

FÓSSEIS, ARTE E FOTOGRAFIA: SOBRE A INTENÇÃO NA PRODUÇÃO DA IMAGEM

Fossils, art and photography: on the intention in the image's production

Marcos Felipe de Brum Lopes

Bacharel e Licenciado em História – Universidade Federal Fluminense (UFF)

Mestrando em História – Universidade Federal Fluminense (UFF)

Resumo

O trabalho pretende refletir sobre a fotografia enquanto um objeto de apreciação artística e enquanto um campo de análise no âmbito da história da arte. Toma como referência o conceito de *intenção*, na acepção do termo como um definidor do objeto artístico representativo. A fotografia tem sido repensada nos últimos anos por historiadores, filósofos e fotógrafos que utilizam conceitos plurais para a melhor compreensão da essência da imagem fotográfica. Especialmente no tocante à fotografia como expressão artística, há um contraponto entre a *indicialidade* e a *intencionalidade* na produção da imagem, o que significa questionar se todos os elementos da imagem fotográfica, cuja presença na superfície da fotografia é garantida pela indicialidade, são, de fato, resultado da intenção do fotógrafo. Tomando emprestada a idéia de Hiroshi Sugimoto de fotografia como fóssil e o instigante trabalho de Walter Benn Michaels *Photographs and fossils*, pretende-se explorar o recente debate que contrapõe a fotografia como representação figurativa à fotografia como causa indicial do real. Por fim, será questionada a procedência da idéia de que a fotografia não está enraizada nas intenções do fotógrafo.

Palavras-chave: Fotografia, arte, representação.

Abstract

The aim of this article is to apprehend photography as an object of artistic appreciation and as field of analysis within the history of art. It uses as reference the concept of *intention* as a definer of the representational artistic object. Photography has been reconsidered, in the last years, by historians, philosophers and photographers who use various concepts for the better understanding of photography's essence. Especially concerning photography as an artistic expression, there is a distinction between *indexicality* and *intentionality* in the image's production, what means questioning if all the elements of a photograph, which appear in the photographic surface as consequence of indexicality, are results of the photographer's intention. Borrowing Hiroshi

Sugimoto's idea of photography as fossils and Walter Benn Michael's article *Photographs and fossils*, this text aims to explore the recent debate which confronts photography as figurative representation with photography as indexical cause of the real. Finishing, it will be questioned the idea which states that the photograph is not rooted in the photographer's intentions.

Key Words: Photography, art, representation.

Qual a relação existente entre um fóssil e uma fotografia? Para Hiroshi Sugimoto, um fóssil funciona como metáfora de uma fotografia, e vice-versa.¹ A questão surge de um paradoxo: Sugimoto afirma que fósseis datam de tempos em que ainda não havia arte. Entretanto, eles seriam a primeira forma de arte e funcionariam como pré-fotografias. Por este complexo raciocínio, a fotografia, tomada comumente como uma novidade no campo da visualidade do século XIX, seria anterior à pintura ou a escultura, já que sua especificidade é anterior à própria idéia de arte.² O objetivo de Sugimoto é fazer um jogo de idéias, mais do que uma cronologia da arte e da fotografia. Nele estão explícitas questões que acompanharam a fotografia desde 1839 até nossos dias: em que se enraíza a imagem fotográfica? No fotógrafo? No referente? Na luz?

Essas e outras metáforas se baseiam na causalidade. No jogo de Sugimoto, o fóssil de um coral do mar remete-nos para o que o causou, ou seja, se temos nas mãos um fóssil de coral, é imperativo admitir sua geração por uma colônia de corais existente no mar. Ao mesmo tempo, a fotografia remete-nos ao seu referente, cuja imagem é um índice³ de sua existência. Por isso, afirma Sugimoto, se fotografarmos um fóssil, obteríamos um fóssil de fóssil. Fica clara a aproximação da fotografia como traço, vestígio daquilo que foi e que agora

¹ SUGIMOTO, Hiroshi. *History of History*. New York, 2005. Guia da exposição do artista na Japan Society Gallery (23/10/2005 – 19/02/2006). *Apud* MICHAELS, Walter Benn. *Photographs and fossils*. In: ELKINS, James. (Ed.) *Photography Theory*. (The Art Seminar – Volume 2) New York: Routledge, 2007. p.431

² MICHAELS, Walter Benn. *Photographs and fossils*. In: ELKINS, James. (Ed.) *Photography Theory*. (The Art Seminar – Volume 2) New York: Routledge, 2007. p.431

³ O traço, o vestígio e o fragmento realista são condensados no conceito de indicialidade, derivado, por sua vez, da trilogia signica do filósofo Charles Sanders Peirce. Os índices são aqueles signos cujo referente mantém com seu objeto uma relação de contigüidade física. Ver DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1993. Capítulo I; CARDOSO, Ciro Flamarion. *Pensando sobre a arte figurativa, lendo a obra de arte*. In: _____. *Um historiador fala de teoria e metodologia. Ensaios*. Bauru: EDUSC, 2005.

figura na superfície fotográfica através de um trabalho da luz. Assim como o fóssil é o que o gerou figurando em outro espaço-tempo, assim também ocorre com o objeto que é fotografado.

Explorando tal afirmação, Walter Benn Michaels argumenta que um fóssil pode ser, ao mesmo tempo, um emblema e um problema para a fotografia, um dilema a ser resolvido pela a teoria e história da arte. É um emblema na medida em que “the thing the photograph is of is causally indispensable to the photograph in a way that the thing a painting is of need not be”.⁴ É também um problema, pois um fóssil de coral não é a representação de sua colônia, assim como uma pegada na areia não é uma representação de um pé, mesmo ambos sendo *índices*. Nesta linha de raciocínio, um artefato produzido pela mesma lógica causal, como a fotografia, se afastaria da idéia de representação. Haveria lugar, na história da arte, para tal tipo de objeto?

Em função dessa característica causal, a fotografia foi incluída no rol dos signos indicíarios, que tem com seu referente uma relação física. Tal inclusão tem levantado algumas questões no âmbito da teoria da fotografia e história da arte, que exploraremos a seguir. Partiremos da sugestão de que a inscrição luminosa tem autonomia no processo fotográfico e, por isso, situa a fotografia fora do conjunto das tecnologias de representação visual. Adiante, recorreremos a uma recente abordagem do papel da luz no processo fotográfico que leva em conta a intenção do produtor das imagens. Finalmente, faremos uma breve comparação entre fotografia e pintura através da idéia de intenção como definidora do objeto representativo.

Fotografia como inscrição luminosa

A expressão foto=luz/grafia=escrita não é uma obra do acaso. Ela fazia referência a linguagem tradicional das invenções que desenvolviam as técnicas de reprodução e inscrição, como o *telegrafo*, a *litografia*, entre outras.⁵ Ela tinha a vantagem de substituir a mão humana e suas ferramentas pela luz, uma dádiva natural e divina. Metáforas luminosas serviram de base para a maioria dos discursos sobre a fotografia, que abordavam a luz como um médium transparente através do qual a verdade e o mundo objetivo são revelados. Além da expressão “fotografia”, outras como “heliografia”,

⁴ Idem. p.432

⁵ McCAULEY, Anne. *The trouble with photography*. In: ELKINS, James. (Ed.) *Photography Theory*. (The Art Seminar – Volume 2) New York: Routledge, 2007. p.410

“trabalhos da luz”, “figuras da luz”, foram utilizadas para definir o caráter de uma *escrita com a luz*, não sem a intenção de promoção da nova forma de produção de imagens, como foi o caso de Fox Talbot e seu *Pencil of Nature*. Desta forma, explica Melissa Miles, “in this borrowed light, photographs became documents of truth in which that apparently natural and extra-discursive agent transferred a trace of the ‘thing itself’ directly and precisely onto the photographic emulsion”.⁶

Uma consequência do discurso da impressão é a idéia de emanação, cara a Roland Barthes. Não se trata de fazer distinção entre dois tipos de representação, a pictórica e a fotográfica, mas de distinguir entre algo que é uma técnica de representação e outra que não é, afirmando que “painting can feign reality without having seen it”.⁷ Kendall Walton expressa a mesma idéia quando diz que “photographs are counterfactually dependent on the photographed scene even if the beliefs (and other *intentional attitudes*) of the photographer are held fixed”.⁸ [ênfase minha] A opção do que incluir num quadro é do pintor, enquanto a fotografia depende do que está em frente à câmera. Nesse sentido, se a fotografia não se enraíza nas crenças do fotógrafo, em suas *atitudes intencionais*, o operador é despido de sua função, que deixa de ser entendida como uma prática social. Obviamente, essa não é a posição de quem produz as imagens: “The idea that the photograph could be stenciled off the real world without internal adjustments was always greeted with horror, particularly by photographers who themselves wanted to assume the status of artists”.⁹

A afirmação de Krauss faz parte da introdução a um caloroso debate, publicado no segundo volume da série *The Art Seminar*, editado pelo historiador da arte James Elkins.¹⁰ Uma das principais questões do debate gira em torno da indicialidade (*indexicality*), numa tentativa de teorização e definição da especificidade da imagem fotográfica. James Elkins, mediador da discussão, afirma que o índice é uma forma de falar sobre fotografia que ganhou força nos últimos trinta anos, aproximadamente, e que, longe de ser uma chave

⁶ MILES, Melissa. *The burning mirror: photography in an ambivalent light*. In: *Journal of visual culture*. Vol. 4(3). London, Thousand Oaks, CA and Nova Delhi: SAGE Publications, 2005. p.331

⁷ BARTHES, Roland. *Camera Lucida*. New York: Hill & Wang, 1981. p.76

⁸ WALTON, Kendall. *Transparent pictures: on the nature of photographic realism*. In: *Critical inquiry*. Vol. 11. 1984. p.264

⁹ KRAUSS, Rosalind. *Introductory note*. In: ELKINS, James. (Ed.) *Photography Theory*. (The Art Seminar – Volume 2) New York: Routledge, 2007. p.125

¹⁰ ELKINS, James. (Ed.) *Photography Theory*. (The Art Seminar – Volume 2) New York: Routledge, 2007.

interpretativa teorizada por Charles Peirce especificamente para a fotografia, faz parte de uma lista de signos filosoficamente definidos. Assim, falar de índice não equivale a falar de fotografia.¹¹ Para vários autores, este peso da filosofia de Peirce foi, de certa maneira, pesado demais. Obrigou que, sempre que se fosse falar de fotografia, o *índice* se fizesse presente, criando uma verdadeira cultura teórica.

No debate, Joel Snyder afirma que a fotografia não carregaria em si nenhum atributo de índice. Ele afirma que:

An index, according to Peirce, is a sign and so must be significant to someone who is engaged by or engages it. A suntan is a sign that a person has been out in the sun. It is not a sign of any of the objects that reflected light onto the person's skin. A photograph that looks like a grey smudge isn't an index of whatever object or objects may have been in front of the camera during the exposure of the film. If it were, we could name the objects, and there may have been no objects at all in front of the camera at the time of the exposure.¹²

Para Walter Benn Michaels, o ataque de Snyder à indicialidade é a expressão de seu receio de que a fotografia seja excessivamente encarada como reflexo, perdendo, assim, sua característica de representação:

... when Joel Snyder says that what he “fears” about the “causal stuff” (that is, indexicality) is that “it stops you from seeing the photographs as pictures”, his fear isn't entirely misplaced. In fact, both as fear and as hope, the idea that the photograph is not a picture is central to the history of recent photography and to the history of recent art more generally.¹³

Comentando o debate em *The Art Seminar*, Michel Frizot afirma que se deve assumir a fotografia como um artefato de origem luminosa: “all photographs are produced by the action of photons on a *prepared* sensitive surface”.¹⁴ Essa admissão não se trata de uma reedição em outro tempo do clamor realista do século XIX, mas de um reconhecimento de que qualquer

¹¹ ELKINS, James. *The art seminar*. In: ELKINS, James. (Ed.) *Photography Theory*. (The Art Seminar – Volume 2) New York: Routledge, 2007. pp.130-131

¹² SNYDER, Joel. “The art seminar”. In: ELKINS, James. (Ed.) *Photography Theory*. New York: Routledge, 2007. p.132.

¹³ MICHAELS, Walter Benn. *Op.cit.* p.433

¹⁴ FRIZOT, Michel. *Who's afraid of photons?* In: ELKINS, James. (Ed.) *Photography Theory*. (The Art Seminar – Volume 2) New York: Routledge, 2007. p.276

abordagem de um objeto material deve levar em conta sua forma de produção. Estabelecida a *fotogenia*, se deve considerar a câmera como um aparato que determina o caminho que a luz deve percorrer até a superfície sensível. A câmera permite que surja outra etapa no processo, o tempo de exposição. Assim, permitimos que determinada quantidade de fótons percorra determinado caminho e modifique a superfície sensível por um tempo determinado, e quem determina os parâmetros é o fotógrafo:

Hence, we may define the photographic operation as a particular precise operation in physics, regulated by a number of physical parameters that relate to the sensitive surface and to the apparatus to which it is subjected. It is then the operator's role (I have not forgotten the operator) to oversee the correct setting of these parameters and to bring together all the necessary elements for the experience.¹⁵

Ainda que tal dissecação da anatomia do processo de criação fotográfica aponte para duas esferas, uma mecânica (científica e autônoma) e outra humana (social e cultural), pensamos que isso se dá apenas por questões de análise. O que ocorre, em nosso entender, é uma prática social que envolve um aparato mecânico e uma competência operacional, *ambos* constitutivos de situações históricas de mediação. Sabemos que a visão humana não é um sentido imediato.¹⁶ Tampouco a luz é um fator estável na percepção da realidade, como veremos a seguir. Um aparato que tem por característica a mimese da visão por intermédio da luz deve ser encarado como codificado e produtor de artefatos decodificáveis, baseados na pose, tempo de exposição e confecção intencional de câmeras, lentes, filmes, entre outros elementos do processo de criação fotográfica.¹⁷

Nesse sentido, Melissa Miles desenvolve uma argumentação inovadora. A luz estável e reveladora (imediate) como essência da imagem fotográfica é criticada pela autora, uma vez que “the photograph and the ‘real’ are forced into a binary logic”.¹⁸ Partindo das metáforas luminosas do século XIX, Miles sugere que as propriedades da luz não foram levadas totalmente em consideração na definição da fotografia como inscrição luminosa. A autora usa

¹⁵ Idem. p.277

¹⁶ CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer. On vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge, Massachusetts, London, England: MIT Press, 1992. Capítulo III.

¹⁷ McCAULEY, Anne. *The trouble with photography*. In: ELKINS, James. (Ed.) *Photography Theory*. (The Art Seminar – Volume 2) New York: Routledge, 2007. p.419

¹⁸ Idem. pp.333-334

outra metáfora, a qual denomina *the burning mirror*, para abordar a luz como algo a ser controlado e dominado pelo operador da câmera fotográfica, pois a luz imediata apenas queimaria e aniquilaria a superfície sensível da fotografia, produzindo algo que não uma imagem representativa.

O controle da luz, como demonstra Miles, pode fazer apagar, na imagem, os objetos que estiveram diante da câmera durante todo o tempo de exposição, pressuposto indispensável para o processo fotográfico como vimos na argumentação de Barthes e Walton e na metáfora do fóssil.¹⁹ Miles e Frizot, mesmo afirmando que a indicialidade não é indispensável para pensar a fotografia, argumentam que, se a fotografia indica algo, este algo é a luz e a *operação criativa, intencional e disciplinadora do fotógrafo* no trato da luminosidade no processo fotográfico.

Conclusão

Nesta conclusão, usaremos a idéia de *intenção* como característica do objeto artístico representativo, devido a uma afirmação simples: não pode haver arte ser artistas. Como afirma Michaels a respeito de Sugimoto: “The fossils Sugimoto has chosen are, it’s true, very beautiful, but then some sunsets are very beautiful and some rocks are and some mountains are. We do not think of sunsets as belonging to the history of art”.²⁰ Dito de outra maneira, os artefatos dos quais se ocupa a história da arte são aqueles produzidos por mãos humanas, segundo técnicas variadas, em contextos variados, sendo uma das características comuns a todas elas, seja um quadro ou uma escultura, a intenção do artista. É exatamente a intenção que afasta a fotografia da arte, nos discursos que valorizam sobremaneira a luz e a indicialidade como essência da imagem fotográfica, como ficou claro na citação de Kendall Walton.

Um dos trabalhos clássicos sobre o tema é o livro de Michael Baxandall, *Padrões de intenção*.²¹ Nesta obra, Baxandall sugere que uma obra de arte é fruto da intenção do artista, constituída por seu Encargo e Diretriz. “A hipótese de fundo é que todo ator histórico e, mais ainda, todo objeto histórico têm um propósito – ou um intento ou, por assim dizer, uma ‘qualidade intencional’”.²² Assumindo a fotografia como um objeto histórico, pode ser definida como um objeto intencional. A historiadora da fotografia Ana Maria

¹⁹ MILES, Melissa. *Op.cit.* pp.336-336

²⁰ Idem. p.431

²¹ BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção. A explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2006.

²² Idem. p.81

Mauad usa o conceito de competência, baseado na idéia de manejo técnico e saber-fazer fotográficos, para definir o fotógrafo como um mediador cultural:

[o fotógrafo] torna-se um mediador entre o processo histórico, as demandas sociais e sua elaboração através das fotografias, recriando nas páginas das revistas e jornais uma complexa narrativa histórica dos fatos e acontecimentos, ao mesmo tempo que materializa em imagens anseios e expectativas de um projeto social.²³

Chegamos a um ponto em que duas opções teóricas se tornam excludentes entre si, devido ao fato de que uma fotografia

doesn't represent either the thing it is a photograph of or the intentional attitudes of the person who made it. (...) The point here is that the indexicality of the photograph – its status as a trace of what was there – is identified with the critique of the photographer's intentionality – his inability to control what the photograph shows".²⁴

O que está em jogo é o realismo e detalhes excessivos da fotografia. Para John Tagg, “realism is defined *at the level of signification*, as the outcome of an elaborate constitutive process. We cannot quantify the realism of a representation simply through a comparison of the representation with a ‘reality’ somehow prior to its realization”.²⁵

Sobre a falta de controle da representação, Baxandall oferece o exemplo de um pintor que deixa um traço acidental numa tela, um traço não premeditado e que, julgando posteriormente a composição desse traço com os demais, opta por deixá-lo figurar no quadro. Tal acaso pode ser comparado a todos os acasos fotográficos sugeridos por Michaels. Assim, a intenção na produção da imagem torna-se um dado processual e não linear, o qual define, além da feitura, os usos posteriores do objeto artístico. A opção de utilizar uma câmera fotográfica, com todas as suas conseqüências, é uma opção histórica. A especificidade do médium fotográfico (a especificidade lúmino-causal que fossilizaria a imagem) não o torna não intencional. Se a visão é historicamente construída, se a luz é mais um fenômeno a ser dominado do que a autora imediata da imagem, se o aparato mecânico e sua escolha como produtor de

²³ MAUAD, Ana M^a. *Poses e flagrantes. Ensaaios sobre história e fotografias*. Niterói: EDUFF, 2008. p.186

²⁴ MICHAELS, Walter Benn. *Op.cit.* p.435 e 437

²⁵ TAGG, John. *Op.cit.* p.154

imagens são resultados históricos e se a intenção é uma prática e processo sociais, afirmamos que não existe uma exclusão necessária da fotografia dentre os objetos artísticos representativos e intencionais. Tal exclusão aponta, deve ser dito, para disputas ideológicas e para a arbitrariedade das classificações do que é arte e o que não é. A busca pela essência cala sobre as relações imbricadas da fotografia com a arte figurativa, sobretudo com a arte contemporânea, como o demonstrou Philippe Dubois.²⁶ Tanto a *fotografização* da arte como a exploração de todos os recursos luminosos e mecânicos da fotografia podem ser abordados como intencionais além de, e isso é mais importante, historicizáveis.

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. *Camera Lucida*. New York: Hill & Wang, 1981.
- BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção. A explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2006.
- CARDOSO, Ciro Flamarion. *Pensando sobre a arte figurativa, lendo a obra de arte*. In: _____. *Um historiador fala de teoria e metodologia. Ensaios*. Bauru: EDUSC, 2005.
- CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer. On vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge, Massachussets, London, England: MIT Press, 1992.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1993.
- ELKINS, James. (Ed.) *Photography Theory*. New York: Routledge, 2007.
- FRIZOT, Michel. *Who's afraid of photons?* In: ELKINS, James. (Ed.) *Photography Theory*. New York: Routledge, 2007.
- KRAUSS, Rosalind. *Introductory note*. In: ELKINS, James. (Ed.) *Photography Theory*. New York: Routledge, 2007.
- MAUAD, Ana M^a. *Poses e flagrantes. Ensaios sobre história e fotografias*. Niteroi: EDUFF, 2008.
- McCAULEY, Anne. *The trouble with photography*. In: ELKINS, James. (Ed.) *Photography Theory*. New York: Routledge, 2007.
- MICHAELS, Walter Benn. *Photographs and fossils*. In: ELKINS, James. (Ed.) *Photography Theory*. New York: Routledge, 2007.
- MILES, Melissa. *The burning mirror: photography in an ambivalent light*. In: *Journal of visual culture*. Vol. 4(3). London, Thousand Oaks, CA and Nova Delhi: SAGE Publications, 2005.

²⁶ DUBOIS, Philippe. “A arte é (tornou-se) fotográfica?”. In: DUBOIS, Philippe. *Op.cit.* pp.251-307

- SNYDER, Joel. “The art seminar”. In: ELKINS, James. (Ed.) *Photography Theory*. New York: Routledge, 2007.
- SUGIMOTO, Hiroshi. *History of History*. New York, 2005. Guia da exposição do artista na Japan Society Gallery (23/10/2005 – 19/02/2006).
- TAGG, John. *The burden of representation. Essays on photographs and histories*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1988.
- WALTON, Kendall. *Transparent pictures: on the nature of photographic realism*. In: *Critical inquiry*. Vol. 11. 1984.