

REFLEXÕES FOTOGRÁFICAS A PARTIR DO TRABALHO DE CLAUDIA ANDUJAR

Carolina Soares

Em 1958, Claudia Andujar realiza seu primeiro ensaio fotográfico sobre os índios Karajá, na ilha do Bananal. Se a princípio ela não tinha claro o desejo de ser fotógrafa, no entanto, parecia já demonstrar a vontade de trabalhar com questões sociais, dentre elas a indígena. Talvez essa inclinação se deva à sua formação no curso de Humanidades pela Universidade de Nova York, nos Estados Unidos¹, e, principalmente, à amizade que estabelece com o antropólogo brasileiro Darcy Ribeiro. É a partir desse contato que encontra muitos dos fundamentos que nortearão o percurso que a leva, nos anos de 1960/70, a fotografar os índios Yanomami, trabalho este no qual estará centrada grande parte de sua trajetória como fotógrafa.

Para a análise de sua produção fotográfica daquele período é necessário não perder de vista três aspectos: a dimensão do assunto escolhido, o resultado visual de sua representação e a forma de circulação do trabalho. Entre eles há um limiar tênue que se impõe como fator determinante para a compreensão daquilo que pode vir a ser, ou um reforço discursivo de caráter moral - engastado pela ideia de um humanismo exaltado - ou um fazer fotográfico com claras intenções artísticas, cujo fim está nos valores estéticos ali figurados.

Aqui não há o propósito de reduzir o trabalho de Andujar a um programa velado de construção heroicizada da imagem do índio ou, ao contrário, a meras questões formais que desautorizem por completo o conteúdo que possam suscitar. O que se pretende é compreender de que forma imagem e discurso são construídos principalmente quando levado em consideração o contexto em que se dão.

Se há desde o início de seu trabalho profissional como fotógrafa um claro engajamento político com a questão indígena,² também não se pode negar a atenção que dispensa na escolha de composições, nos contrastes entre luz e sombra e nos efeitos técnicos para alcançar determinado fim. E a esse dado pode ser acrescido o fato de que, em 1958, ao produzir seu primeiro ensaio fotográfico sobre os Karajá, realiza sua primeira exposição na The George Eastman House, em Rochester.³

Em 1967, integra outra mostra na mesma instituição com curadoria de Nathan Lyons que também organiza a publicação *Photography in the Twentieth Century* em que Claudia Andujar participa com a foto abaixo. Essa passagem pelos Estados Unidos será determinante para sua formação autodidata.⁴ Lá buscará as referências de uma fotografia já instituída como “autoral”.

¹Com a morte de seu pai e de muitos outros parentes durante a Segunda Guerra e com o distanciamento de sua mãe que vem para o Brasil, Claudine Haas (seu nome de nascimento), nascida na Suíça em 1931, vai morar com um tio nos Estados Unidos. Lá se casa com o espanhol Julio Andujar e é quando ganha novo sobrenome.

²A exemplo de sua participação, em 1978, no projeto para a criação de um parque Yanomami nos estados de Roraima e Amazonas. Desse projeto inicial resulta, em 1984, na criação da ONG Comissão pela Criação do Parque Yanomami, hoje Comissão Pró-Yanomami. Em 1985, participa de campanha contra a invasão das terras Yanomami. Anteriormente, em 1979, já havia coordenado uma campanha nacional e internacional pela demarcação daquelas terras indígenas.

³O ensaio sobre os Karajá é também publicado na revista *Life* no mesmo ano de sua realização. Em 1960, algumas fotografias integram uma exposição no MoMA, cujo diretor era Edward Steichen, e na *Limelight Gallery* especializada em fotografia.

⁴Entre 1959 e 1960, realiza trabalhos para revistas conceituadas norte-americanas como *Life*, *Look*, *Jubilee*, *Fortune* e *Aperture*.

Na fotografia, sem título, de 1960, o rosto encoberto do fotografado e o ângulo fechado com que é elaborada a centralidade da composição são alguns elementos que, somados à predominância de tons de preto, reforçam a atenção sobre aquilo que se mostra mais em evidência: mãos segurando um pedaço de tecido branco. Tudo se converte para esse gesto. É onde a dramaticidade da imagem se faz presente. A partir de decisões cuidadosamente pensadas por Andujar, aqui parece ainda interessar o poder da fotografia como contingente de um suposto real e, portanto, capaz de gerar discursos em torno de sua capacidade de refletir “verdades”.

A ausência de legenda desautoriza um debate para além do que é suscitado pela própria imagem. A falta de referências possibilita leituras que vêm a reforçar a ideia da fotografia como um mecanismo a favor da representação de um possível humanismo com premissas universalizantes. A estetização da imagem é trabalhada no sentido de reiterar uma espécie de dignidade que faz das mãos representadas símbolo do sofrimento humano.

Esse trabalho do início da carreira de Andujar, além de ser apresentado na The Nation Gallery os Canadá, participou da exposição *Photography in the Twentieth Century*, organizada pela George Eastman House of Photography, e integra também o livro com mesmo título. Nele, estão reunidos nomes importantes da história da fotografia como Berenice Abbott, Ansel Adams, Diana arbus, Eugene Atge, Brassã, Robert Capa, Robert Frank, Laszlo Moholy-Nagy, Andre Kertész, Alfred Stieglitz, Paul Strand, Aaron Siskind entre muitos outros.

Isso conflui para a ideia de que, na década de 1960, um cânon da fotografia era estabelecido, sobretudo, por pensadores norte-americanos e vinculava-se o nome de Claudia Andujar. Como bem pontuou o curador da mostra, Nathan Lyons, no texto de introdução, o objetivo do livro estava exatamente em organizar uma antologia das imagens produzidas por fotógrafos ao longo de todo o século XX. Explica que a seleção não desconsiderou o fato de a fotografia representar para muitos uma espécie de substituto da realidade, como prova irrefutável de que algo existiu ou aconteceu. Contudo, argumenta que nas escolhas prevaleceu a compreensão sobre a fotografia como possibilidade de ampliação da percepção sobre o mundo.

O reconhecimento da fotografia como sendo arte está, segundo o crítico de arte norte-americano Clement Greenberg, vinculado à sua capacidade de contar uma história o que, por sua vez, depende das decisões tomadas pelo fotógrafo. A análise formal - em favor do atributo das qualidades plásticas da imagem – está relacionada com alguns aspectos da representação que Greenberg percebe como intrínsecos à transparência da superfície da imagem. Por esse princípio, as delimitações dos elementos formais tornam-se um mecanismo para se alcançar o nível iconográfico que, por sua vez, é determinado pela própria natureza da fotografia. As descrições visuais devem estar circunscritas pelos limites da imagem impondo que todas as ambigüidades narrativas sejam conseqüências inerentes ao meio.

Ou seja, o que para Clement Greenberg é definido como “história” não está relacionado a interpretações suscitadas para além da imagem, pois esta é, na verdade, auto-suficiente, autônoma. O conteúdo da representação está localizado na própria elaboração formal, com a ênfase voltada para especificidades do meio técnico em questão. A ideia de Greenberg aplicada à fotografia ganha melhor compreensão se aproximada do discurso que defende, sobretudo, para a pintura e escultura que, para ele:

[...] são capazes de se tornar mais completamente aquilo que fazem e nada mais; como a arquitetura funcional e a máquina elas parecem o que fazem. A pintura ou a estátua se esgota na sensação visual que produz. Não há nada para identificar,

associar ou pensar, mas tudo a sentir. [...] As qualidades puramente plásticas ou abstratas da obra de arte são as únicas que contam. Enfatize o meio e suas dificuldades, e de imediato os valores puramente plásticos, os valores próprios da arte visual passam para o primeiro plano.⁵

Diante desses argumentos, o que anteriormente Lyons pontuou como “ampliação da percepção sobre o mundo” pode ser compreendido como uma ênfase maior sobre o meio fotográfico, menos ligada à retórica de representação fiel do real e mais à de desvincular da realidade imediata a intenção criativa do fotógrafo. Para reforçar sua ideia, Lyons cita também uma frase do fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson para quem as decisões são tomadas pelo olho (“decisions made by the eye”).

A concepção em torno de uma fotografia criativa defendida por Nathan Lyons - cujo fim afirma ser a busca pela elaboração de uma antologia das imagens fotográficas produzidas no século XX - converge para um discurso institucional que buscou ao longo daqueles anos legitimar a imagem fotográfica em termos semelhantes àqueles atribuídos à pintura. A inclusão do trabalho de Cláudia Andujar nessa antologia autoriza associá-lo a premissas, inclusive estéticas, voltadas para a legitimação de uma fotografia autoral, que se faziam presentes naquele contexto. Daí a compreensão sobre o termo autor estar aqui amparada pelos discursos construídos em torno de uma fotografia moderna norte-americana em que se torna premente o reconhecimento de um sujeito criativo a se impor sobre o mero artifício técnico da máquina.

É nesse âmbito que trabalham os curadores do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), principal instituição a ter como propósito legitimar a fotografia de autor. Nela, a subjetividade autoral se impõe para suplantar a ideia e um mero registro objetivo da realidade. A defesa de uma autonomia da imagem em relação ao próprio objeto fotografado ganha força discursiva. O resultado é a definição da imagem fotográfica em termos de sua originalidade e unicidade.

Com o argumento de revelar a autenticidade da fotografia por meio da expressão pessoal e individual do fotógrafo, os curadores do MoMA estariam estruturando um modo de criar um cânon fotográfico constituído mesmo por nomes do século XIX que originalmente não tinham intenções artísticas. Com isso era então criada uma interpretação institucional para que a fotografia fosse percebida como objeto de um conhecimento estético singular.

Na década de 1960, período da exposição organizada por Nathan Lyons, o curador do MoMA era John Szarkowski que, seguindo a política iniciada por Beaumont Newhall, nos anos de 1930, defendia a introdução de um vocabulário formalista capaz de fornecer teoria suficiente para compreender a estrutura visual de qualquer fotografia existente; o isolamento de uma poética visual modernista supostamente inerente à imagem fotográfica e a retomada do debate da fotografia-arte como central.

Com a intenção de atestar a fotografia enquanto propriedade autoral para assim regulamentá-la dentro de um mercado artístico, não apenas o MoMA como também galerias norte-americanas estabeleciam condições para aproximar o meio técnico de outras formas de arte. Para isso, afirmava-se a autenticidade, originalidade, autoria, unicidade da fotografia como obra de arte. Com essa atitude, deixava-se transparecer tomadas de

⁵GREENBERG, Clement. “Rumo a um mais novo Laocoonte”, in COTRIM, Cecília & FERREIRA, Glória (org.). *Clemente Greenberg e o debate crítico*, tradução Maria Luiza X. de A. Borges – Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p.55.

decisões conservadoras e até mesmo antagônicas quando se tratando de um meio técnico que tem como natureza a reproduzibilidade.

Para atestar tal discurso, era retomado, em plena década de 1960, um debate moderno em torno da *straight photography*, termo cunhado pelo fotógrafo norte-americano Alfred Stieglitz na primeira metade do século XX. O objetivo era pautar a avaliação de uma boa fotografia na iluminação impecável, na composição cuidadosa, na clareza do tema, na definição precisa de foco e na perfeição qualificativa da cópia.

Essa apropriação conceitual tardia da *straight photography* pelo Museu foi utilizada para justificar a criação de um cânon posticho para o meio fotográfico que permitisse a invenção de uma história ditada em termos institucionais. Uma tradição supostamente moderna era então forjada para dar legitimidade aos discursos que sustentavam a fotografia como arte.

*

Abro um parêntese para algumas considerações sobre o que denomino como sendo apropriação conceitual tardia” efetuada pelo MoMA para legitimar um determinado cânon da fotografia autoral.

Se foi nos anos de 1960 que o Museu adotou essa política em torno do reconhecimento de uma fotografia-arte assumindo postulados da arte moderna, foi também nesse mesmo período que alguns desses pressupostos críticos passam a ser revistos num impulso movido pela crítica de arte na tentativa de compreender parte da produção artística contemporânea que já não podia ser analisada por meio daqueles antigos critérios artísticos de julgamento.

Conforme analisa a estudiosa francesa Dominique Baqué, naquele período, partia de vários artistas a retomada de uma atitude vanguardista dos anos de 1920 com o desejo de uma arte não-burguesa, suscetível de dissolver a fronteira entre arte e vida, buscando acabar com a autonomia da obra de arte confrontando-a com o real e o social. Tratava-se, entre outros aspectos, de uma reação contra o purismo essencialista de Clement Greenberg. Em outras palavras, era uma reação contra o ideal de uma ontologia da obra de arte, uma rejeição à autonomia, à especificidade e à pureza de cada meio.

Neste sentido, estabelecia-se uma dialética complexa entre fotografia e artes plásticas diante da qual acontecia uma verdadeira ruptura epistemológica em relação à natureza, ao estatuto e à função do meio fotográfico.

Configurava-se, assim, dois campos opostos de análise crítica da Fotografia: o primeiro defendia a especificidade de uma história da fotografia e a prática exclusiva do meio fotográfico, estabelecendo critérios com pretensões universalistas para a análise da fotografia como arte; o segundo, pelo contrário, pretendia inscrever a prática fotográfica no campo das artes visuais aproximando-a de outros suportes que passavam a atuar em conjunto. Fecho parênteses.

A ideia de uma fotografia voltada para o mero registro da realidade é, então, suplantada por acepções estéticas para sua valoração artística. Isso não significa que a concepção de uma fotografia documental deixe de existir. Mas passa a ser julgada pelo mesmo critério estético autoral, o que coloca em dúvida os próprios limites entre as diversas manifestações fotográficas. Ou ainda, se há possibilidade de pensar em termos de diferenças de gêneros na fotografia.

Em 1975, no texto *Changing New York*, a fotógrafa norte-americana Berenice Abbott analisa a fotografia documental como resultado de uma objetividade que é diferente

daquela ditada pelo programa da câmera, pois está vinculada à sensibilidade do ser humano. Para ela, o trabalho deve ser desenvolvido deliberadamente para que o artista possa imprimir a alma das coisas fotografadas. Deve-se tomar tempo suficiente para produzir um resultado expressivo no qual os detalhes em movimento devem coincidir com o equilíbrio do desenho e significado do assunto proposto.

Mais uma vez é retomada a capacidade criativa do fotógrafo como eixo central do debate estético. A subjetividade do fazer fotográfico torna-se ponto pacífico para seu reconhecimento artístico. E é exatamente essa possível universalidade dos critérios de julgamento que permitem reunir em um único cânon diferentes nomes como aqueles propostos por Lyon ou Szarkowski. A dicotomia entre a fotografia-arte e a fotografia não artística acaba por privilegiar um ponto de vista norte-americano comprometido com a fundação de uma História da Fotografia nos Estados Unidos. A adoção de um modelo moderno voltado, sobretudo, para estabelecer critérios de análise para pinturas e esculturas torna-se uma espécie de camisa de força quando aplicado à fotografia. O julgamento passa a ser prescritivo por tratar da atribuição de valores apropriados de discussões originadas pela pintura expressionista norte-americana, por exemplo.

*

Serão referências para Claudia Andujar os trabalhos de fotógrafos como Lewis Hime, W. Eugene Smith, Walker Evans, Dorothea Lange, Ernst Haas e Robert Frank. Se for possível apontar uma característica comum a esses nomes (incluindo o da fotógrafa em estudo), ela se configura na maneira como eles produzem uma fotografia tributária de um forte apelo humanista. As imagens funcionam como uma forma de denúncia às mazelas sociais. Os fotógrafos assumem a responsabilidade de agentes transformadores ao tornarem públicas as injustiças do mundo.

Movidos por um impulso de um sentido humanitário, Andujar fotografará os indígenas brasileiros, Hime os trabalhadores nos Estados Unidos, Smith as tragédias da Segunda Guerra Mundial, Evans e Lange os efeitos sociais da Grande Depressão Econômica norte-americana, Haas a Guerra do Vietnã e os indígenas norte-americanos, Frank a realidade social de diferentes estados daquele país.

Dentre os nomes descritos, Andujar aponta ter mais afinidade com o trabalho de Eugene Smith. A análise dos trabalhos dos dois artistas autoriza encontrar pontos de contato principalmente na forma como é pensada a luz e a produção de fortes contrastes. A dramaticidade do objeto a ser retratado não está nele mesmo, mas no jogo luminoso produzido pelos artistas para retirar da coisa representada toda a expressividade. A maior ou menor intensidade de luz, a maneira como essa toca a superfície dos corpos, a direção que a fotógrafa dá à cena levam a um resultado muito próximo daquela autonomia cujo conteúdo passa a estar na própria forma. A grandeza do humano é trabalhada de modo a atribuir à imagem um caráter autoral pela intervenção do fotógrafo na construção luminosa da cena.

Portanto, os trabalhos tanto de Andujar quanto de Smith ganham reconhecimento autoral mesmo que tangenciem o documental. O que vem a reforçar a ideia anteriormente apontada sobre a ausência de fronteiras entre as diferentes maneiras de retratar o referente. Aliás, o cuidado formal e a subjetividade de um olhar criativo passam a traduzir a intenção artística depositada em cada imagem, independente da finalidade para a qual inicialmente foi proposta.

Mais uma vez, para a História da Fotografia, a divisão entre os gêneros documental ou autoral deixa de ser a questão definidora para a compreensão de fotografias que ganham espaços em periódicos e museus. O que se espera é um posicionamento do fotógrafo diante do objeto fotografado. Toda defesa da fotografia como arte deve então enfatizar a subjetividade da visão do fotógrafo, uma premissa ampla que permite nela ser inserida uma gama diversificada de imagens.

*

A maneira como a fotógrafa Claudia Andujar representa as coisas problematiza sua filiação com o discurso ontológico da fotografia em torno da crença em um registro fiel da realidade. A naturalidade com que o caráter contingencial se apresenta, conforme defendido por Roland Barthes, aqui é colocada em questão. Para o teórico e crítico francês a fotografia é sempre invisível, pois o que dá a ver é inevitavelmente o seu referente que a ela adere de maneira singular. Por conseguinte, o significado está atrelado à decifração de um duplo que tem no objeto representado o seu ponto de partida.

Essa ideia é, no entanto, contestada pelo historiador e crítico inglês John Tagg que entende a possibilidade de um processo “natural” de contágio entre referente e imagem fotográfica como não isenta de uma concepção ideológica. Para ele, qualquer que seja a forma pela qual as ideologias se apresentem e se imponham sobre nossa consciência o seu efeito será sempre de “coerência”, de “consistência”, o que poderá ser percebido como algo que se dá “naturalmente”.

Tagg argumenta que para a compreensão da qualidade “realística” atribuída às fotografias está implicada a análise de como operam certos aparatos privilegiados dentro de uma dada formação social. Ou seja, em qualquer sociedade, o que define e cria “verdades” é um sistema de procedimentos ordenados pela produção, regulação, distribuição e circulação de discursos. Trata-se de analisá-los pela maneira circular com que se relacionam com um determinado sistema de poder que os produz e os sustenta.

De modo semelhante, o historiador brasileiro Boris Kossoy analisa a fotografia como sendo uma representação na qual é construída uma nova realidade. Não levanta dúvidas sobre a conexão físico-química estabelecida com o referente – condição que percebe como inerente ao sistema de representação fotográfica -, contudo, uma vez captado e fixado pela fotografia, o assunto, como denomina Kossoy, torna-se um novo real, interpretado, idealizado e ideologizado. Esse processo o historiador define como *segunda realidade*.

Seguindo esse raciocínio, que privilegia a representação fotográfica como construção discursiva, a percepção sobre o trabalho de Claudia Andujar ganha novos contornos. Na recusa em vincular a imagem ao reconhecimento imediato de seu referente, a fotógrafa tenta, portanto, discutir os vínculos entre a representação e a realidade anterior à sua realização.

Para uma leitura de suas fotografias que considere a trama complexa entre forma e conteúdo, deve-se então levar em conta aspectos elaborados historicamente e que se apresentam de maneira preponderante naquela fotografia. Um deles está no fato da fotografia reiterar a possibilidade da imagem adquirir uma “autonomia relativa” que não mais permite identificar o conteúdo da representação, a origem do representado e nem estabelecer comparação entre ambos. A representação ganha assim uma existência para além do processo que representa.

Bibliografia

- ANDUJAR, Claudia. *A vulnerabilidade do ser*, São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2005.
- BAQUÉ, Dominique. *La fotografía plástica*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*, tradução de Júlio Castañon Guimarães, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- GREENBERG, Clement. “Rumo a um mais novo Laocoonte”, in COTRIM, Cecília & FERREIRA, Glória (org.). *Clemente Greenberg e o debate crítico*, tradução Maria Luiza X. de A. Borges – Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 3ª. edição, 2002.
- LYONS, Nathan. *Photography in the Twentieth Century*, New York: the George Eastman House of Photography, 1967.
- TAGG, John. *The burden of representation – Essays on Photographies and Histories*. New York: Palgrave Macmillan, 1988.