

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de

**Arte e imagem:
contextos,
migrações,
contaminações**

Ver para crer, crer pra ver: relações entre fotografia e texto na arte contemporânea

Camila Monteiro Schenkel

Mestranda/ UFRGS/ PUC – RS

Resumo

Partindo de trabalhos de Mike Mandel e Larry Sultan, Harrell Fletcher, Joan Fontcuberta, Albano Afonso, Vera Chaves Barcellos e Gillian Wearing, esta pesquisa investiga como a relação instável entre fotografia e realidade pode ser trabalhada, na arte, por meio de elementos textuais. Serão analisadas as relações que se estabelecem entre fotografia e texto e como legendas, títulos ou inserções de palavras dentro da imagem podem transformar sua percepção, instaurando novos sentidos.

Palavra Chave

Fotografia; texto; Arte Contemporânea

Abstract

Based on the works of Mike Mandel and Larry Sultan, Harrell Fletcher, Joan Fontcuberta, Albano Afonso, Vera Chaves Barcellos and Gillian Wearing, this research investigates how the unstable relationship between photography and reality can be approached, in the visual arts, through the use of textual elements. It analyzes the connections between photography and text and the effects that captions, titles and the insertion of words have on the perception of images, crating new meanings.

Keywords

Photography; text; Contemporary Art

Diz um velho lema do fotojornalismo que, quando uma fotografia precisa de uma legenda para que possa ser entendida, o melhor a fazer e descartá-la – uma boa imagem deve falar por si própria. Purista e utópica, a lógica desse argumento é contradita pelo papel central que a fotografia assumiu em nossas vidas ao longo de pouco mais de um século e meio de história. Todos os dias travamos contato com imagens fotográficas, em casa e na rua, em jornais, livros, revistas e panfletos, em cartazes ou no computador, e quase sempre elas estão acompanhadas por textos.

Se por séculos a pintura esforçou-se para manter sua autonomia em relação à referência lingüística, os usos que foram atribuídos à fotografia, logo após sua invenção, talvez tenham favorecido esse cruzamento. A combinação da fotografia com texto ocorre com tanta freqüência que acabamos por criar a expectativa de que esses dois elementos possam se corresponder exatamente. Ao encontrar uma legenda abaixo de uma fotografia, esperamos que ela espelhe o que mostra a imagem, explique ou acrescente algum tipo de informação relevante à cena, em suma, que esteja comprometida na comunicação de algo que a imagem deve exprimir.

Legendas e títulos funcionam como elementos legitimadores, capazes de testemunhar o passado de determinada fotografia, mas também de transformar esse contexto. No entanto, estamos muito mais atentos a manipulações efetuadas através do corte, da edição e da montagem de imagens do que às distorções que a linguagem opera.

Ainda somos, e mais do que nunca, uma civilização da escrita, escrita e discurso^{AF}, afirmava Roland Barthes em 1964, recusando o rótulo de civilização de imagens que começava então a circular^{AF}. De lá pra cá, o mundo da comunicação foi revolucionado pela tecnologia da informação. A fotografia digital multiplicou produtores e receptores de fotografia, acelerou sua produção e circulação e inundou a vida pública e privada com milhares de imagens. O rótulo que Barthes recusava há quase 50 anos atrás já não parece exagerado, mas, ainda assim, essa proliferação de fotografias acontece, na maioria das vezes, acompanhada por textos que as nomeiam, apresentam ou comentam.

Para que a imagem fotográfica possa cumprir com eficiência as funções de informação, comprovação, reprodução e persuasão que lhe foram atribuídas, seu caráter flexível e instável precisa ser amenizado, e uma das ferramentas mais importantes para assegurar o valor de testemunho da imagem fotográfica é o texto ou a legenda que costuma acompanhá-la em seus usos cotidianos, mediando realidade e ficção, combinando a eficácia do código lingüístico com a vocação da fotografia para o testemunho visual. *A legenda (...) ajuda a escolher* o nível correto de percepção, *permite dar foco não apenas ao olhar, mas também à compreensão*^{AF}.

Legendas

O primeiro par de trabalhos sobre o qual gostaria de falar problematiza especificamente a questão da legenda. O primeiro chama-se *Evidence*, realizado pelos artistas norte-americanos Mike Mandel e Larry Sultan em 1977. O segundo é de um artista também norte-americano, porém de uma geração mais recente, e foi montado como instalação em diversas cidades, sendo uma delas Porto Alegre.

A experiência que Mandel e Sultan realizam com *Evidence* comprova a fragilidade da fotografia como documento autônomo. Em 1975, a dupla recebe o apoio do *National Endowment for the Arts* para visitar, durante dois anos, os arquivos de diferentes instituições da Califórnia, tanto públicas como privadas, em busca de fotografias. Ao fim do período, as imagens recolhidas foram misturadas e reapresentadas, sem nenhuma referência, em formato de exposição e de um livro, recentemente reeditado^{6F}.

As fotografias selecionadas apresentam vestígios de presença humana em cenários fragmentados. Nelas, vemos apenas uma fatia descolada de uma cena-chave em algum tipo de laudo ou processo, à qual ganhamos acesso sem referência alguma para orientar nossa leitura. Essa simples operação de seleção e descontextualização desestabiliza por completo o teor informacional das fotografias, transformando radicalmente imagens que uma vez serviram como base e comprovação em experimentos científicos, processos criminais ou testes industriais.

Ao destacar essas imagens de seus arquivos de origem e mostrá-las sem qualquer legenda, Sultan e Mandel expõem a necessidade de um contexto discursivo para que a fotografia possa cumprir suas funções sociais. Nas mãos da dupla, fotos de perícia policial, laudos industriais e testes espaciais se transformam de evidências em imagens fragmentárias e incompreensíveis, beirando por vezes o absurdo.

Assim como Mandel e Sultan, Harrel Fletcher, em *A guerra americana*, trabalha com a apropriação de imagens. Em 2005, o artista viaja para o Vietnã em uma espécie de retiro, querendo confrontar sua visão da guerra, marcada por suas memórias infantis do evento e pelo que vira em filmes de Hollywood, com a daqueles que viveram o conflito em seu próprio território. Ao chegar ao Museu de Guerra de Ho Chi Min, Fletcher fica tão impactado pelo material ali reunido que decide encontrar uma maneira de levá-lo de volta a seu próprio país. Para isso, realizando uma espécie de contrabando cultural, o artista refotografa todos os itens do museu (cujo acervo era formado basicamente por fotografias), com o cuidado de registrar também como cada imagem era legendada, em vietnamita e inglês. Fletcher recolhe aproximadamente 100 fotos que cobriam os 10 anos de guerra e ainda algumas de suas conseqüências posteriores, como mutilações de combate e os efeitos das armas químicas que marcaram o conflito. Muitas dessas fotografias já eram conhecidas através da publicação em jornais ou revistas internacionais. No entanto, vê-las todas reunidas, acompanhadas pelos comentários locais, tornava-as ainda mais impactantes. Como comenta o artista, “ver todas as fotos e informações, juntas, organizadas a partir de uma perspectiva vietnamita, foi imensamente perturbador e triste”^{7F}.

No museu remontado pelo artista, fotografias e legendas são apresentadas lado a lado, com o mesmo tamanho e formato. Enquanto em alguns casos o texto complementa a imagem com estatísticas, nomes e datas, dando dimensão numérica e humana ao conflito, em outros, o texto serve, em um primeiro momento, como um escape para o olhar daqueles que não conseguem suportar a barbárie. Algumas descrições, no entanto, são tão terríveis quanto as imagens.

Títulos

Nos dois próximos trabalhos analisados a interferência textual nas imagens se dá através de um elemento que usualmente acompanha as obras de arte: o título. No caso das artes miméticas, como a pintura e a fotografia, o título costuma servir para assegurar que se entenda o que está sendo representado, podendo repetir em palavras os elementos contidos na imagem ou ainda servir como um complemento, fornecendo informações extra-quadro.

Joan Fontcuberta é um artista que tem como declarada obsessão as ambigüidades das relações entre realidade e ficção, e suas obras sempre jogam com seus limites e pontos de contato. *Confrontar o espectador com suas rotinas e automatismos de interpretação da realidade* para instalar a *dúvida racional*^{AF} estão entre seus principais objetivos.

Na série *Constelaciones* (1993), o artista apresenta imagens que imediatamente são associadas a um céu estrelado, antes mesmo que o título seja lido. Cada imagem recebe ainda como espécie de legenda o nome de uma constelação ou estrela e suas coordenadas espaciais. No entanto, passada essa primeira impressão, podemos perceber a aparição de elementos cada vez mais estranhos nos céus de Fontcuberta. Buscando mais informações sobre o trabalho, é possível descobrir que suas estrelas são, na verdade, fotogramas dos cadáveres de insetos esmagados contra o pára-brisa de seu carro durante uma viagem noturna. Usando a contra-informação como estratégia artística, o artista trabalha para aguçar o senso crítico de seu espectador, alertando-o para a ambigüidade das imagens e o jogo social e político que envolve a criação de significados. *A dúvida é uma ferramenta da inteligência*^{AF} costuma alertar.

Constelações encontra eco em outro trabalho fotográfico que traz estrelas no título, a série *Fazendo Estrelas*, realizada pelo brasileiro Albano Afonso, em 2004. Afonso não é conhecido por nenhuma particularidade em relação aos títulos que dá a suas obras, nem por trabalhar especificamente a partir da linguagem. Normalmente, limita-se a títulos descritivos, que servem principalmente para a identificação de seus trabalhos e para o reconhecimento das figuras que utiliza, como acontece na série em que sobrepõe fotografias de si próprio a célebres auto-retratos em pintura.

Fazendo Estrelas tem esse lado descritivo, essa vontade de evidenciar o processo usado pelo artista e esclarecer seu espectador, mas ao mesmo tempo ganha uma dimensão alegórica quando visto como uma metáfora do processo fotográfico. A primeira vista, Afonso parece assumir nessa série uma postura contrária à de Fontcuberta, pois entrega seu artifício logo no título do trabalho. Sua obra, no entanto, também acaba chamando a atenção, por caminhos inversos, para o processo de construção envolvido em qualquer fotografia. As estrelas que Afonso constrói, luzes de *flashes* irrompendo da escuridão, são o próprio dispositivo fotográfico em ação.

Fontcuberta estabelece um jogo que os mais ortodoxos poderiam até mesmo considerar desleal: ele apresenta imagens que parecem estrelas, as agrupa em uma série que chama de *Constelações* e lhes dá como título coordenadas espaciais, reforçando essa impressão inicial. As estrelas de Albano Afonso também envolvem um processo ficcional, mas que se autodeclara. As luzes são mostradas

de perto, próximas demais uma da outra, assumindo imediatamente sua materialidade rarefeita. Entre a mentira e a denúncia, aparentemente de lados opostos, os dois títulos são desafios à percepção, estrelas inventadas por meio do dispositivo fotográfico, que se instalam ora como um mistério a ser desvendado, ora como o compartilhamento de um processo lúdico. Em ambos os casos, o título não é simplesmente narrativa ou explicação, mas um elemento do qual o artista lança mão para a elaboração de seu trabalho. Em *Constelações*, ao mentir sobre o que retrata a imagem e induzir o espectador a pensar como e a serviço de que ela é feita, e em *Fazendo Estrelas*, ao assumir-se abertamente como ficção, Fontcuberta e Afonso chegam a algo que não estava nem só na imagem, nem só no texto: o despertar de uma consciência visual.

Texto dentro da imagem

Por fim, gostaria de trazer à discussão dois trabalhos fotográficos que apresentam textos dentro ou contíguos à própria imagem. O primeiro é *Testartes*, série de oito trabalhos que a artista gaúcha Vera Chaves Barcellos realiza entre 1974 e 1980, explorando como a visão fragmentada que a fotografia proporciona pode ser estendida e completada mentalmente por quem a observa. Cada trabalho da série apresenta um conjunto de imagens, ora espaços naturais, ora espaços arquitetônicos, que são sempre acompanhadas de um texto, bem à maneira de muitos dos trabalhos fotográficos da arte conceitual. Através de perguntas dentro ou ao lado das imagens, a artista estimula um exercício mental de posicionamento em relação às cenas mostradas, como tocar ou não em uma planta áspera, aceitar os limites de um muro ou descobrir o que está atrás de uma porta, ao mesmo tempo em que evidencia a fotografia como representação. Em algumas ocasiões, a artista chega a coletar e analisar respostas do público às perguntas e provocações que apresenta nos textos, como em *Testarte VII*, de 1976, em que uma foto de um menino correndo é proposta como tema de redação em escolas e *Testarte VIII – O Cofre* (1979/80), um projeto de arte postal.¹

Nesses trabalhos, é impossível reduzir a fotografia a seu tema, risco que se corre toda vez que se toma a imagem fotográfica como registro neutro e automático da realidade. As imagens que a série *Testartes* apresenta não são simples registros de uma escada, de um muro riscado ou de um arbusto, mas apontam para a multiplicidade de imagens que uma fotografia combinada a uma incitação textual pode engendrar.

Na série *Signs that say what you want them to say and not Signs that say what someone else wants you to say*² (1992–93), a artista inglesa Gillian Wearing também constrói um mecanismo de crítica da fotografia através do uso de textos. No entanto, não é a artista britânica quem os elabora, mas sim aqueles que posam para ela. Wearing aborda transeuntes para realizar seus retratos. As relações entre fotógrafo e fotografado, no entanto, são alteradas quando ela entrega a seus

1 BARCELLOS, Vera Chaves. *Imagens em migração*. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2009; BARCELLOS, Vera Chaves. *O grão da imagem*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2007; VIGIANO, Cris (Org.). *Vera Chaves Barcellos*. Porto Alegre: Espaço N.O. – Arquivo, 1986.

2 Em português, cartazes que dizem o que você quer que elas digam e não o que os outros querem que você diga.

modelos um cartaz e uma caneta para que eles escrevam a mensagem que desejarem. A possibilidade do retratado intervir na imagem final, no entanto, não assegura que os retratos de Wearing sejam mais ou menos *fiéis* a seus modelos. Assim como a pose é um jogo de negociações entre fotógrafo e fotografado, os cartazes, além de revelarem seus desejos e preocupações, são uma maneira dos retratados criarem ficções de si próprios.

Trabalhos artísticos como os de Sultan e Mandel, Fletcher, Fontcuberta, Afonso, Barcellos e Wearing evidenciam o caráter polissêmico da imagem fotográfica, isto é, sua capacidade de suscitar uma variedade (ou, como diria Barthes, uma *cadeia flutuante*)³ de significados, que podem ou não ser percebidos por aqueles que as contemplam. O recurso à linguagem, escrita ou oral, seria uma estratégia para reter esses significados flutuantes e assegurar a efetivação de determinada leitura. Palavras são associadas a fotografias não apenas para evidenciar algo ali presente, mas também como armadilhas, forjando evidências, embaralhando elementos e desestabilizando sentidos.

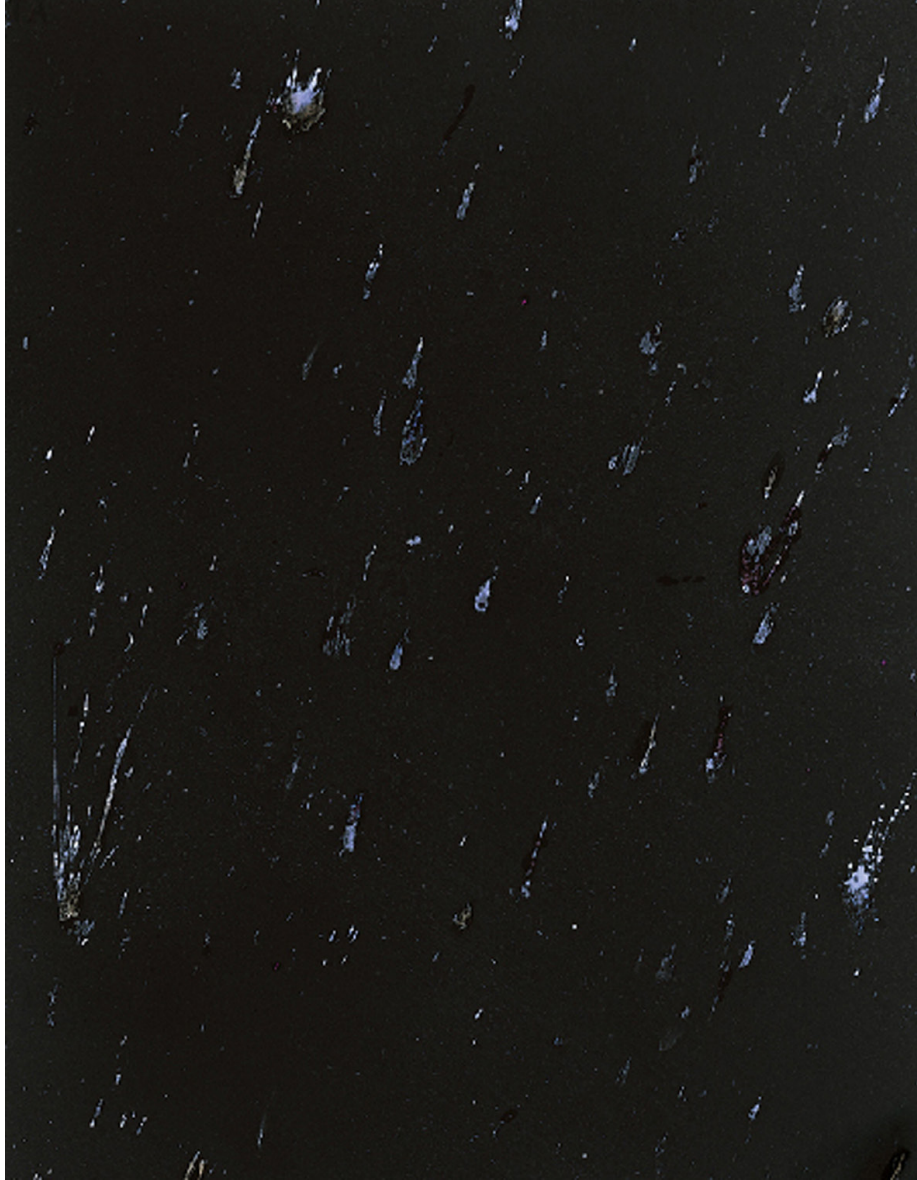
A visão da fotografia como um meio neutro e automático de copiar a realidade é resultado de um esforço histórico, diretamente relacionado aos interesses da ciência e da sociedade da época de seu surgimento em encontrar uma nova visualidade capaz de ancorar suas aspirações à precisão, à neutralidade e ao rigor científico. Se, quando apresentada ao mundo, a fotografia foi logo comparada a um espelho, com o tempo ela mostrou-se um espelho embaçado, que trabalha e resalta determinadas situações, segundo as intenções do fotógrafo, e que assume diferentes sentidos conforme seu contexto de recepção.

Em notícias e anúncios, arquivos e laudos, livros e álbuns, a fotografia aparece associada a textos que ajudam a comunicar a informação em tese contida na fotografia. A associação entre fotografias e texto é tão freqüente que sua relação sofreu uma espécie de naturalização, passando muitas vezes despercebida. Operações como as que esses artistas realizam evidenciam que, muito além de um simples reforço, a combinação texto e imagem é sempre ideológica.

3 BARTHES, op. cit., p.117.



Evidence, 1977
Mike Mandel e Larry Sultan
Detalhe

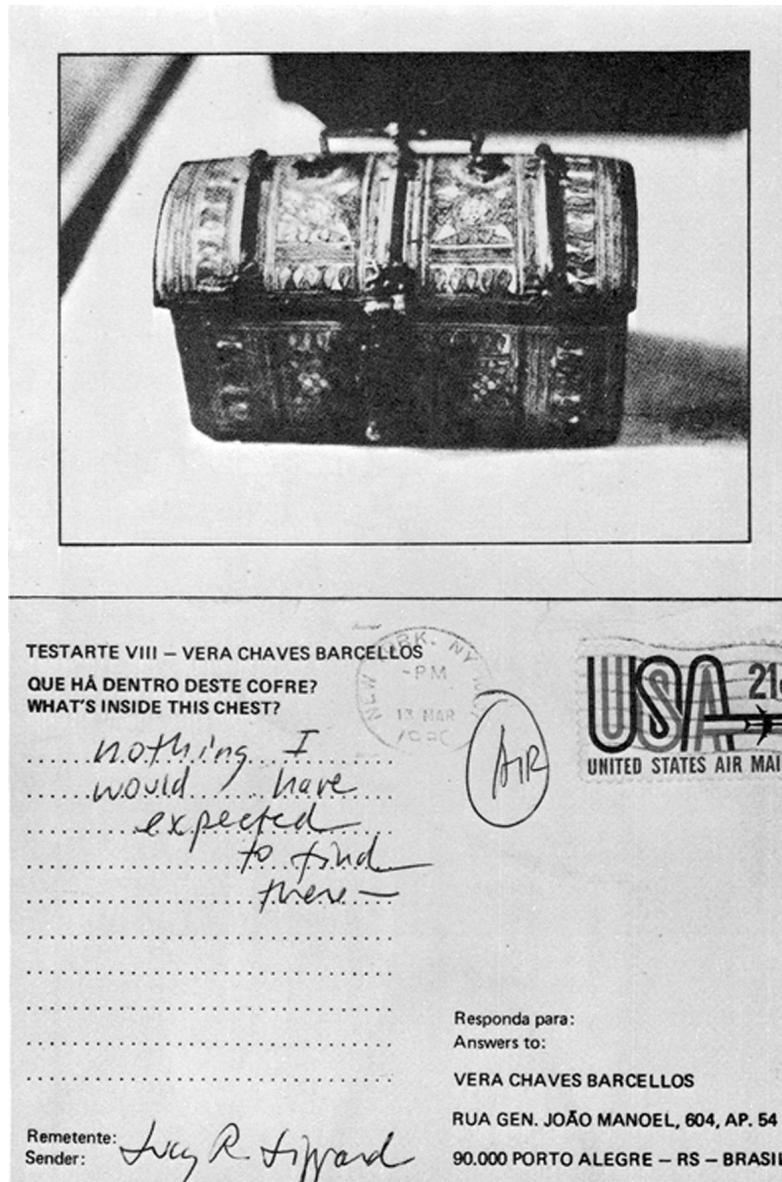


Da série Constelaciones, 1993

Joan Fontcuberta

MU DRACONIS

(Mags 5,7/5,7), AR 17h 05,3 min./ D +54° 28'



Testarte VIII – O Cofre, 1979/80.
Vera Chaves Barcellos

Projeto de arte postal, impressão off set,
11 x 15 cm.