DOSSIÊ

Laura González Flores

Primeira tradução por Vera Lucia González Fernandez

(primeira revisão: Bibiana Schmidt)

Entre fotografia e pintura: nove gestos intertextuais (e uma coda)

Resumo

O artigo apresenta nove gestos referentes às retroalimentações entre fotografia e pintura desde a arte moderna até a contemporaneidade artística: (1) a disjunção entre pintura e fotografia; (2) o deslizamento do gênero da fotografia usada como pintura; (3) o uso crítico da fotografia como comentário à pintura e crítica autorreflexiva; (4) a fotografia como meio que torna visível (reproduzível) a pintura; (5) a fotografia assumida como pintura ou a cópia fotográfica ligada à aura; (6) a fotografia e a pintura desapegadas do tempo; (7) a *mise en abyme* da reprodução intergenérica e o intercâmbio de estratégias de visibilidade; (8) a confluência da fotografia e da pintura como acesso ao cinema; e, finalmente, (9) a pintura e a fotografia como gêneros desgastados.

Palavras-chave

Fotografia. Fotografia e pintura. Cinema.

I

*Fotografo o que não quero pintar e pinto
o que não posso fotografar.*

Man Ray

No verão de 1915, Emmanuel Radnitzky, *Man Ray*, e Marcel Duchamp iniciam sua longa amizade em Nova York. Man Ray havia mudado para lá seu estúdio desde Ridgefield, em Nova Jersey, enquanto Duchamp tinha deixado Paris para escapar da guerra: “Não estou indo para Nova York, eu me distancio de Paris. É diferente”, dizia Duchamp a respeito. Ambos artistas compartilhavam a necessidade de explorar formas de arte alternativas a pintura, gênero que ambos utilizaram até esse momento, mas do qual se sentiam incompletos. Cada um à sua maneira suspeitava da qualidade “retiniana” da pintura, atributo do que se fazia desprender o fim e a valorização artística das representações pictóricas.

Até 1915, Man Ray havia desenvolvido toda sua obra em pintura. No ano anterior havia pintado um quadro intitulado *Man Ray 1914* que parecia uma paisagem cubista, mas isso era apenas uma provocação dadaísta: literalmente era uma transformação pictórica das letras do título da obra, *1914 Man Ray*. Em vez de um gesto pictórico sobre o espaço, a massa ou a cor – como suporia uma pintura cubista –, o quadro de Man Ray constituía um gesto discursivo de exaltação de seu nome.

Enquanto isso, Duchamp chega a Nova York a partir de Paris, apoiado por seu agente Walter Pach. Ao entrar a França na guerra que dividia a Europa em janeiro de 1915, Duchamp havia sido declarado “doente” (tinha um sopro no coração) e não pode se alistar como seus irmãos. No entanto, sua mudança para Nova York não tinha a ver apenas com a guerra, mas com o esgotado ambiente artístico parisiense. As intenções de Duchamp em Nova York iam além de ter “uma vida de artista em busca de fama e dinheiro”, já que suspeitava ter que produzir telas para vender e, em poucas palavras, converter-se em um “artista plástico”.¹

Duchamp tinha começado a trabalhar na produção de *O grande vidro* (*Le grand verre*, 1915-1923) em Paris, pouco antes de ir para Nova York. Enquanto seu *Nu descendo uma escada* era uma pintura que se inspirava na

1. Marcel Duchamp, carta a Walter Pach, citada por MARCADÉ, 2008, p. 110.

cronofotografia e a visualidade do cinema como recurso para combater o espírito “retiniano” da pintura, em *O grande vidro* o artista praticamente prescindia da técnica pictórica: para ele o importante era usar a massa cinzenta e não a “retinal” em sua obra.² *O grande vidro* estava feito de ideias e não de traços de lápis. No entanto, ainda o chamava de “quadro”.³

Enquanto isso, Man Ray também começa a experimentar a fotografia nessa época, retratando “aquilo que não quer pintar”.⁴ Sua adoção do meio fotográfico não só respondia a sua vocação experimental, mas, acima de tudo, a seu desdém pela arte de sua época. E se alguma vez havia declarado que a fotografia não era arte, sua experiência concreta com esta modificará radicalmente sua opinião:

Eu havia declarado categoricamente que a fotografia não é arte e inclusive o havia publicado em um material com este título, para o desmaio e reprovação dos fotógrafos. Quando me perguntaram recentemente se ainda mantinha esta opinião, declarei que havia modificado algo na minha atitude: *para mim a arte não é a fotografia*.⁵

Duchamp e Man Ray opõem a fotografia a pintura, cimento da “arte” de então. Ambos propõem a relação entre o pictórico e o fotográfico como antagonismo: esse primeiro gesto de oposição que marcou durante séculos a distinção entre o sensível e o racional, a arte e a ciência, o manual e o mecânico.

A disjunção como primeiro gesto: ou pintura ou fotografia.

II

Em 1923 Manuel Álvarez Bravo compra um livro sobre Picasso na livraria de Pedro Robredo na cidade do México. Mais que Rousseau ou Diderot, a quem lia durante as noites, é Picasso quem lhe abre novos caminhos. Contador em um escritório de contabilidade desde sua adolescência, Álvarez Bravo sonhava em ser artista, mas ao contrário de Man Ray, não era hábil pintando. Por isso tenta a sorte com a fotografia. E, embora sua primeira influência de visão é a de Hugo Brehme e outros fotógrafos pictorialistas, é Picasso e seu cubismo quem o enfrenta a outro tipo de realidade: a do “rarismo” fotográfico.⁶

As “fotografias raras” as quais se refere Álvarez Bravo eram aquelas que tendiam a abstração formal, como então faziam Edward Weston e Tina Modotti. Álvarez Bravo requer um tempo para se desfazer do *pitoresquismo* de Brehme e encontrar a forma “pura”. Em 1927 produz seus *Jogos de papel*, uma série de imagens construídas a partir dos rolos de papel que proliferavam seu trabalho de burocrata. Álvarez Bravo os dobra formando ondas ou figuras. E depois os fotografa a partir de diversas perspectivas. De uma elegância formal tão requintada como mínima, suas fotografias são mais radicais em sua abstração

2. Entrevista de 1960, em VIAU, 2002.

3. Marcel Duchamp, op. cit.

4. BELZ, 1964, p. 208.

5. RAY apud FULLER, 1976-77, p. 131.

6. MONSIVAIS, 2001, p. 14.

que as de Weston ou Modotti, que seguem com um pé na representação de motivos locais.

Como Man Ray e Duchamp, Álvarez Bravo busca distanciar-se da pintura para acessar uma noção essencial e específica da fotografia. E, paradoxalmente, é um pintor, Picasso, quem lhe sugere como transcender o pictorialismo: em vez de *tomar*, a fotografia há de *fazer*. Assim, com imagens construídas como *Libros* (1930), uma magistral e sutil homenagem a Picasso, começa a modernidade fotográfica no México.

De Álvarez Bravo, um segundo gesto de *deslizamento* do gênero: a fotografia usada como pintura.

III

Em 1920 a galerista Katherine S. Dreier pede apoio a Marcel Duchamp para fundar um museu que revelaria a arte moderna norte-americana. Por sua vez, Duchamp pede ajuda a Man Ray: na qualidade de vice-presidente e encarregado pela promoção da companhia que fundariam – Societé Anonyme, Inc. –, Man Ray faria as fotografias de divulgação e do catálogo da exposição de abertura, uma mostra de Van Gogh a Brancusi. “Sou pintor” – explica Man Ray a Sra. Dreier –, “mas utilizo a fotografia para reproduzir minhas obras”.⁷

Para se exercitar nas reproduções de Dreier, Man Ray propõe a Duchamp fotografar a obra que ocupava o lugar central em seu estúdio, um grande painel de vidro grosso, coberto por uma capa de pó que Duchamp pretendia aderir ao vidro como se fosse pintura. Sob a poeira se distinguiam umas figuras muito complicadas, desenhadas com fio de chumbo: tratava-se de “o Grande Cristal” ou *A noiva despida por seus celibatários* (*La jeune mariée mise à nue par ses célibataires*). Havia uma única lâmpada e o que Man Ray via através de sua câmera era uma estranha paisagem como visto por uma ave. Dada a baixíssima luz existente no estúdio, a placa requereu uma exposição tão longa que Duchamp e Man Ray decidiram deixar o obturador aberto e ir comer.⁸

A fotografia resultou em uma imagem que excedeu muito a reprodução de um “quadro”. Intitulada por Man Ray como *Élevage de poussière* (*Criadouro de pó*) e assinada também por Duchamp, essa fotografia é, ao mesmo tempo, um registro, um comentário e uma metáfora para *O grande vidro* de Duchamp: uma “colocação em abismo” – uma obra sobre uma obra, uma citação – que antecede a discursividade pós-modernista da fotografia.

Um terceiro gesto, o uso crítico: *O grande vidro* – um “quadro” – como fotografia de paisagem. A fotografia como comentário à pintura e como crítica autorreflexiva da noção de gênero, obra e autor.

7. BELZ, 1964, p. 208.

8. BELZ, 1964, p. 210.

IV

A partir da teoria e por meio de uma crítica do expressionismo abstrato, Clement Greenberg propõe em 1965 a reflexividade como eixo da modernidade da pintura.⁹ No entanto, a condição reflexiva já se percebia *de fato* quase cem anos antes tanto nas pinturas *gestuais* de Courbet, em que dominava a pincelada, como nos quadros por terminar de Manet. Em ambos os casos se tratava de pinturas, mais que centrar-se sobre o motivo representado; chamavam a atenção sobre os processos da pintura em si.

Isso ajuda a compreender a estratégia utilizada por Gerhard Richter em *128 fotografias de uma pintura* (*128 Fotos von einem Bild*, de 1978): uma obra que centra sua temática e seu significado – sua “qualidade”, no sentido de Greenberg – no efeito pictórico. Composta por 128 fotografias em branco e preto de detalhes fragmentários de uma pintura sua a óleo em cores (*Halifax*, de 1978), este trabalho apresenta Richter em uma versão dupla: a primeira como uma retícula de 8 molduras com 16 fotografias e a segunda como um livro com as 128 imagens apresentadas em sequência.

Graças à sua reprodução em fotografia, a pintura se finaliza tautologicamente sobre si mesma. Ao desordenar os detalhes fragmentários da pintura original e apresentá-los com uma ordem diferente, Richter converte a pintura em uma referência impossível de reconstituir: não podemos armar essa espécie de quebra-cabeças porque desconhecemos o tamanho, cor e forma da obra original, nem sabemos quantos fragmentos a compunham. Além disso, o exercício de reconstrução da imagem torna-se um exercício absurdo, porque o original era uma pintura abstrata: mesmo conhecendo a obra, é impossível afirmar com certeza o que ela representa.

O motivo das fotografias é o efeito pictórico em si (a pincelada, o detalhe) e seu tema, a crítica da pintura: Richter nos confronta com o desafio de ver a pintura (o gênero) como uma soma de unidades pictóricas discretas (a espécie). Que a obra seja uma deriva fotográfica é significativo: além de cumprir a função de reproduzir a pintura, a fotografia funciona como uma ferramenta de apreensão analítica desta. O que vemos nesta obra de Richter não é pintura, mas o *efeito pictórico*.

Habitualmente Richter pinta imitando a fotografia. Mas nesta obra o artista inverte o processo, fotografando a pintura. O resultado é uma interrogação sobre a *pictoricidade* como produto visível da fotografia.

“Isto não é uma pintura” (uma fotografia!). Richter comprova que embora a fotografia visibilize as coisas, ela mesma não é visível: através dela vemos a pintura, o signo.

Um quarto gesto, o da fotografia como um meio: o que faz a pintura visível (reproduzível).

9. GREENBERG, 1965, p. 193-201.

V

Do outro lado do oceano, Sherrie Levine também desenvolve sua obra centrando-a na reprodução. O potencial de *exibição* da fotografia proposto por Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* é colocado por ela a serviço de uma crítica de gênero. Levine reproduz imagens de outros artistas cujos originais foram validados e retificados pelo mundo das artes – Van Gogh ou Ludwig Kirchner, entre outros – e, em um gesto cheio de bravura feminista, os assina como seus.

A estratégia de Levine não só constitui uma crítica à noção do autor, como já fazia *Elévage de poussière* de Duchamp/Man Ray. Em sua série, Levine questiona um elemento chave do valor da obra de arte: a condição masculina da noção de autor/gênio. “Você conhece uma mulher artista *gênio*?,” parece perguntar Levine, que em um mesmo argumento questiona a supremacia da pintura sobre a fotografia (a originalidade sobre a cópia reproduzível) e sua autenticidade (sua validação mediante assinatura manuscrita):

Uma imagem é um tecido de citações tomadas de inúmeros centros de cultura. [...] Sabemos que um quadro nada mais é que um espaço em que uma variedade de imagens, nenhuma delas original, se misturam e chocam [...] De modo similar aos eternos copistas Bouvard e Pécuchet, nós indicamos o profundo ridículo que é precisamente a verdade da pintura [...] O significado de uma pintura não está na sua origem, mas no seu destino.¹⁰

Um quinto gesto, o da fotografia assumida como pintura: a cópia (o elemento feminino, o reproduzível) como aura (a ação masculina de marcar, firmar). A invenção do direito do *autor(a)*.

VI

A obra de Levine sugere que a condição pós-moderna está intimamente vinculada com a crítica de noções omni-abrangentes como o gênero (a Pintura ou a Fotografia, com maiúsculas) ou a Arte (o conjunto de Obras associáveis ao Museu). Este último – o museu como um dispositivo significante e validador da arte – é o tema de *Metropolitan* (2004), de Alex Dorfsman: uma peça de vídeo construída a partir da edição de fotografias de pinturas de paisagens expostas no Metropolitan Museum de Nova York.

Que o conjunto de fotografias de Dorfsman se apresente mediante o vídeo e não como sequência de imagens impressas é relevante: somente através da aparição temporal e sequencial das imagens, umas sobrepostas a outras mediante sutis dissolvências, se percebe a continuidade, consistência e unidade do gênero da paisagem: um “modo de ver” tipicamente burguês e individualista associado com o poder do expectador sobre o espaço.¹¹

10. LEVINE, s.d.

11. COSGROVE, 1985, p. 45.

Como Richter, Dorfsman transforma as obras originais fragmentando-as. Seus enquadramentos estão centrados naqueles fragmentos do fundo das pinturas costumbristas que, vazias, se associam com a ideia da "paisagem". Ao deslocar estes fragmentos para o primeiro plano, o secundário ou adjunto (a pequena e intrascendente paisagem de fundo) adquire uma visibilidade e independência imprevista. O suplemento (o *párergon* em Derrida)¹² se converte no motivo principal de um novo quadro (o *érgon*) que, com o transcorrer do tempo, também desaparecerá, fundindo-se com a imagem seguinte e lentamente transformando-se nesta.

A mudança contínua de umas paisagens em outras solapa nossa certeza: mediante a apresentação das fotografias no tempo linear do vídeo, Dorfsman inverte a lógica visual convencional da perspectiva: em sua obra não somos um sujeito na frente de um objeto, mas alguns expectadores imersos no espaço pictórico e presos no decorrer inevitável do tempo.

Um sexto gesto: a fotografia e pintura como desdobramento do tempo. O gênero (a pintura de paisagem) como produção virtual do conjunto do fotográfico (através do tempo contínuo do vídeo).

VII

Gênero, Arte, Museu: contra o fundo do dispositivo iconográfico da cultura ocidental, a pintura e a fotografia dançam a valsa da representação solene. Falta que chegue um iconoclasta tropical, Vic Muniz, para dotar esse baile de humor.

O de Muniz é um jogo sério (segundo Hans Georg Gadamer, todo jogo há de ser sério para ser crível), mas isento de solenidades: o de reproduzir fotograficamente cópias de imagens icônicas mediante materiais não habituais (*i.e.*, substâncias comestíveis como chocolate, marmelada ou mel). E que melhor substância para citar os *drippings* de Pollock que o chocolate: se as fotos de Hans Namuth das pinturas de Pollock serviam para provar que não eram produto do acidente, mas da deliberação, a cópia de Muniz das fotos de Namuth devolve a estas a sensação de viscosidade, voluptuosidade e sabor.

O saber não é o sabor. Como sétimo gesto, o do abismo existente na reprodução intergenérica: uma fotografia de uma pintura (Muniz) que reproduz (em chocolate) uma fotografia de um pintor pintando (Namuth sobre Pollock). O *trompe-l'oeil* da aura.

VIII

Mais conhecido como cineasta, Peter Greenaway também pinta, desenha, fotografa e faz instalações. No seu imaginário transgenérico – uma espécie de torre de Babel da visualidade –, sempre está presente a crítica dos gêneros,

12. DERRIDA; OWENS, 1979, p. 20.

sejam estes técnicos ou iconográficos: uns e outros se interrogam, dialogam ou entram em colapso mediante a contraposição de suas imagens fixas e móveis. Enquanto que em Muniz o diálogo entre gêneros se dá em etapas sucessivas da produção da imagem, em Greenaway a pintura e a fotografia se manifestam simultaneamente.

A estratégia de Greenaway é similar à de Robert Rauschenberg e a de ambos, às das vanguardas históricas: a imagem se compõe à base de fragmentos pictóricos e fotográficos que se mostram conflitantes, mas diferenciados dentro de um espaço plástico comum não necessariamente coerente. Nestas imagens se ressalta a cisão dos fragmentos: justamente nesse espaço dividido se encontra o potencial crítico e autorreflexivo da imagem. Greenaway sustenta que sua motivação para produzir este tipo de imagens é transcender a tirania da câmera, o enquadramento, os atores e o texto.¹³

O choque entre imagens de distintas procedências e a sintaxe da obra de Greenaway remete à riqueza e complexidade da experiência visual ocidental. Em *Marat-Allegory no. 93* (1996), Greenaway contrapõe distintos gêneros (pintura, fotografia, desenho, escrita), códigos (o real e o fictício), obras (*A morte de Marat*, de Jacques-Louis David) e tempos (passado e presente, histórico e mítico) para construir uma imagem altamente simbólica que fala da experiência estereotipada do herói. Neste caso, o personagem é um híbrido de Ícaro e Marat em cujo corpo Greenaway projeta um texto da *Metamorfose* de Ovídio.

O oitavo gesto: a conjugação da pintura e da fotografia como via de advir o cinema.

IX

A estratégia de Greenaway sugere que há imagens cuja lógica é a de interrogar a tradição visual ocidental. Um dos exemplos mais ricos deste tipo de imagens é *As meninas*, de Velázquez, um enigma pictórico construído mediante o enredo da geometria do espaço e dos princípios óticos do reflexo. Embora tenham sido escritas muitas páginas para resolver este enigma, a meu juízo o importante é esclarecer o sentido de sua função no quadro: além de definir a partir de uma análise sintática quem olha a quem, em vez disso me parece fundamental abordar a inquietude que se deriva da experiência pragmática do problema de percepção visual do espectador.

A este respeito, é ilustrativo o exemplo de três fotografias *catalisadas* pelo quadro de Velázquez. A primeira, *Las Meninas* de Joel Peter Witkin (1987), exacerba a confusão espacial do quadro transformando-a em desorientação psíquica e corporal. A unidade espacial e estética do original aparecem fora de foco, como sugerindo a divisão temporal e teórica entre a prática pictórica de

13. GREENAWAY, 1997, p. 10.

Velázquez (a quem faz uma homenagem representando outros de seus quadros na parede do fundo) e a de Picasso (cujo estilo remete a paleta do pintor e o personagem semimonstruoso atrás da infanta Margarita). Os protagonistas aparecem mutilados (a infanta Margarita), debilitados (Velázquez), famélicos (o personagem do fundo) ou deformados (o mastim em primeiro plano).

Se Witkin visa tornar visíveis as questões ocultas por trás do enigma – a corrupção e perversão do poder –, outro fotógrafo, o mexicano Juan Antonio Sánchez Rull, elabora sua citação a Velázquez como um jogo de gênero. Utilizando atores e vestuário para imitar as personagens femininas do quadro, Sánchez Rull faz uma reconstrução ilustrativa destas com o gênero invertido: sob as perucas ou as saias de suas “meninas” percebemos o equívoco do gênero, o sexo masculino. A ambiguidade do gênero sexual encontra sua analogia perfeita na qualidade híbrida da sintaxe pictórico-fotográfica das imagens. Como em Greenaway – e a diferença de Witkin, cujas imagens são sórdidas –, em Sánchez Rull sentimos o potencial estético e sensual do barroco pós-moderno.

No exato oposto das expressões anteriores está *Velázquez* (1996), de Waltercio Caldas, um livro impresso em ofsete, aberto no par de páginas que ilustram *Las Meninas*, mas em que o texto e a imagem aparecem fora de foco. Na reprodução turva do quadro do livro de Caldas, os personagens desapareceram: é como se as cópias e interpretações sucessivas do quadro no tempo os houvesse desgastado. Não podemos mais ver e ler a imagem do quadro.

O nono gesto: a pintura e a fotografia como gêneros quebrados, equívocos, desgastados na pós-modernidade.

CODA

A disjunção entre a pintura e a fotografia de Man Ray fica reduzida a uma questão irrelevante na pós-modernidade. Mais que o apego a um gênero técnico-sintático (pintura ou fotografia) ou iconográfico (natureza-morta, paisagem, retrato), o que interessa a arte contemporânea é o diálogo fecundo das imagens com sua tradição: o jogo provocativo da obra (instável, híbrida, transgenérica) com um gênero superior e inequívoco, o da Arte.

REFERÊNCIAS

- BELZ, Carl. Man Ray and New York Dada. *Art Journal*, v. 23, n. 3, p. 207-213, primavera 1964.
- COSGROVE, Denis. Prospect, perspective, and the evolution of the landscape idea. *Transactions of the Institute of British Geographers*, v. 10, n. 1, p. 45-62, 1985.
- DERRIDA, Jacques; OWENS, Craig. The parergon. *October*, v. 9, p. 20, verão 1979.
- FULLER, John. Atget and Man Ray in the context of Surrealism. *Art Journal*, v. 36, n. 2, p. 130-138, inverno 1976-77.
- GREENAWAY, Peter. *Flying over water / Volar damunt l'aigua*. Barcelona: Fundação Miró, 1997. p. 10.
- GREENBERG, Clement. Modernist painting. *Art and Literature*, p. 193-201, spring 1965.
- LEVINE, Sherrie. First statement. *AfterWalkerEvans.com*. Disponível em: <http://www.afterwalkerevans.com/statement1.html>. [ou: *AfterSherrieLevine.com*. Disponível em: < <http://www.aftersherrielevine.com/statement1.html> >.] Acesso em: 27 maio 2012.
- MARCADÉ, Bernard. *Marcel Duchamp*. Buenos Aires: El Zorzal, 2008.
- MONSIVAIS, Carlos. Los silencios y las voces del paisaje. *Manuel Álvarez Bravo*. México: Conaculta, INBA, 2001. p. 14.
- VIAU, Guy. To change names, simply: interview of Marcel Duchamp on Canadian Radio Television, July 17, 1960. *Tout-fait: The Marcel Duchamp Studies Online Journal*, v. 2, n. 4, jan. 2002. Tradução de Sarah Skinner Kilborne. Disponível em: <http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/interviews/md_guy/md_guy.html>. Acesso em: 10 jul. 2012.

Laura Gonzáles Flores

É pesquisadora no Instituto de Investigaciones Estéticas da Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Desde 1986 dedica-se à reflexão sobre fotografia, à docência e a crítica e teoria da fotografia em instituições nos Estados Unidos, México e Espanha. É autora do livro *Fotografía e pintura: dois meios diferentes?*