

ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade de Brasília

Outubro 2012



Equivalentes: uma reflexão sobre a representação fotográfica a partir de Stieglitz

Luciana Abitante Swarowsky

Mestranda/PPGArt - Universidade Federal de Santa Maria

Darci Raquel Fonseca

PPGArt - Universidade Federal de Santa Maria

Resumo: Por se tratarem de obras que dependem do efeito de recorte a série Equivalentes de Alfred Stieglitz, segundo Rosalind Krauss, postula a ausência de fundamento da composição e, por sua vez, pode ser comparada a um ready-made de Duchamp. Desta maneira, consideradas as primeiras fotografias abstratas já feitas, as fotografias de nuvens do fotógrafo - carregadas de símbolos e significados – fundamentam, no presente texto, uma reflexão sobre alguns aspectos de representação da imagem fotográfica.

Palavras-chave: Fotografia. Stieglitz. Ready-made

Abstract: Since they are works that depend on the crop effect and thus postulating the absence of composing foundation, Rosalind Krauss compares Equivalentents, the Alfred Stieglitz series, as a Duchamp's ready-made. Considered the first abstract photographs

ever made, these photographs of clouds – loaded up with symbols and meanings - comes in this article supporting the thinking of some representation aspects about photographic image.

Key-words: Photography. Stieglitz. Ready-made

A idéia de que a arte deveria representar a realidade encontra-se no período clássico da Grécia Antiga e em pensamentos de filósofos como Platão e Aristóteles. Os gregos, mesmo que conhecendo conceitos ópticos, geométricos e de artes gráficas necessárias à representação, não estabeleciam uma relação entre estas noções. Talvez, devido ao fato de que as únicas transformações diziam respeito às semelhanças e, assim, às proporções de uma figura e não a suas projeções. Somente no Renascimento, junto a perspectiva, é que novas formas de representar a realidade tornam-se possíveis e enunciam o aparecimento da fotografia que, apenas tardou à se realizar por não se ter um processo químico que pudesse concretizá-la.

Ao liberar a mão do homem do processo de representação da imagem, a fotografia libertou a pintura de retratar a realidade de maneira precisa. Diante da possibilidade de produzir imagens automáticas perfeitas, a máquina fotográfica se ocupou de muitas das tarefas antes atribuídas ao artista, inclusive, dissimulando

algumas de suas carências e, por sua vez, provocando um outro funcionamento da arte. A partir do seu surgimento, segundo Rouillé,¹ a relação entre a imagem, o real e o corpo do homem passou a ser redistribuída e, desta maneira, a antiga unidade “homem-imagem” passou a dar lugar à unidade “real-imagem” onde, por consequência, modificou a ontologia da mesma, bem como, os seus discursos.

Durante as primeiras décadas do século XX, diante de novas concepções de arte, a obra de arte passou a ser problematizada como processo, informação e virtualidade. Novos elementos poéticos começaram a fazer parte do campo visual artístico, tornando inevitável o provocamento de diferentes sentidos e formas de percepção. Desta maneira, as obras passaram a apresentar significado à arte e, ao mesmo tempo, a reconfigurar e transformar a sua condição artística.

Em ritmo de correntes modernistas, o início deste mesmo século é marcado, também, pelo surgimento de uma nova e moderna vertente fotográfica. Tendo Alfred Stieglitz como um de seus expoentes máximo, a *Straight Photography*, cujo termo refere-se à fotografia direta e pura, faz referência ao contato direto da câmara com a realidade. Movimento surgido nos Estados Unidos por volta de 1910, servia-se das técnicas e temas pictorialistas e distinguia-se por dar à fotografia uma expressão subjetiva. Ao explorar recursos estritamente fotográficos - por meios legítimos e estética singular - o movimento pretendia fazer da fotografia uma arte.

¹ ROULLIÉ, 2009.

Ao fotografar a vida tangente, Stieglitz inicia uma outra vertente fotográfica baseada na fotografia documental: o fotojornalismo. A ação de Stieglitz, de retirar a fotografia do estúdio e levá-la para a rua, marca um importante passo na sua história, assim como, na relação da mesma com a arte. Ao fundar e dirigir galerias, na primeira década do século XX, proporcionou ocasiões que permitiam aos Estados Unidos recepcionar artistas europeus como Picasso, Matisse, Braque e Cézanne, enriquecendo e modificando ainda mais o panorama da arte no país.

Substituindo o figuratismo por traços marcantes e imagens imprecisas, artistas das primeiras décadas do século XX parecem buscar um espírito novo. Segundo Krauss,² cobrindo exatamente o mesmo período, a fotografia e o modernismo parecem trabalhar para preencher o aparente esvaziamento da arte imposto por tal movimento.

O aparecimento de composições híbridas específicas, possibilitadas pela utilização de diversos materiais, ampliou o campo das interpretações. Marcel Duchamp, por exemplo, abandonou o terreno estético do feito à mão ao romper com a prática estética da pintura e, dessa maneira, apresentou ao campo artístico uma nova possibilidade de representação e, por sua vez, um novo conceito de poética visual.

Com a introdução de *ready-mades*, Duchamp contestou a convicção artística do que seria uma obra-prima e desmistificou conceitos e opiniões já fortalecidos.

² KRAUSS, 2010.

A finalidade não se encontrava em perceber o objeto como arte por sua *essência formal* mas, sim, por seus fatores contextuais.

Da mesma maneira, voltando-se à subjetividade – porém, utilizando fotografias como suporte principal - Stieglitz direciona o seu olhar para o céu e propõe uma composição complexa a fim de traçar vínculos entre imagens aparentemente desprovidas de emoções às sensações e sentimentos humanos, mostrando assim a natureza de uma imagem fotográfica.

Valorizando as características do meio, a partir de 1922 o artista realiza a série fotográfica intitulada *Equivalentes*. Consideradas as primeiras fotografias abstratas já feitas, as suas imagens de nuvens - carregadas de símbolos e significados, segundo Krauss,³ “postulam a ausência de fundamento da composição, exatamente como um *ready-made* de Duchamp”.

Realizada entre 1922 e 1931, a série de Stieglitz é, segundo Dubois,⁴ o “recorte no estado puro” ou, conforme Krauss,⁵ “imagens arrancadas com cortador do tecido contínuo da extensão do céu”. Utilizando-se apenas da técnica de recorte, Stieglitz extraiu da natureza a sua abstração pura e, assim, transformou em diferentes mensagens a mistura de claro e escuro das nuvens. Estas, enquanto *traço do real* (enquanto massa de vapor suspensa na atmosfera), uma vez desprovidas de um sentido de orientação que conforte o nosso olhar e que,

³ KRAUSS, 2010, p. 141.

⁴ DUBOIS, 1994.

⁵ KRAUSS, R. *Op.cit.*

as conecte com as nossas relações de mundo (neste caso o chão) e, ainda, distantes de sua horizontalidade, passam a abandonar o seu valor de significação primário, de mímeses do real, e tornam-se impressões diversas. (Figura 1)

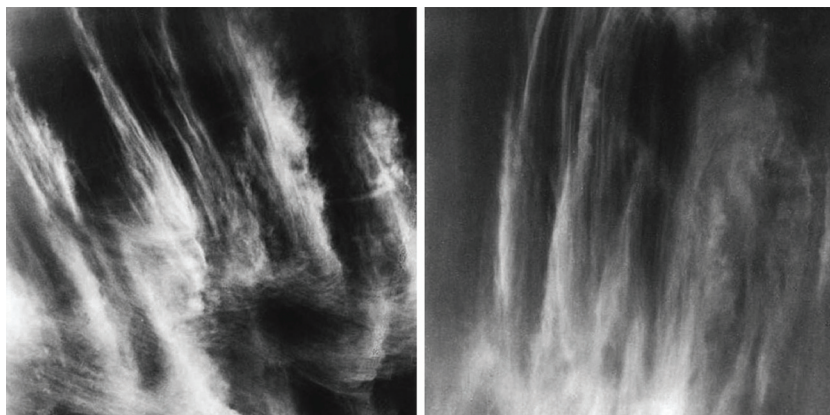


Figura 1 - Equivalentes, 1922-1930, Alfred Stieglitz

Segundo Krauss,

“A incrível verticalidade daquelas nuvens elevando-se em direção à parte superior da imagem cria uma extraordinária impressão de desorientação, quase vertigem. Não se entende onde está a parte de cima e de baixo, não se entende porque essa imagem, que se assemelha tanto a uma imagem da realidade, está destituída do elemento primordial de nossa relação com ela, ou seja, o sentido indefectível de orientação para com o solo”.⁶

Assim, como um *ready-made* de Duchamp, cujas origens encontram-se em um deslocamento de contexto e situação do real, *Equivalentes* é uma obra que parece impossível de se analisar. Por serem “radicalmente

⁶ KRAUSS, *Op.cit.*, p. 141-142.

dependentes do efeito de recorte”,⁷ as imagens de nuvens de Stieglitz quebram as nossas noções de realidade - por mais que sejam providos dela – e, dessa maneira, acabam tornando sensível a existência de seu objeto.

Partindo do ponto de vista de que uma imagem fotográfica é, antes de tudo, uma composição a base de luz e sombra e que, em sua totalidade evoca um *vestígio*, um *indício*, uma *existência*, torna-se então parte dos sistemas de impressões da classe dos *signos*, dos *traços*, dos *índices*. Passando a evocar o referente e a fazer apelo à percepção do sensível, é possível afirmar ainda que muitas das obras instantâneas de Duchamp, da mesma maneira que Equivalentes de Stieglitz, podem ser deslocadas para o campo de *índice*. Campo que permite certificar, autenticar e ratificar, porém, muitas vezes sem remeter ao que a obra verdadeiramente *significa* e, dessa maneira, conseguindo manter intacto o mistério do objeto exposto sem basear-se na semelhança, tal como espelho/reflexo do real porém, ligado a ele apenas por metonímia.

Uma vez que o trabalho de *reconhecimento* de uma imagem apóia-se no conhecimento prévio, ou como afirma Aumont,⁸ “em uma reserva de formas de objetos e arranjos espaciais memorizados”, é possível dizer que o seu *reconhecimento* se dá por meio de comparações entre experiências visuais presentes e passadas, causando dessa maneira sentimentos singulares em cada observador.

A medida que o espectador passa a estabelecer relações subjetivas ao apropriar-se dos elementos de uma

⁷ idem, p.142.

⁸ AUMONT, 1993, p.81.

imagem fotográfica (como em *Equivalentes*), esta, por sua vez, passa a representar não apenas aquilo que acreditamos ser mas, também a produzir uma verdadeira revelação sobre o objeto representado, arremecendo-nos então ao que Barthes⁹ denomina de *foto do espectador* ou, o que Soulages¹⁰ acredita ser de *ver de outro modo e outra coisa*.

A possibilidade de apresentar novas realidades não captadas pela visão humana faz com que a fotografia, no que se refere ao processo de representações, vá além do nosso olhar e isso a diferencia dos ícones representativos como a pintura e o desenho, que funcionam por meio da semelhança e do código.

Desta maneira, é possível pensar, segundo Krauss, que:

“as condições semiológicas próprias da fotografia se distinguem basicamente das condições semiológicas de outros modos de produção de imagens designadas pelo termo “ícone”; e é esta especificidade semiológica que permite transformar a fotografia em objeto teórico, por intermédio do qual se pode pensar as obras de arte em termos de sua função de signos”.¹¹

Como um reflexo do advento fotográfico, a liberação da mão do homem no processo de construção de uma obra é, também, um fator adotado pelo *ready-made*. Tanto a fotografia como o *ready-made* se equivalem no processo ao tratarem seus referentes como materiais de suas obras. Suas diferenças, segundo Roullié,¹² aplicam-se ao

⁹ BARTHES, 1980.

¹⁰ SOULAGES, 2010.

¹¹ KRAUSS, 2010, p.15.

¹² ROULLIÉ, 2009.

fato de que a primeira *copia*, e o segundo *corta*. Porém, uma vez que, tanto a fotografia quanto o *ready-made* são originados de coisas “prontas/feitas”, ambos passam a converter o material em símbolo e, fora de qualquer idéia de fabricação, transformam “coisa” em imagem e obra.

Duchamp, sob forte influência da lógica fotográfica – princípio da experiência e do referente – redistribuiu as práticas pictóricas e escultóricas ao conceber obras voltadas ao pensamento e aparentemente desprendidas da formalidade, causando assim uma confusão no gênero artístico. Ao introduzir a *Roda de bicicleta* em 1913, por exemplo, o artista introduziu ao mundo da arte o princípio que Roullié¹³ afirma ser o de “seleção-registro” (selecionar/escolher e registrar), que é um princípio típico da fotografia.

Desfazendo-se da ordem do comum e liberando o homem de representar o real, parece possível afirmar que a fotografia fragilizou por completo a tradição iluminista e impôs uma reflexão a respeito da materialidade dos suportes considerados imutavelmente icônicos. O que, até então, não era considerado arte transformou-se em arte e, dessa maneira, o artista que antes *apenas* criava, passa *também* a se utilizar de materiais. E, assim, na semelhança de um “artista mágico”,¹⁴ torna-se possível a transformação de coisas em “obras-*ready-made*” e, por sua vez, em arte. Em conclusão, pode-se afirmar que a fotografia diferencia-se dos ícones configuracionais não apenas por sua semelhança visual com o real mas,

¹³ idem

¹⁴ idem

como explica Krauss,¹⁵ por apresentar uma semelhança fisicamente forçada com o real. Semelhança esta, que oferece à fotografia uma condição formativa de ordem indicial que muitas vezes não se parece com aquilo que representa.

Ao retratar as nuvens, Stieglitz com certeza projetou seus pensamentos nelas, assim como projetamos os nossos ao observá-las. Em busca de novos aspectos simbólicos, por meio de *Equivalentes*, Stieglitz nos mostra que a fotografia, assim como as nuvens, trazem consigo certa visualidade que muitas vezes nos remete a outra coisa, a algo ligado às emoções e vivências de cada indivíduo. As fotografias, dentro de um contexto de *equivalência* ou de metáfora visual, tornam-se então uma fonte de estímulo e expressão demonstrando e ressaltando a força da linguagem visual.

Mediante o efeito de recorte, Stieglitz expulsa para o lado de fora da obra a materialidade do objeto (exatamente como um *ready-made*). Ao desestabilizar o objeto, Stieglitz evidencia que a fotografia pode criar enigmas e confundir as expectativas do observador da mesma maneira como fez Duchamp.

Uma vez que a busca do real encontra-se no *cerne* da concepção fotográfica, com referência em *Equivalentes*, é possível afirmar que a importância de uma imagem muitas vezes não é encontrada necessariamente no que ela mostra mas, sim, na sua maneira de representação. Ao permitir diferentes leituras, a fotografia transcende a

¹⁵ KRAUSS, R. *Op.cit.*, p. 83

uma fonte inacabável de sentidos e, a medida que sua imagem acrescenta-se e funde-se à imagem mental, passa a confrontar também a busca do real.

Referências Bibliográficas:

AUMONT, J. A imagem. São Paulo : Papirus, 1993.

BARTHES, R. A câmara clara. Lisboa, 1980.

CAUQUELIN, A Arte Contemporânea: uma introdução. São Paulo : Martins, 2005.

DUBOIS, P. O ato fotográfico e outros ensaios. São Paulo : Papirus, 1994.

KRAUSS, R. Fotográfico. Barcelona, 2010.

SOULAGES, F. Estética da fotografia: perda e permanência. São Paulo : Senac, 2010.

ROULLIÉ, A A fotografia: entre documento e arte contemporânea. Tradução de Constanca Egrejas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

