, o perfeito cumprimento de uma intenção³”. E Bourdieu continua: “Consciente ou inconsciente? De todas as fotografias, esta e outra mostrando o casal diante do Arco do Triunfo são as preferidas de seus autores”.

Os estereótipos conferem a esta prática um caráter de alegoria ou ideograma. O mundo em volta é puramente simbólico, todos os aspectos circunstanciais e datados são relegados ao segundo plano. “Na coleção J.B, observa Bourdieu, nada resta senão signos intemporais: é uma Paris sem história, sem parisienses – salvo, por acaso, enfim, uma Paris sem acontecimentos⁴”.

Todos os que se interessam por fotografia profissional, fotografia artística ou mesmo pela história da fotografia, com seu tropel de “grandes fotógrafos”, pensarão certamente que a análise de Pierre Bourdieu sobre a atitude fotográfica das classes populares passa longe dessa problemática. Seja qual for o aspecto cômico de seu simbolismo sexual inconsciente, o que há de comum entre os medíocres instantâneos de J.B, tirados durante sua lua-de-mel, e a

prática de uma fotografia de autor? É precisamente aqui que a forma como Bourdieu enfoca a questão como sociólogo torna-se mais dolorosa, pois ela se aproxima do cerne da questão. De um ponto de vista sociológico, afirma Bourdieu, a fotografia desempenha uma outra função, qual seja a de índice social. A prática onipresente desses beócios com suas Instamatics funciona como indicador de classe ou de casta, diante das quais membros de outras classes reagem para diferenciar-se. Uma das maneiras de efetuar essa distinção é se abster de tirar fotografias, outra é identificar-se com uma prática fotográfica que lhes parece diferente. Mas, para Bourdieu, a ideia de que existe realmente uma fotografia artística em relação a uma fotografia primitiva de uso comum não passa de uma continuação da expressão das diferenças sociais. Seu sentimento de que a diferença da fotografia artística é antes um efeito sociológico do que uma realidade estética decorre de sua convicção de que a fotografia não possui regras estéticas próprias, ela empresta seu caráter dos movimentos artísticos a que diversos fotógrafos profissionais reivindicam pertencer e também empresta conceitos artísticos de outras artes (como a expressividade, a originalidade, a singularidade e assim por diante). Entretanto, para ele, estes conceitos são totalmente incompatíveis com o que se pretende ser o discurso crítico da fotografia, e ele pensa, enfim, que o essencial do discurso fotográfico não é fundamentalmente diferente do juízo por gênero, ou seja, o “é isto ou aquilo”. A experiência de Agnès Varda só vem a reforçar esta análise, claro.

A insistência com que Bourdieu afirma que o discurso fotográfico empresta em vão seus conceitos das artes nobres porque este empréstimo só conduz a uma confusão teórica é confirmada pelo mal-estar intelectual provocado pela comparação de Pierre Schneider entre a fotografia de François Hers e o quadro de Matisse. Bourdieu examina as diferentes categorias estéticas utilizadas pelas outras artes para demonstrar que o uso delas é inaplicável em razão da natureza mecânica da fotografia. Martine Frank evoca a hipótese de centenas de japoneses produzirem centenas de imagens idênticas; com esta eventualidade teórica, ela solapa as bases de uma possível elocubração do conceito de originalidade na fotografia: para Bourdieu, todas as discussões críticas publicadas nas revistas de fotografia em torno desta originalidade não passam pura e simplesmente de discursos vazios.



Cindy Sherman. Sem título. 1981

O fato de a fotografia ser múltipla em razão de sua própria técnica reforça então a ideia de que, teoricamente, é possível que todas as imagens do mesmo sujeito sejam, no fundo, a mesma imagem, e, assim, participem da repetição pura e simples. Tomadas globalmente, estas formas de multiplicidade militam vigorosamente contra a existência da noção de originalidade como conceito estético na prática da fotografia; tanto é que, no interior do universo estético da diferenciação (quer dizer: isto é bom, aquilo é ruim, aquilo outro é diferente disto na sua absoluta originalidade), surge com a fotografia a inquietante eventualidade de uma ausência de diferenciação qualitativa. Ela seria então substituída por uma simples palheta de diferenças quantitativas, como acontece com as séries. Desmorona a possibilidade de uma diferença estética a partir de dentro e, com ela, desmorona a originalidade, que depende precisamente da noção de diferença.

Além disso, este desmoronamento da noção de diferença teve um impacto enorme sobre as práticas artísticas que supostamente ocupam uma posição estética distinta da posição da fotografia. Estamos falando da pintura e escultura contemporâneas. Com efeito, as duas vivenciaram o pastiche fabricado pela fotografia com as ideias de originalidade, expressividade subjetiva ou singularidade formal, não como uma versão deturpada destes valores, mas como negação do sistema de diferenças que permite pensá-las. Ao desvendar no

cerne de todo gesto estético a multiplicidade, o fictício, a repetição e o estereótipo, a fotografia desmonta a possibilidade de diferenciar o original da cópia, a ideia prima de suas servis imitações. A prática do múltiplo – quer se trate de centenas de cópias reproduzidas a partir do mesmo negativo, ou de centenas de fotos fundamentalmente não diferenciáveis, como as que os japoneses poderiam tirar na imagem de Marc Riboud -, é interpretada por determinados artistas não como uma forma degradada ou ruim do original estético, mas como o abalo da própria distinção entre original e cópia.

Na prática contemporânea, a obra de Cindy Sherman poderia ser um exemplo eloquente. Suas imagens, concatenações de estereótipos, reproduzem objetos dos cenários de Hollywood, das novelas de televisão, dos romances água-com-açúcar e da publicidade das revistas de luxo. Além disso, exatamente porque esta imitação de personagens de pacotilha sem consistência constitui o sujeito de suas imagens, o tratamento por parte de Cindy Sherman também é regulamentado de antemão e controlado pelo contexto cultural. Nos reencontramos constantemente perante soluções formais que são produtos de receitas estandarizadas: a fotografia de cinema, cuja capacidade de sugerir não passa da anedota, ou a foto publicitária, com sua luz exagerada e seu formato imposto pelas exigências de paginação.

Para a coerência conceitual dessas imagens, é importante que Cindy Sherman seja ao mesmo tempo seu sujeito e objeto, porque o jogo dos estereótipos na sua obra é uma revelação da própria artista enquanto estereótipo. Este jogo funciona como recusa de considerar o artista enquanto estereótipo. Este jogo funciona como recusa de considerar o artista como fonte de originalidade, de reação subjetiva, ou como se ele garantisse uma discussão crítica em relação a um mundo com que se defronta, porém sem pertencer a ele. A interioridade do artista vista como o lugar da consciência em si, em tudo diferente do mundo das aparências, é uma das premissas da arte ocidental, é a diferença fundamental que dá origem a todas as outras diferenças. Se Cindy Sherman fotografasse outro modelo que não ela mesma, seu trabalho se situaria então na linha de um conceito do artista como consciência ao mesmo tempo anterior ao mundo e distinto dele, pois é por julgar que esta consciência pode conhecer o mundo. Se este fosse o caso, diríamos simplesmente que Cindy Sherman elabora uma paródia crítica das manifestações da cultura de massa.

Com este desabamento total, esta implosão radical da diferença, entramos no mundo do simulacro. Um mundo em que, à semelhança da caverna de Platão, nos é negada a possibilidade de diferenciar a realidade da fantasia, o que é a própria essência do simulacro. Gilles Deleuze, quando analisa no seu livro *La Logique du Sens* (A Lógica do Sentido) o temor que o simulacro despertava em Platão, argumenta que o próprio trabalho da divisão, bem como a questão de saber como se deve aplicá-la, caracteriza o conjunto do projeto filosófico de Platão. Para ele, a divisão não é uma questão de classificação nem de repartição correta dos diversos objetos do mundo real em gêneros ou espécies, por exemplo.



Irving Penn. Still Life with Shoe. 1980.

Trata-se de saber quais destes objetos são cópias verdadeiras de formas ideais e quais estão tão degradadas que são falsas. Claro, tudo é cópia, mas a cópia verdadeira, a imitação bem fundamentada, é aquela que se parece verdadeiramente, que se copia a Ideia materna da forma, e não apenas seu invólucro vazio. A metáfora cristã retoma essa distinção: Deus criou o Homem à sua imagem e semelhança, portanto, na origem, o homem era uma cópia verdadeira. Esta semelhança interna com Deus foi quebrada depois que o homem caiu em pecado e ele se tornou uma cópia falsa, um simulacro.

Como sabemos, Platão também hierarquiza as cópias: o problema da divisão é uma questão de grau. A cópia em primeiro grau é a verdadeira imitação, como o homem antes da Queda. Mas depois vêm as cópias de segundo e terceiro grau. Cada forma inferior de imitação classifica-se em função do afastamento do original, pois são cópias de cópias, como é o caso da arte, por exemplo. Na parte inferior desta hierarquia, encontra-se a mais degenerada de todas, a miragem fantasmagórica da Ideia, o que Platão designa por cópia inteiramente falsa, o simulacro.

Porém, como nos lembra Deleuze, assim que Platão pensou o simulacro, como em *O Sofista*, percebeu que a própria ideia da falsa cópia questiona todo o projeto de divisão, de separação do modelo da imitação, porque a falsa cópia é um paradoxo que abre uma brecha terrível no cerne da própria possibilidade de distinguir entre o verdadeiro e o não-verdadeiro. A cópia deve ser caracterizada pela sua semelhança, pelo fato de encarnar a ideia de identidade (o Justo se assemelha à Justiça em virtude de sua qualidade de ser justo). No interior deste sistema, os termos se diferenciam segundo seu estatuto particular de semelhança interna com a forma. Agora o conceito de falsa cópia transtorna profundamente este processo. A falsa cópia assume a ideia de diferença e não de semelhança, a interioriza e a coloca no interior do objeto dado para transformá-la na sua própria condição de existência. Se o simulacro se parece com algo, é com a Ideia de não semelhança. Assim se erige um labirinto, uma galeria dos espelhos onde não é possível estabelecer uma perspectiva independente em que se possa operar divisões, pois o conjunto da realidade interiorizou estas divisões agora. Em suma, este labirinto, esta galeria dos espelhos é a caverna.

Ao negar a existência de qualquer saída da caverna, Nietzsche atacou o platonismo. Ele afirmava que, no lugar do corredor que conduz ao ar livre e ao sol, existia apenas uma passagem para a outra caverna. Uma grande parte dos escritos pós-estruturalistas seguem Nietzsche na sua visão do Real como simples efeito da semelhança simulada, a tese sendo a de que estamos rodeados não pela realidade, mas pelo efeito do real produzido pela simulação e pelos signos.

Na sua precária posição de falsa cópia (imagem que tem semelhança apenas por causa de uma mecânica e não de um vínculo interno essencial ao modelo), a fotografia serviu em determinado momento para desmontar todo o sistema de modelo e cópia, original e falsificação, primeira e segunda cópia, como eu afirmei há pouco. Para uma parcela do mundo de arte, artistas e críticos, a fotografia abriu os compartimentos herméticos do antigo discurso estético ao mais severo exame crítico, e os colocou do avesso. Dado seu poder de realizar este questionamento do conjunto do conceito de unicidade do objeto de arte, de originalidade do autor, de coerência da obra, de individualidade da assim chamada 'expressão pessoal', não resta senão reconhecer a existência real de um discurso próprio da fotografia, com todo o respeito devido a Bourdieu. Faltaria acrescentar, porém, que não se trata de um discurso estético, e sim de um vasto projeto de desconstrução, em que a arte se distancia e se separa de si mesma.

A obra de Cindy Sherman fornece uma pista sobre o que acontece quando abordamos o simulacro fotográfico para explodir as categorias de arte, mas poderíamos escolher um exemplo na fotografia “artística” (ou fotografia de autor) para observar a situação inversa, a tentativa de recalcar a questão do simulacro para produzir um efeito de arte, manobra que provoca quase sempre o refluxo do reprimido.

Outra imagem de Irving Penn

Dentre muitos exemplos possíveis, podemos citar uma série recente de naturezas mortas de Irving Penn, em que o fotógrafo foca deliberadamente o domínio de Arte com um

“A” maiúsculo através da utilização dos diversos emblemas das *Vanités* e de *Memento Mori*, como caveiras, frutas ressecadas, objetos quebrados ou defeituosos, que servem de lembretes sobre a rápida fuga do tempo que nos arrasta para a morte.

Mas além deste sistema iconográfico copiado do mundo da pintura barroca e do Renascimento (em que temos o direito de nos perguntar se a cópia é verdadeira ou falsa), existe um outro aspecto deste sistema estético que Penn deseja empregar na fotografia, ou pelo menos neste tipo particular de fotografia. Trata-se da dupla noção de raridade e unicidade; noção de primeira ordem para o original na pintura, só poderia ser de segunda ordem no caso de uma fotografia realizada segundo um quadro. Perguntamo-nos outra vez se a estratégia adotada por Penn para obter esses efeitos não acaba levando, na verdade, à sua simulação. Mas esta estratégia põe em risco a produção de imagens opulentas com o uso do *platinum*, imagens elaboradas por contato em emulsão de platina a partir de negativos de grande tamanho. O *platinum* proporciona um sentimento de raridade por causa da infinita nuance de seus detalhes; este tipo de cópia fotográfica por contato provoca uma relação imediata entre papel e negativo, conferindo à obra uma aura de unicidade que não deixa de lembrar a do fotograma, e, portanto, a da pintura e do desenho, cujo caráter de unicidade é ainda mais nítido.

Para obter negativos de grande formato necessários para realizar estas cópias sem usar ampliadores, Penn recorreu a um tipo particular de máquina fotográfica, um instrumento antigo chamado de *Chambre des banquetes* (Câmara dos banquetes), cujo fole e placas enormes lhe permitiam aumentar no momento em que estava fotografando. É graças a esta máquina, inventada para fotografar grupos, equipes de futebol ou banquetes de instituições de beneficência, que as imagens de Penn apresentam este modelo de formato, à saber, um retângulo comprido cuja proporção entre altura e largura é muito diferente da maioria das máquinas fotográficas.

Este formato, no entanto, tem uma semelhança precisa com o formato muito especial de página dupla das revistas de luxo, que oferecem o mais rico e luxuoso filtro de papel imaginado por nossa moderna sociedade de consumo para a caverna de Platão. A página dupla fotográfica, com suas cores suntuosas e sedutoras, é um gênero em que Penn é mestre.

No decorrer dos últimos anos, produziu uma série de naturezas-mortas para este tipo de publicação comercial que, pelo formato, pela disposição dos objetos, pela frontalidade da composição e a pouca profundidade de campo, é idêntica aos *Memento Mori* de suas tiragens com *platinum* que, por sua vez, fizeram jus ao rótulo “artísticas”. Seus trabalhos para os produtos de beleza *Clinique* preencheu meses a fio página dupla das revistas *Vogue*, *Harper's Bazaar* e *Town and Country* com uma natureza-morta de frascos e potes elegantes, luminosa, sem fundo, refletindo um mundo de promessas cosméticas. Estas imagens representam também o visual duplo de sua antítese conceitual – suas obras de *platinum* que, por sua vez, falam não de eterna juventude, mas de morte.

Suas publicidades para a marca *Clinique* se compõem de fotografias que respondem exatamente à análise de Bourdieu, que se fazem passar por imagens da realidade pela ausência do artifício, proclamando a suposta objetividade da imagem. Seu conteúdo, porém, não passa de uma realidade difundida por uma agência de publicidade e pela necessidade de instilar, no consumidor em potencial, determinados anseios e desejos específicos. A própria determinação dos anunciantes de ocupar integralmente a página dupla com uma única imagem e fechar o espaço visual da revista a qualquer intrusão externa a esta imagem-filtro desempenha um papel determinante na criação de um efeito de real: trata-se de uma abertura para o mundo do simulacro, ou seja, da apresentação de falsa cópia produzida pela publicidade como se fosse a inocente transparência de uma realidade original. O efeito do real substitui o próprio real.

Se formos levar esta análise ainda mais longe, veremos como a imagem de arte oferecida por Irving Penn nas suas naturezas-mortas em forma de *Memento Mori* depende, ela mesma, do espaço construído pelo projeto fotográfico que as precedeu por alguns anos; estamos falando da publicidade para *Clinique* e de sua encenação direta com um sujeito específico, quer seja o erotismo da morte, a presença da arte ou qualquer outro sentido que se queira atribuir. Em contrapartida, constata-se um sistema de retroação elaborado, que produz uma rede onde a realidade se constitui através da imagem fotográfica (e na nossa sociedade, isso significa, cada vez mais, imagem de publicidade e consumo), de tal forma que o efeito “de arte” fica inteiramente subordinado ao efeito de realidade gerado pelas fotografias.

Não há dúvida que Penn se voltou para a arte para escapar do mundo da fotografia comercial no exato momento em que o mundo artístico se voltava para a fotografia comercial, considerando-a como descrição dos próprios limites do olhar. Como tanto outros fotógrafos, Penn provavelmente acreditava que seria capaz de ultrapassar esses limites, o que significaria claramente negar a existência deles. Além disso, o surgimento aqui e acolá de referências de *Clinique* em sua “obra artística”, representa o retorno do que foi oprimido, um pólo que compromete outro no sistema de simulacro.

Penn quer que a fotografia apareça como objeto específico de crítica, ou seja, imagem fotográfica como obra de arte. Mas não deixam de ser sintomáticas suas fotografias “artísticas”, telas de lembranças por trás das quais rondam formas e imagens da cena primitiva, aquele instante em que o comércio corrompe a arte e que Baudelaire já entrevia com temor nos anos 1850.

Diferindo do trabalho de Irving Penn, a obra de Cindy Sherman se situa numa relação inversa com o discurso crítico, porque ela entendeu que a fotografia era o Outro da arte, o desejo de arte em nossa época. Tanto é que sua fotografia não elabora um objeto de crítica artística, mas antes se constitui em instância da crítica. Mercê a própria fotografia, ela constrói uma metalinguagem com a qual pode então operar no plano mitogramático da arte, explorando simultaneamente o mito da criatividade da visão artística, assim como a inocência e a autonomia do “suporte” da imagem estética.

Estes dois exemplos operam, por assim dizer, nos dois pólos opostos da relação entre fotografia e discurso crítico. O discurso sociológico da experiência de Agnès Varda com que começamos este estudo, porém, corta perpendicularmente a linha que une estas duas práticas. “Um minuto para uma imagem”, com seu sistema que consiste em abandonar a noção de competência crítica em benefício de uma espécie de pesquisa de opinião popular, e apresentar uma fotografia isolada como convite para que o espectador imagine um relato fantasmático, se situa na antítese do rigor do discurso crítico sério. Contudo, ao assumir este posicionamento, a experiência questiona radicalmente a pertinência deste discurso crítico no campo da fotografia.

O espectro desta dúvida paira hoje sobre todos aqueles que querem pensar o terreno da produção, da história e do significado da fotografia. Ela transparece também nos ensaios reunidos neste livro. Alguns deles, como o ensaio sobre Stieglitz e Nadar, procuram com efeito inventar uma linguagem crítica para o estudo da fotografia, enquanto outros, como “Os espaços discursivos da fotografia”, se negam, por motivos teóricos, a sequer entrar neste terreno. Outros, enfim, como “Fotografia e surrealismo”, dão as costas ao problema sem complexo e utilizam a fotografia como simples ferramenta de análise para tratar de períodos da história da arte que resistiam a iniciativas intelectuais ainda não abordadas pela problemática imposta pela fotografia, ou seja, a questão da repetição do traço e do signo inicial.

Seja qual for o sucesso desta última posição na sua dimensão limitada, a questão inquietante e muito generalizada do estatuto do discurso sobre a fotografia nem por isso irá desaparecer. Procurando levantar esta questão mais do que responder a ela, a presente antologia busca definir um território cujas fronteiras são, de um lado, as ambições estéticas dos mestres da fotografia e, de outro, a desconstrução das pretensões da fotografia ensaiada desde o início do século XX, à margem do mundo da arte. Este território, este espaço estereográfico é um labirinto.

Notas

1 Pierre Bourdieu *et alii*, *Un Art moyen* [Paris, Ed. Minuit, 1965], p.48

2 Pierre Bourdieu, *op. cit*, p.113

3 Pierre Bourdieu, *op. cit*, p.60

4 Pierre Bourdieu, *op. cit*, p.60, nota 34

4 Pierre Bourdieu, *op. cit*, p.61

Referências bibliográficas

- “Tracing Nadar”, *October*, nº5 (New Yor, versão 1978)
- “Photography's Discursive Spaces”, *College Art Journal*, vol.42, (Cambridge/ New York, inverno 1982).
- “Duchamp ou le champ imaginaire”, *Degrés*, nº26-27 (New York, primavera 1981)
- “Pollock” em Hans Namuth, *L'Atelier de Jackson Pollock*, (Éditions Macula, Paris, 1978)
- “Photographic Conditions of Surrealism”, *October*, nº 19 (Whashington, inverno 1981)
- “Stieglitz”, *October* nº11 (New York, inverno 1979)
- “Nightwalkers”, *College Art Journal*, vol. 41 (New York, primavera 1981)
- “Penn's nodes”, *Earthly Bodies*, Marlborough Gallery, (New York, 1980)
- “Corpus Delicti”, *October* nº33 (New York, verão 1985)
- “When Words Fail”, *October* nº 22 (New York, outono 1982)
- “Photography and Simulacrum”, *October* nº 31 (New York, inverno 1984)