



Fotografia: diálogos entre a História Social da Cultura e a História da Arte

Profa. Dra. Maria Eliza Linhares Borges

Departamento de História / UFMG
Centro de Arte e Fotografia / ECA-USP

O valor da arte nunca é absoluto e perene, mas variável em relação ao espaço e ao tempo em que se apresenta

M. Fagiollo

O presente texto se propõe a refletir sobre possíveis diálogos entre dois campos de conhecimento específicos: a História Social da Cultura e a História da Arte. Mais que discorrer sobre os fundamentos teórico-metodológicos que apontam as conexões entre arte e sociedade – temática que fez história, sobretudo, a partir dos teóricos do Instituto Warburg (BURUCÚA, 2003) –, escolhemos pensar tais relações a partir de um lugar definido: a fotografia

A opção por este ponto de partida não é gratuita. Insere nossa reflexão no âmbito das questões deste Colóquio, isto é, “pensar a História da Arte frente aos desafios das metodologias contemporâneas nas Ciências Humanas e Sociais”¹. Ter a fotografia como nosso fio condutor é também uma forma de evitar os riscos inerentes às análises de cunho generalizantes que diluiriam as especificidades da História Social da Cultura e da História da Arte.

A pertinência de nossa abordagem se explica, ainda, pela presença de um fenômeno universal, em curso desde fins do século XX: a entrada da fotografia “nas estruturas canônicas do saber e da cultura” (FONTECUBERTA, 2001: p. 7). Ao lado da proliferação de exposições fotográficas nas galerias de arte e nos museus, sinal da dinamização do mercado artístico da fotografia, deparamo-nos, também, com a multiplicação dos acervos fotográficos nos arquivos e nas bibliotecas² destinadas à pesquisa acadêmica.

¹ Trecho extraído do folder do XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Belo Horizonte, 2004

² Sabe-se que a presença da fotografia nos museus antecede à crise de paradigmas tanto da História da fotografia quanto das Ciências Sociais e das Artes em geral. No século XIX, a imagem fotográfica já disputava espaço com a pintura nos diversos salões das Exposições Universais; em 1889, quando a família real brasileira deixou o país que acabava de se tornar uma República, D. Pedro II doou à Biblioteca Nacional sua extensa coleção de fotografias; antes de finda a primeira metade do século XX, mais precisamente em 1930, o MOMA, recém-inaugurado, passou a adquirir coleções de fotografias que, logo em seguida, integrariam seu Departamento de Fotografia; em 1936-7, Beaumont Newhall publicou seu, hoje clássico, *History of photographe*, resultado da coleção de fotografias deste museu. Em que pese a presença da fotografia nesses espaços culturais do século XIX, nossa intenção é chamar a atenção para a institucionalização da fotografia nesses espaços culturais e científicos; o que só ocorre a partir de fins do século XX.

Em parte, este *boom* da fotografia (contemporânea e/ou histórica) é ao mesmo tempo produto e produtor da crise de paradigmas que, nas últimas décadas, vem tensionando e desafiando o funcionamento das Ciências Sociais. A presença incontestável da fotografia nos espaços artísticos e de pesquisa é, pois, um sintoma de que sempre que jogada porta afora, ela retornava janela adentro destes mesmos territórios. Funcionando como uma anomalia, a fotografia passou a perturbar o andamento da Ciência Normal e, como diria Thomas Kuhn (1978), acabou contribuindo para a crítica de alguns dos cânones da Arte, da História da Arte e das Ciências Sociais.

No caso específico da História, pode-se dizer que tal crise incidiu, dentre outros aspectos, no reconhecimento do papel que cultura visual tem tido na vida social. Foi assim que a fotografia, ao lado de outras imagens, se imiscuiu em seus campos de pesquisa (BORGES, 2003: p.75-79). Entre os anos setenta e oitenta do século passado, as fontes imagéticas, relegadas a um plano secundário desde Tucídides, contribuíram para fertilizar os debates teórico-metodológicos responsáveis pela proposição de “novos problemas, novos objetos e novas abordagens” aos territórios da História” (LE GOFF e NORA:1995). Movimento similar parece estar ocorrendo também no campo da História da Arte, haja vista o número expressivo de trabalhos relacionados com a fotografia no programa deste Colóquio.

Mas, que questões e que problemas têm norteado os debates entre aqueles que lançam mão da fotografia para refletir acerca de seus objetos de análise? Em que medida a fotografia pode ou não contribuir para a promoção do diálogo entre os historiadores da arte e da cultura?

Sem pretender desenvolver um balanço sobre os inúmeros estudos acerca da fotografia, hoje disponíveis no mercado editorial, lembramos aqui uma obra publicada neste milênio sob a direção de Joan Fontecuberta: *Fotografia. Crisis de historia*. Seus dezoito artigos oferecem-nos uma idéia do debate atual sobre a História da Fotografia. Além de duvidarem da utopia de se construir uma Teoria Geral sobre a Fotografia, acabam por estimular a comunidade de acadêmicos, artistas, curadores e críticos de arte a repensarem a influência da obra de Beaumont Newhall, *History of photographe* de 1936, não apenas na própria história da fotografia, mas também nas investigações científicas e na montagem de acervos fotográficos em museus e arquivos. Conforme ponderam alguns autores, se a obra de Newhall teve o mérito de construir uma “arqueologia da fotografia”, também foi responsável pelo silêncio que se formou, durante anos, em torno da natureza discursiva da fotografia, das metamorfoses da percepção, dos filtros culturais, ideológicos e políticos que sempre regem os modelos historiográficos dominantes, os quais influenciam, por sua vez, os modos de dar a ver e de olhar as imagens. Ao levar em conta estas e outras questões, os autores de *Fotografia. Crisis de historia* propõem um repensar sobre os cânones da História da Fotografia.

Na realidade, a certeza da impossibilidade de se criar uma Teoria Geral sobre a Fotografia – talvez a única existente neste campo de pesquisa – já se encontrava disseminada em inúmeros estudos publicados ao longo da década de 1990. Apenas para exemplificar, destaquemos quatro coletâneas cuja alta frequência nas notas de rodapé de dissertações e teses de diferentes campos do saber confirmam a aceitação da natureza híbrida da fotografia. A primeira delas, intitulada: *Fotografia: usos e funções* no século XIX, foi organizada por Annateresa Fabris e publicada em primeira edição em 1991; a segunda, *O fotográfico*, a cargo de Etienne Samain, chegou ao mercado em segunda edição em 1998; a terceira nos remete ao número 27 da *Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional*, intitulado: *Fotografia*, datado de 1998 e dirigido por Maria Inez Turazzi e, finalmente, temos a coletânea organizada por Michel Frizot, *La nouvelle histoire de la photographie*, datada de 1994. Respeitadas suas especificidades, podemos dizer que tanto nas publicações organizadas pelos autores brasileiros, quanto na francesa, a fotografia mostra suas múltiplas faces; assume seu *status* de técnica, arte e documento sócio-cultural.

Como bem observa Fabris, regida pelas convenções de um novo binômio: o da automatização/ criação, a fotografia subverte a tradição pictórica, calcada no par manualidade/criação, rompe com a perspectiva renascentista e instaura uma outra forma de arte (FABRIS:2000, p. 8-9). Cria, a nosso ver, uma cultura visual veloz, transitória e fragmentada, muito embora comprometida com a preservação da memória individual e coletiva.

Ainda sobre o perfil dos estudos presentes nas coletâneas acima referidas, cabe ponderar: a interdisciplinaridade construída a partir da fotografia é mais um propósito do que propriamente uma

realidade. Em geral, cada analista estrutura suas reflexões dentro de seu próprio campo de estudo. Se por um lado reconhecemos a legitimidade deste procedimento por certo anti-enciclopédico, por outro, acreditamos ser hora de diminuir os silêncios, ainda grandes, entre campos do saber próximos, como é o caso da História Social da Cultura e da História da Arte. Afinal, as questões que norteiam a prática da pesquisa de seus profissionais estão sempre a remeter a dimensões de um mesmo lugar: a sociedade, com todos seus constrangimentos e todas as suas ambigüidades. Explicitemos melhor este ponto de vista.

Em *A Miséria da Teoria*, E. P. Thompson (1981) lança mão de uma metáfora com o objetivo de ressaltar a marca fundamental do trabalho histórico. Conforme nos lembra este autor, o ofício do historiador se assemelha ao de um marceneiro que deve conhecer de antemão a natureza de cada madeira a ser manuseada. O domínio deste saber específico é uma das pré-condições para a escolha adequada das ferramentas a serem utilizadas na operação de transformação da matéria bruta em objeto de uso e/ou de troca. A nosso ver, a analogia construída por Thompson transcende o campo específico da reflexão histórica. Para além das particularidades de cada área do conhecimento, o analista das imagens fotográficas deverá ter consciência do tipo de indagações que elas comportam. Caso contrário, sua entrada na pesquisa estará reduzida à mera ilustração. Portanto, além de investigar as condições de produção da imagem; de explicitar as redes de interesses existentes entre fotógrafo e seus possíveis patrocinadores; de conhecer os mecanismos utilizados para sua veiculação; de considerar as metamorfoses da percepção e da recepção; espera-se, de seu analista, clareza quanto ao tipo de convenções que regem a confecção das imagens fotográficas.

Uma forma possível de responder a esta questão seria agregar às ponderações de Thompson as que Walter Benjamin explicita em *Uma breve história da fotografia* (1931). Como seu interesse primordial foi entender as especificidades do fenômeno cultural na modernidade oriunda da Revolução Industrial (KHOTHE, 1995:p.14), Benjamin sugeriu que ao invés de se refletir sobre “a fotografia como arte” – debate que, segundo, ele estava em pauta desde a criação dessa imagem –, os estudiosos passassem a pensar a “arte como fotografia”, quer dizer, do reconhecimento da arte enquanto representação.

Seguindo em seu raciocínio, Benjamin nos lembra que “a construção mais ou menos artística da fotografia, que transforma a vivência em objeto a ser apropriado pela câmera” (BENJAMIN, 1985:p.104) é um fenômeno da modernidade e que tem na reprodução fotográfica um papel importante. Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, o autor parece nos dar a chave para responder à dúvida alimentada por muitos sobre a natureza artística ou não da fotografia. Segundo ele, se, por um lado a reprodução da obra de arte é responsável por sua descontextualização e, portanto pela tensão instalada entre arte e fotografia (aqui vista como técnica a permitir a reprodução das obras de arte); por outro lado, é exatamente a liberdade advinda da reprodutibilidade das obras de arte e da própria fotografia que permitirá à sociedade transformar a técnica (um artefato que em princípio aprisiona e aliena o homem) em algo criativo e sobretudo em algo coletivo. Em outras palavras, são os processos de aperfeiçoamento das técnicas de reprodução de imagens e textos (a imprensa, a fotografia, o cinema e os meios virtuais, acrescentaríamos nós) que fazem com que as sociedades sejam invadidas por uma enxurrada de representações visuais e textuais. Este fenômeno inerente à modernidade cria a possibilidade de multiplicar as formas que re-atualizam e re-criam constantemente a realidade. Nessa medida, as análises de Benjamin nos dizem, em primeiro lugar, que a fotografia é uma representação artística; em segundo, que sua dimensão técnica permite criar e recriar outras representações visuais da realidade, seja a partir da própria fotografia ou da reprodução fotográfica de outras obras de arte. A nosso ver, estas questões permitem um diálogo fecundo entre a História Social da Cultura e a História da Arte.

Se concordarmos que a arte é uma forma de representação, e se temos clareza de que os conteúdos dos diferentes tipos de documentos trabalhados pelo historiador também são representações sobre os sentidos que os homens e mulheres de ontem atribuíram a seus atos, estamos diante de pelo menos uma das chaves a facultar o diálogo entre os ofícios do historiador da arte e do historiador da cultura. Afinal, tanto a História *strictu sensu*, quanto a História da Arte são operações guiadas por convenções construídas segundo representações socialmente produzidas.

Enquanto a História Social da Cultura busca compreender as verdades atribuídas aos fenômenos sociais, materiais e simbólicos; lembra-nos Argan que à História da Arte cabe compreender a história

das obras de arte, peças fundamentais do sistema cultural (ARGAN & FAGIOLLO, 1994: p.14). Para nossos objetivos, isso significa que ambos historiadores selecionam, cortam, recortam e agrupam seus documentos e seus objetos de acordo com a natureza das convenções que norteiam seus ofícios. Enquanto a História Social da Cultura se apóia nas convenções que os atores pesquisados definiram como verdadeira; a História da Arte se apóia nas convenções estéticas possibilitadas por seus contextos culturais. Talvez seja por isso que Bourdieu tenha dito que as representações criam mundos (Bourdieu, *apud* LIMA, 2004: p.118), isto é, re-apresentam a realidade a partir de códigos saídos das diferentes esferas sociais, sem contudo espelhá-la.

Pensando com Thompson e com Benjamin, diríamos que para os historiadores de ambas disciplinas o entendimento das imagens fotográficas implica clareza quanto às convenções técnicas, artísticas e culturais que as informam. Nossa vivência pessoal tem nos mostrado que os métodos de análise próprios da História Social da Cultura permitem saber como os fotógrafos recortaram a realidade, o que dela escolheram para nos mostrar; o que silenciaram; que recursos intelectuais e técnicos utilizaram em suas montagens; que demandas e que interesses, individuais e coletivos, influenciaram suas práticas. Quando indagamos onde? quando? como? por quê? com quem? e com que propósitos as representações fotográficas foram produzidas, divulgadas e incorporadas, estamos, na realidade, contextualizando seus processos de produção, divulgação e consumo. Nessa medida, podemos dizer que as metodologias utilizadas pela História Social da Cultura criam zonas de diálogos com a História da Arte. Não é demais lembrar que o ato de contextualizar uma ou mais formas de manifestação da vida social é uma operação que requer consciência dos diferentes trânsitos entre o visto e o não visto; o explícito e o implícito. Quer dizer, transcende à idéia de contextualização própria do senso comum, normalmente limitada à datação e à localização geográfica do fenômeno que se quer analisar.

Esta concepção acadêmica de contextualização tem estado presente em muitos estudos hoje desenvolvidos por historiadores e pesquisadores da história da arte. Vale lembrar aqui os estudos de Fred Orton, Griselda Pollock, Linda Nochlin, T. G. Clark (HARRIS, 2001), R. Kraus (KRAUSS, 2002), dentre outros. Trabalhando com os conceitos de *new art history* ou de *radical art history*, Jonathan Harris nos mostra como suas análises se afastam da *traditonal art history* e assim criam métodos e procedimentos capazes de problematizar temas, objetos e abordagens o considerados intocáveis até meados dos anos de 1960. Dentre as características da *radical art history* acha-se a preocupação com a amplitude da cultura visual, isto é, com a cultura do olhar e do ver, expressa por técnicas, estilos estéticos saídos de espaços institucionais e "informais". Assim percebida, a História da Arte deixa de ser pensada no singular; torna-se plural. Seus objetos de análise se multiplicam: quebra-se o monopólio dos estudos sobre "as grandes obras" e os "grandes artistas" ao mesmo tempo em que cresce o interesse por temas e objetos marginalizados ao longo da *traditonal art history*. Este parece ser o caso dos estudos de Griselda Pollock e Linda Nochlin que, a partir dos anos de 1970, passaram a se dedicar à pesquisa sobre mulheres pintoras do Renascimento e do século XIX. De acordo com Linda Nochlin, as pintoras dos anos oitocentos, excluídas dos currículos de História da Arte durante muito tempo, lançavam mão de temas e técnicas não usuais entre os pintores do sexo masculino (Nochlin, *apud*, HARRIS, 2001: ps. 98/99/100). Na realidade, este e outros estudos de História Social da Arte estão chamando a atenção para as relações entre arte e mercado artístico; entre arte e instituições de ensino; entre arte e sistemas de patrocínio.

Indiretamente seus resultados põem em causa as teses onde artista e obra de arte são reduzidos a ecos de suas temporalidades cronológicas (Taine, *apud* ARGAN & FAGIOLLO, 1995: p.92 e segs); contestam aqueles que por privilegiarem a obra de arte em detrimento de seu contexto histórico, acabam por convertê-la em "pura visualidade" (Wolfflin, *apud* FRANCASTEL, s/d: p.311 e segs); ou, ainda, em fruto da genialidade de seu produtor (Croce, *apud* ARGAN & FAGIOLLO, 1995: p. 92 e segs). Ao que tudo indica, essa geração de historiadores da arte está atenta aos filtros políticos, ideológicos, sociais e culturais que modelam as novas e velhas culturas do olhar. No caso específico das análises que R. Krauss desenvolve sobre a fotografia, percebe-se que seu trânsito pela semiótica é orientado por um compromisso com a perspectiva histórica. Nessa medida, as imagens fotográficas assumem o papel de representações sócio-culturais, isto é, que só podem ser compreendidas no âmbito das culturas que as produziram.

Para concluirmos, é preciso reconhecer, no entanto, que as metodologias da História *strictu sensu* e da História Social da Arte têm seus limites. Por si só, elas não permitem apreender as dimensões artísticas das obras de arte, nem tampouco esclarecem os meandros dos diálogos entre distintos gêneros estéticos. Nossa entrada recente no campo da História da Arte tem nos mostrado o quão difícil é, para um forasteiro, lidar com as matrizes discursivas das convenções artísticas; ou, ainda, apreender a composição de uma obra. Saber que a fotografia dialoga com pintura ou que ambas são produções históricas que seguem certas determinações culturais não é suficiente, por exemplo, para identificarmos onde, como e porque esses diálogos se interrompem e/ou criam uma nova e diversa estética. Mas não sejamos tão pessimistas. Transformemos as dificuldades por nós vivenciadas em desafios, em estímulos capazes de fazer crescer as fileiras daqueles que vêm na interdisciplinaridade o caminho mais fértil para a compreensão das questões e dos problemas que as sociedades nos colocam.

Referências

- ARGAN, G e FAGIOLO, M. *Guia de história da arte*. 2 ed., Lisboa: Estampa, 1994.
- BORGES, Maria Eliza L. *História & Fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- BURUCÚA, José Emilio. *História, arte e cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- FABRIS, Annateresa (Org). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. 2 ed., São Paulo: EDUSP, 1998.
- FABRIS, Annateresa. *A História da Arte Hoje*. 2000. Mimeografado.
- FRANCASTEL, Pierre. *Arte e técnica nos séculos XIX e XX*. Lisboa: Ed. Livros do Brasil, s/d.
- FONTECUBERTA, Joan. (org.) *Fotografia. Crisis de historia*. Barcelona: Actar, 2001.
- KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2002
- KHUN, T. *A estrutura das revoluções científicas*. 2 ed, São Paulo: Perspectiva, 1978.
- HARRIS, Jonathan. *The new art history*. London/New York: Routledge, 2001.
- FRIZOT, Michel. (Org.) *La nouvelle histoire de la photographie*, Paris: PUF, 2001
- LE GOFF, J. e NORA, P. *História: novos problemas*. 4 ed., Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- LIMA, Luciana Teixeira. *Belo Horizonte dos modernistas: representações ambivalentes da cidade moderna*. Belo Horizonte: C/Arte, 2004.
- SAMAIN, E. (Org.) *O fotográfico*. 2 ed., São Paulo: Hucitec/CNPq, 1998.
- THOMPSON, E. P. *A Miséria da Teoria*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- TURAZZI, M. I. (Org.) *Fotografia. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Brasília: CNPq, n. 27, 1998.*