

A Dialética da Fotografia:

O presente texto assenta numa palestra¹ proferida na *Midland Group Gallery* em Agosto de 1977. Quis recorrer ao Realismo porque me parece mais linear e, em simultâneo, aparentemente antagónico, porque existem um conjunto de outros factores que influenciam tanto aquilo que, supostamente, seria a simples função da fotografia como representação da realidade. Oportunamente, irei desenvolver este artigo porque me parece pertinente aprofundar, além da questão da dialéctica, as questões que têm que ver com a contextualização e com a justificação destas opiniões. Infelizmente, há sempre dificuldades de espaço quando se escreve para publicações e a necessidade de se ser sucinto impera.

Redigir um texto desta natureza, a dois, é também um desafio e a prova de que a arte também precisa de se contradizer a ela própria. Não foi porém escolhido um qualquer técnico ou profissional de uma qualquer área, mas sim uma pessoa ligada à literatura, o poeta Jorge Velhote. E a escolha não foi de nenhum dos autores, foi antes um desafio para que duas pessoas que desconhecem amplamente o trabalho de cada uma se desafiem num espaço discursivo e a partir dele manifestem as suas opiniões que, concordantes ou discordantes, sejam sempre enriquecedoras. Porque me parece que este é de facto o único caminho lógico e óbvio para as artes. Coube-me a mim começar, dando o mote e lançando o desafio da temática. Cabe ao Jorge, a seguir, “entrar no texto” e fazer a sua intervenção. O “*sorteio*” ditou assim. É opção minha não voltar a este texto, antes de estar publicado. Gosto de surpresas.

1. Rui Campos

Berenice Abbot, (B.A.) afirmou em Outubro de 1951 que “*O valor documental de uma fotografia é inerente ao próprio processo fotográfico*” e que este estava “*presente em toda a fotografia cuja imagem não estivesse falsificada com uma exagerada manipulação técnica*”. Esta fotógrafa, pese embora tivesse sido discípula de Man Ray, um dadaísta e surrealista, era defensora da *Straight Photography*, movimento do qual se tornou uma das principais embaixadoras. É por esta razão que a opinião de B.A. de que a fotografia, ainda que realista e documental, depende sempre do factor interpretativo do fotógrafo e toma uma dimensão maior porque, aparentemente, está em contradição com os fundamentos da *Straight Photography*, que é, por definição, realista e documental, portanto *Straight* (directa). Segundo ela, “*A objectividade do fotógrafo não é a objectividade da câmara. É sensível com o mistério de selecção pessoal do seu cerne*”. E justifica esta afirmação com a alegação de que tem de existir por parte do fotógrafo uma opção prévia, uma interpretação, para que as imagens finais conservem de facto a “*alma da cidade*” (B.A. fotografava maioritariamente nas ruas de Nova Iorque). Acrescentou ainda que “*tem de se demorar o tempo suficiente para produzir um trabalho expressivo*”.

Em suma, segundo ela, a fotografia estava muito além de um acto instintivo e automático. Ainda que realista, objectiva, realizada por um processo agora digital, e automático, é

¹ A pesquisa foi realizada com a ajuda de um grupo de pesquisa realizado em conjunto pelo Arts Council of Great Britain e pelo Polytechnic of Central London.

impossível de dissociar a imagem – o termo fotografia não é adequado no contexto do século XXI – do fotógrafo. Segundo B.A., existe uma consciência prévia em relação ao assunto. Segundo ela, “a fotografia não é trabalho descuidado”.

Jonh Tagg² (J.T.) alega ainda que a fotografia é um trabalho conceptual e que em nada é incompatível com o realismo. Segundo ele, a fotografia “*não é uma representação neutra de factores pré-existentes*”, existe uma “*interpretação e um conjunto de estratégias essenciais e formais prévias*” à sua realização.



IMAGEM 1 - Num lugar com uma grande afluência de turistas, aproveita-se o dia para se estar em família e conhecer novos lugares. Assiste-se aqui a um documento que advém do trabalho de observação e construção de uma cena por parte do fotógrafo, sensível à circunstância actual de que vivemos cada mais isolados num mundo cheio de gente. Esta abordagem, esta interpretação feita pelo fotógrafo em nada retira a condição realista e documental da imagem que continua a fazer sentido ao nível do significado.

Regressando a B.A., ela afirmou, anos mais tarde, que o “*grande desafio do fotógrafo tem sido o de impor ordem nas coisas vistas e fornecer o contexto visual e o quadro intelectual*”. Para ela não existe contradição entre a estética da fotografia, o seu objectivo, e a sua abordagem realista. J.T. considera que a “*arte da fotografia*” é precisamente isto.

Para B.A. “*o Realismo é o resultado de um processo construtivo elaborado ao nível do significado*”. J.T. justifica esta afirmação, alegando que “*não se pode avaliar o grau de*

² Professor de história de arte na Binghamton State University (Nova Iorque), no seu ensaio “The Course of Photography” - 1949

realismo de uma representação por via da simples comparação desta com a realidade pré-existente”.

Já Max Raphael³ (M.R.) alega que “*é a linguagem que nos força a comparar o trabalho terminado com a realidade pré-existente, e esta circunstância leva-nos a esquecer que a obra de arte é fruto de uma interação dialética entre o espírito formador criativo e uma situação que nos é dada à partida*”. J.T. refere em relação a esta afirmação do autor que este acredita que a distinção entre o referente (a realidade natural), a metodologia (a mente) e o produto final (a obra de arte) é pertinente.



IMAGEM 2 - Aproveitando a circunstância do nevoeiro, o fotógrafo explora um motivo e opta por criar uma situação de cisão, desequilíbrio e tensão a fim de conferir maior expressividade à imagem, que ainda assim não deixa de ser um documento realista. A dialética entre o indivíduo e a natureza é transversal e necessária. Já o público não resistirá à comparação da forma final com a natureza original e é esta diferença, esta cisão que confere ainda mais pertinência ao trabalho. Existe pois uma metodologia, uma conjugação dos elementos natureza-história-indivíduo que operam na criação da forma final.

M.R. acrescenta que que existe uma conjugação de elementos (natureza-história-indivíduo) que torna esta situação complexa, que estas circunstâncias não coincidem, mas antes tendem a colidir no artista e é esta colisão entre elas e o despojar do assunto do seu carácter factual que o transforma num problema. “*O artista resolve o problema fundindo-os numa nova unidade que se materializa numa forma nova*”.

³ Historiador de arte Germano-Americano (1889-1952)

Já em relação ao observador, M.R. afirma que esta realidade, que é consequência do conflito que o artista tem com a Natureza, a História e o Indivíduo, “é autónoma e acessível quando este a procura interpretar de forma a poder compreender melhor o processo que a originou.” Segundo o autor, “para o observador não é suficiente entender o processo de criação nem apontar as diferenças entre esta e o seu referente, este também precisa de entender de que forma a Natureza-História-Indivíduo se combinaram como um problema que carecia de resolução.



IMAGEM 3 - Não se pretende fazer uma declaração a favor ou contra as lides de touros, antes uma reflexão. O fotógrafo procurou despessoalizar a imagem e cingir-se exclusivamente na manifestação cultural, procurando com isso toda a isenção e procurando também evitar que se retirasse esse significado quando se enumerassem (o que é mais que espectável quando se está em comunidades pequenas) as pessoas que constam da imagem, polarizando o protagonismo nelas em vez da circunstância. Encontra-se aqui facilmente a questão da natureza-história-indivíduo e da problemática que advém do seu confronto, culminando numa forma final que é fruto da interpretação do fotógrafo. Nem por isso esta imagem deixa de ser um documento e que um dia mais tarde poderá inclusivamente vir a fazer sentido utilizar numa diversidade de contextos em que importa a descrição da manifestação em si e não a personalização desta num povo/região específica. O fotógrafo recorreu a conhecimento prévio do trabalho de um fotógrafo que estudara previamente para encontrar esta forma final e que lhe servisse os compromissos.

Para Terminar, M.R. afirma que “cabe ao historiador localizar o contexto histórico específico de uma imagem em particular, o meio de figuração, o seu modo de utilização e a motivação específica do seu uso, bem como reconstruir o método que foi usado na sua criação”. Acrescenta ainda que “a análise deve ser alargada ao modo como a forma é recebida”, rematando que “é preciso historicizar o espectador”.

Regressando a B.A., Jonh Tagg refere que se torna pois “*pertinente precisar para quem e em que condições ela pensava que as suas imagens fotográficas seriam realistas*”. A fotógrafa refere no seu ensaio “*Changing New York*” que a reacção e afluência do público às suas exposições provava a existência de uma “*real procura popular desse registo fotográfico*”. Ela acreditava – e com razão, provou o tempo – que o seu trabalho era um registo cuidadoso e fidedigno de uma Nova Iorque em mutação constante que iria ser preservado para o futuro. Acreditava ainda que este tipo de registo teria um imenso potencial de utilização, quer imediatas, quer a longo prazo.



IMAGEM 4 - Com esta imagem o fotógrafo pretendeu mostrar duas perspectivas da mesma realidade. O Interior. E esta imagem retrata a forma como um governo central vê o interior e como este está de facto. Existe apenas uma pessoa real na imagem. Todas as outras são figuras também todas elas estão a desenvolver um qualquer tipo de acção. A única pessoa real que consta na imagem limita-se a caminhar e não se sabe bem para onde. Mais uma vez aqui se encontra a conjugação dos factores natureza-história-indivíduo. Uma problemática criada pelo seu confronto e uma forma final, o compromisso a que o autor chegou e que em nada lhe retira a sua condição realista e documental. em última instância um edifício degradado no centro de uma cidade, uma circunstância infelizmente demasiado comum nesta conjuntura política e social.

Na conjuntura actual, a fotografia é – julgo que se pode dizer assim – escrava de uma componente altamente tecnológica que está relacionada com o equipamento ao qual é inerente e altamente volátil. O investimento imenso em publicidade e marketing por parte dos fabricantes de equipamentos relacionados com a fotografia visa criar a necessidade aparente de rejuvenescimento do equipamento por via da sua substituição, o que colocou a dialéctica da fotografia neste campo, e nas suas características técnicas, e nas vantagens

que este aparentemente aporta para a fotografia. Julgo que se pode afirmar que a partir do início deste século (onde se situa a massificação da fotografia digital), se perdeu a dialéctica humanista que uma disciplina das artes visuais contém. Os elementos Natureza-História-Indivíduo não são observados pelos utilizadores de equipamentos fotográficos. Não existe a criação da problemática nem a formulação do problema. Tão pouco se tarda o tempo necessário para que o trabalho faça sentido ou tenha significado.

A fotografia goza também de uma multidisciplinaridade que não ajuda a situar a dialéctica no lugar certo. A História e a Geografia, a título de exemplo, são duas ciências que recorrem diariamente à fotografia enquanto documento. Especialistas de todas as ciências recorrem (e ainda bem), à fotografia no âmbito dos seus trabalhos e nem por isso aqui se faz a necessária distinção. Não é nada incomum que historiadores e geógrafos ultrapassem as suas competências e de alguma forma se refiram à fotografia enquanto forma de expressão artística, porém muitas vezes sem conhecimento de facto, alicerçando as suas palavras apenas nas suas convicções, sem conceito ou contexto.

Os autores que refiro na primeira parte deste texto, convenientemente referindo-se ao realismo, descrevem de uma forma que me parece perfeitamente clara que a dialéctica actual da fotografia está completamente errada. Na prática, toda a gente tem necessidade de situar a fotografia no campo das artes, mas não existe um contraponto com voz suficientemente alta e objectiva que coloque a dialéctica da fotografia no campo correcto. A palestra e os autores que referi (aconteceu há 41 anos) provam que esta necessidade é hoje mais premente do que nunca.

Os museus gozam hoje de uma conjuntura privilegiada para exercer este contraponto. Deixaram de ser meros receptáculos de artefactos históricos e passaram a ser mais interventivos nas sociedades e comunidades. Naturalmente procuram encontrar formas exclusivas e diferenciadoras de o fazer, abordagens e dialécticas que os distingam. Infelizmente não é demasiado comum encontrar pessoas com responsabilidades na cultura institucional que sejam incapazes de compreender a dialéctica da fotografia e perceber que esta tem estado cada vez mais no campo errado. Uma dialéctica assente, como já referi, no indivíduo, no humanismo, e não no equipamento, na técnica ou na disciplina. E muito menos nos estudos mais ou menos académicos das ciências sociais.

Como referi já inúmeras vezes, não se encontram pintores a fazer debates sobre pincéis, gravadores a falar do tipo de tarlatana, escultores a referir-se ao tipo de diamantado de um disco de corte, músicos a discutir uma marca de cordas para uma guitarra. Estas discussões quando acontecem são efémeras, pontuais e reservadas. O poderio económico dos fabricantes de equipamentos fotográficos (electrónicos) insiste em colocar a dialéctica da fotografia neste campo, procurando despertar no consumidor, recorrentemente, a necessidade de reinvestir de forma cíclica em equipamento que dura uma vida.

Não se vê pianos, violinos ou simples palhetas à venda ao lado de smartphones, mas, encontram-se sim nas lojas especializadas.

De repente todos têm perfeita noção da preponderância que a fotografia tem nas suas vidas, mas poucos são aqueles que se dão ao trabalho de olhar para ela com a honestidade

e seriedade que merece qualquer outra disciplina das artes visuais. As razões desta circunstância estão amplamente estudadas e são sobejamente conhecidas.

Falta a acção. Falta que os Museus, as instituições que hoje procuram – inclusivamente em alguns casos a sua sobrevivência – encontrar no tratamento da fotografia por via da dialéctica que ela merece, um factor de diferenciação que, para mais, goza de uma atractividade massiva nas comunidades.

E porque é que então ela não se faz?

2. Jorge Velhote

Este desafio, este câmbio e partilha de opinião, esta capacidade de entrar ou não no texto do Rui Campos, a minha relação com a fotografia e com os fotógrafos, e comigo mesmo como fotógrafo e poeta, originaram que regressasse a um texto de 2004, presumindo assim, sem arrogância possível, dar ‘testemunhos da dissimulação do caos’, aliás, título desse texto para a exposição ‘Passageira mente’, realizada no Porto, nesse ano.

Neste sentido, as questões que o Rui aborda, julgo, traçam uma bissectriz vigorosa que intercepta esse meu texto na sua afasia temporal e por isso se justifica que a ele regressasse impledido por um enigmático ou mesmo misterioso desígnio que não dominei -- na verdade, enigmas e mistérios, também matérias de que se compõem as fotografias. E matéria indissolúvel que materializa a literatura e as suas obscuras máscaras. Entre a poesia e a fotografia há um testemunho que coloca a fronteira num único lugar, a do corpo real, não ficcional, pois é aí o lugar onde se invocam oscilando as diferentes linguagens e a sua transmissão. Perante os que não têm linguagem, há quem aqui e agora decida falar.

Enquanto a literatura parte do real afastando-se da realidade, a fotografia parte do momento de observação para nos aproximar da realidade passada fazendo com que penetremos o real. E estamos assim perante o testemunho como transformação e vestígio e uso do que podemos considerar como estilhaços do representável. Os fragmentos, literários e fotográficos, e a sua dicotomia e conciliação, permitem-nos reconfigurar a dialéctica da ambiguidade da realidade. E aí, só aparentemente, permanecer. E ambas, poesia e fotografia, num todo complementar arquitectam o cenário e a encenação do eu ficcional que se exprime e materializa em permanente deslocação dramática – o eu performático é uma simbiose de instantes e estilhaços em deformação volátil reduzindo o tempo a um fora de lugar e onde o corpo é esse único lugar possível onde a representação do real pode acontecer. E tudo assim se conjuga para que esse acontecimento, poético ou fotográfico, tenha um destino, um leitor espectador virtual ou diferido como se texto ou imagem permitissem a deslocação do corpo testemunhal para um corpo obliterado.

Um olhar é um relâmpago que une iludindo a escuridão. Uma metástase em acelerada decomposição orgânica e torrencial.

O que é que um fotógrafo vê – o que vemos – e o que nos mostra?

Objectivamente (a palavra permite uma imediata aproximação ao campo técnico da fotografia), o fotógrafo utiliza a tecnologia para ver ainda de uma outra forma. Mas, esse momento de olhar é já um posterior momento subjectivo que a máquina captará para, posteriormente, poder ser utilizado.

Estamos assim no campo técnico, do uso do saber fazer, plano em que a consciência do acto imperativo é colocado entre parênteses e em que a execução é já vector essencial e de manifesta natureza reflexiva para que a forma de um olhar seja possível de ser visto.

A máquina é um mediador manipulável, e a matéria de que se fazem as fotografias um catalizador abstracto do pensamento: – aquele que olha, o espectador, adquire aqui um papel de participante activo, reflexivo, uma consciência que o arrasta para um lado improvável, é como se o seu olhar, suspenso, fosse o acesso desejável para a configuração dos instantes, um hiato entre relâmpagos, um pacto ficcional, uma tática da incredulidade, um imaginário narrativo em que fotógrafo e espectador fingem a experiência de uma verdade e se vestem de ambas as personagens.

A pura causalidade, a espessura do tempo, o rigor da ignorância do espectador que o fotógrafo vai usar desenham um sistema de caixilhos, são a passagem de uma visão interna para uma visão externa, a criação de uma linguagem fictícia, o uso do erro e da ilusão são, deliberadamente, uma dissimulação sem moral nem simetria – o particular é uma instância que forra de pele a substância e o meio de uma linguagem criativa e real e em que a apropriação que o olhar permite não se restringe a conjuntos de regras puramente mecânicas e técnicas nem a inoperantes observações, mas sim, a um extenso e intenso câmbio de olhares complementares e cúmplices, mesmo que adversos ou repugnantes.

Como sustentar um olhar que fixa acontecimentos efémeros? Como hierarquizar o essencial, o que não é suspeito, o expressivo racional? Que bússola ilude e orienta os mistérios? Que luz multiplica o nosso olhar entre penumbras? – é perturbante e rigoroso o jogo múltiplo do que se expõe, subtilezas complementares, engrenagens abismais e metamorfoses intemporais que rompem os limites do medo e da condição das imagens e da transcendência dos fulgores dos prodígios e das encenações –, são fronteiras mecânicas que dividem a precisão do equilíbrio das metáforas e da sedução. Explícitas emocionalidades que implicam a comunicabilidade como se o tempo deambulasse e, em rigor, nos projectasse para a visitaçãõ do real e da memória.

O que é visível e nos fascina – a exuberância da realidade que transfiguramos como espectadores num horizonte de ausências recuperadas como sequência narrativa, como linguagem cénica, génese imperceptível de uma luz que amplifica e mutila as costuras da imaginação –, introduz o medo, um jogo de gramáticas e angústias metafísicas, um objecto de direito, liberdade e ironia.

A fotografia apresenta-se hoje numa dupla função necessária, representa a realidade, as suas categorias, é sua expressão e é relativamente autónoma e adquire formas que não determinam o próprio conteúdo do que tornam eficaz: com efeito, a fotografia, o olhar, remete para a vontade livre, para a ilusão, para a fusão entre o querer do fotógrafo e o poder do espectador, entre cenários letalmente transitivos, são gestos que engendram inscrições, espaços inomináveis, transbordantemente polifónicos de uma semiologia política e cintilantemente intemporal.

Neste contexto, actual, diria quase diário, a obra fotográfica adopta técnicas de representação específicas e aporta outras de áreas criativas distintas, como a literatura, a

escultura, o teatro, a dança, a performance, e até da ciência, e coloca-se no terreno da conjuntura de um progressivo apagamento visando a dessacralização e coloca o espectador na condição de romper com molduras que propõem uma maior capacidade de reflexão sobre o seu tempo, a originalidade e a autenticidade.

Mas, também, para o descarnamento da realidade objectiva que o fotojornalismo comporta e disponibiliza, arriscando tantas vezes, como informação, dor e ferida.

A fotografia, ou será mais ajuizado dizer, as fotografias, não condicionam um caminho para o limite, mas para a vertigem, para o entranhado plástico e teórico de uma arquitectura que cicatriza o saber, rompem para a consciência da dor e da fragilidade, para o secreto silêncio que se retrata na cenografia inviolável da intimidade – o seu destino é a luz, a lucidez, a encenação do sonho e da inevitável carne.

Um bosque de relâmpagos e uma encruzilhada de veredas a descobrir no labirinto a percorrer é a chave para unir o laço indissolúvel entre o espectador e as fotografias.

Íntimos dos caminhos e da cegueira, em trânsito penoso e infiel, com que palavras descrever o tangível, testemunhar o caos, a raridade do que subsiste misterioso e infindável – passageiramente.

O que escutam os fotógrafos quando lêem – o que vêem?