



A fotografia, o museu e a crítica de arte

Photography, museum and art criticism

Marcos Fabris¹

Resumo: Este artigo pretende discutir o papel que ocupa a fotografia no âmbito das relações entre arte e sociedade, problematizando a premissa crítica do teórico inglês John Berger, que sugere o distanciamento das artes fotográficas tanto dos museus quanto de outras produções artísticas consideradas mais nobres, notadamente as artes não reproduzíveis como a pintura ou a escultura.

Palavra-Chave: Fotografia, museu, crítica de arte, pós-modernismo

Abstract: This article intends to discuss the role of photography bearing in mind the relationship between art and society, problematizing John Berger's critical premise, which suggests that photography should distance itself not only from museums but also from other artistic productions considered nobler, notably the non-reproducible ones such as painting and sculpture.

Keywords: Photography, museum, art criticism, post-modernism

... só surgirá uma fotografia de alto nível estético quando os fotógrafos, deixando de se envergonhar por serem fotógrafos e não pintores, cessarem de pedir à pintura que torne a fotografia artística e buscarem a fonte do valor estético na estruturalidade intrínseca à sua própria técnica (ARGAN, 2004, p. 81).

I

A tentativa de igualar a fotografia a outras formas de arte supostamente mais nobres foi, desde os primórdios de seu surgimento, tarefa hercúlea de fotógrafos profissionais, amadores e aficionados do novo meio. As numerosas batalhas parecem ter garantido a vitória na guerra: a imagem fotográfica vê finalmente reconhecido seu caráter expressivo (por oposição à mera cópia “fiel”, “mecânica”, que apenas duplicaria as aparências do visível) e, com isso, iguala-se definitivamente às artes que outrora gozaram maior prestígio que o seu, notadamente aquelas não-reproduzíveis, como o desenho, a pintura e a escultura. Ao vencedor, o cobiçado lugar no panteão dos meios nobres da representação artística – já lhe é permitida a entrada pela porta da frente e, de cabeça

¹ Marcos Fabris é doutor pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Fez pós-doutorado na Columbia University (Nova York) e na Université Paris Ouest Nanterre (Paris). Atualmente desenvolve projeto de pesquisa de pós-doutoramento no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, MAC-USP, onde pesquisa as relações entre pintura e fotografia.

erguida, circula pelos mais prestigiados museus, galerias e casas de leilão, amealhando fortunas nas vitrines que corroboram seu ambicionado estatuto de *high art*.

O pictorialismo, primeiro movimento artístico constituído em torno da fotografia, é exemplar deste processo. Floresce inicialmente na Europa entre 1889 e o início da primeira guerra mundial e seus integrantes, “fotógrafos-estetas”, valorizavam sobretudo a beleza das imagens por eles produzidas. Os elementos mecânicos inerentes ao meio, negativamente associados à simples cópia do objeto e ao trabalho manual do artesão (em contradição com à valorização que faziam do trabalho intelectual do “artista”, superior “por definição”), eram percebidos como inibidores da expressão e da individualidade do artista-fotógrafo, devendo portanto ser eclipsados. A intenção era clara: promover o reconhecimento da fotografia enquanto Arte; seus fundadores e seguidores *reconhecem* a parcela de técnica inerente ao meio, *mas* adotam uma “atitude artística”, interpretativa e teórica nos termos que a norma acadêmica convencional permite ou alcança, para produzirem imagens que se pretendem, acima de tudo, a mais perfeita expressão desta norma – salvaguardando assim o novo meio da “decadência” a ele atribuída. É precisamente esta norma, e tudo que dela decorre, que parece ter se tornado ponto pacífico.

A crítica de arte, em seu dever de ofício, o questiona. Na contramão do que se apresenta como “senso comum”, o crítico inglês John Berger corajosamente propõe o que parece um retrocesso inenarrável, um “delírio inconsequente”: a fotografia, segundo ele, deveria dissociar-se completamente do círculo das belas artes². Como se não bastasse o acinte da proposição, o crítico celebra ainda o fato de que poucas instituições museológicas criaram, ao menos até a época da primeira publicação do texto [1972], departamentos fotográficos com o intuito de preservar, expor e divulgar as artes da fotografia³. Em suma, Berger propõe nada menos que destroçar as arduamente adquiridas *lettres de noblesse* da imagem fotográfica. Mas quão absurda seria de fato sua proposição? O suposto “delírio inconsequente” teria fundamento “justificável”?

II

Quando diz que “nenhuma obra de arte pode sobreviver sem se tornar uma propriedade de valor” (BERGER in TRACHTENBERG, 1980, p. 291)⁴, nosso autor toma como referência um conceito desenvolvido pelo crítico alemão Walter Benjamin em seu

² Cf. BERGER, J. *Understanding a Photograph*. In TRACHTENBERG, A. (org.). **Classic Essays on Photography**. New Haven: Leete’s Island Books, 1980.

³ Uma referência direta ao MoMA de Nova York, primeiro grande museu a admitir a entrada do meio fotográfico.

⁴ Todas as traduções de minha autoria, salvo menção contrária.

clássico ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*⁵, no qual o filósofo da Escola de Frankfurt esclarece que uma obra de arte tem, sobretudo a partir do Renascimento, seu valor de troca sobreposto ao seu valor de uso, sendo o segundo paulatinamente substituído pelo primeiro (dadas evidentemente todas as condições socio-históricas promovidas pela ideologia hegemônica que propiciaram tal situação). No sistema capitalista a obra de arte seria, assim, transformada em mercadoria como outra qualquer, vivenciando processos de reificação que não são alheios à produção dos objetos da cultura: o fetichismo instaura-se na arte, mantendo-se graças “ao aqui e agora da obra de arte, sua existência única” (BENJAMIN, 1993, p. 167); ou, nas palavras de Berger “o mistério de um modo de vida que exclui as massas” (BERGER in TRACHTENBERG, 1980, p. 291).

Entretanto, o que poderia ser percebido exclusivamente como uma perda é, de fato para Benjamin, o ponto inicial de um processo revolucionário. O caráter intrínseco de reprodutibilidade de meios como a fotografia e o cinema implicaria necessariamente na destruição da aura, se comparado aquele caráter único de obras de arte desenhadas, pintadas ou esculpidas. A desacralização aurática promovida através da reprodutibilidade técnica acarretaria um processo de desmitologização da obra artística, sobretudo pelo rompimento radical com as origens e reminiscências sacras da arte. Assim, – e registrando-o *também* como um ganho – o processo de libertação da obra de arte de sua aura significaria libertá-la inclusive de sua tradição histórica de representação, ligada à ideologia dominante, uma “história dos vencedores” que prescreve determinadas formas de representação da realidade tomando-as *pornatural* – portanto únicas e autênticas (pensemos por exemplo na utilização da *perspectiva artificialis* na pintura italiana do *Cinquecento*).

Desta forma, acredita Benjamin (e Berger, na esteira do crítico alemão) a destruição da aura poderia criar maior acesso não somente à obra de arte, mas, no limite, à apropriação dos meios de produção, incluso os artísticos, pelas massas. Benjamin reconhece o valor artístico-cognitivo das produções fotográficas que almejam este princípio de destruição aurática e encontra no fotógrafo francês Eugène Atget um exemplo de autor que ensina e auxilia, com propriedade e maestria técnicas, outros possíveis produtores em sua tarefa artístico-política:

⁵ BENJAMIN, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In BENJAMIN, W. **Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

Atget foi um ator que retirou a máscara, descontente com sua profissão, e tentou, igualmente, desmascarar a realidade. [...] Ele atingiu o polo da suprema maestria mas na amarga modéstia de um grande artista, que sempre viveu na sombra, deixou de plantar ali o seu pavilhão. Por isso, muitos julgam ter descoberto aquele polo, que Atget já alcançara antes deles. Com efeito: as fotos parisienses de Atget são as precursoras da fotografia surrealista, a vanguarda do único destacamento verdadeiramente expressivo que o surrealismo conseguiu pôr em marcha. Foi o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional, especializada em retratos, durante a época da decadência. Ele saneia essa atmosfera, purifica-a: começa a libertar o objeto de sua aura, nisso consistindo o mérito mais incontestável da moderna escola fotográfica (BENJAMIN, 1993, pp. 100 – 101).

Em suma: esta nova forma de produção poderia auxiliar na tomada de consciência e nas modificações das relações e estruturas sociais, sem naturalmente retornar à magia ou repisar o caráter aurático da arte. Desta maneira, através da adoção, aprimoramento e aplicação das novas possibilidades técnicas, aliadas à maior acessibilidade à produção por elas permitidas (ou seja, um número infinitamente maior de pessoas poderia produzir imagens fotográficas se comparado às cifras daqueles que efetivamente poderiam frequentar as academias para aprender, por exemplo, as técnicas da pintura a óleo), é que a arte poderia atuar significativamente, imiscuindo-se à práxis vital; e não sem alterá-la, em sentido oposto a aquele aberto pelo império do Capital. A realidade, aparentemente “concluída” e predestinada, seria, então, intuída, analisada e (re)produzida pelas massas, concebida e avaliada de *seu* ponto de vista (uma História “escovada a contrapelo”), não como estado imutável mas como processo. Berger ratifica: “é mais útil categorizar a arte por suas funções sociais [do que considerá-la apenas por certas fases ligadas a seus processos criativos]” (BERGER in TRACHTENBERG, 1980, p. 292).

Será precisamente dentro deste panorama que o crítico inglês desenvolverá seu raciocínio, não cabendo, portanto, pensar a fotografia como uma “prima enriquecida”, “*parvenue*” e custosamente elevada à categoria das belas artes para assim usufruir os privilégios a elas concedidos. Concebê-la nestes termos significa julgá-la perante o mesmo tribunal que ela já havia formalmente destituído em sua essência, ou seja, seu caráter reprodutível. Nestes termos, de que valeria a consagração da imagem fotográfica

por instituições nas quais a aura da obra de arte é intensamente ratificada e repostada para transformá-la em mercadoria exclusiva, um artigo de luxo rentável, se é precisamente este o caráter negado em sua essência, indissociável da ubiquidade, da reprodutibilidade e da acessibilidade? A “insólita” proposição de Berger começa a ganhar algum sentido.

III

As questões suscitadas pelas colocações de Berger poderiam ser levadas mais a diante ao considerarmos a análise de outro crítico da mesma Escola de Frankfurt, Theodor Adorno. Em dois ensaios-respostas ao texto de Benjamin anteriormente mencionado⁶, Adorno argumenta que a destruição da aura na obra de arte implica na desvalorização da categoria do gosto como critério de avaliação. Desta maneira, as massas não teriam mais um gosto com que avaliar, na medida em que todos os mecanismos de reprodução social impuseram-lhes aquilo de que “gostam”. Nestes ensaios, Adorno tenta também mostrar como a reprodução técnica auxilia na dominação social, impedindo o progresso verdadeiro da arte (e da vida) na “cultura de massas”, sendo o cinema hollywoodiano *mainstream* um exemplo clássico da cultura “decaída”.

Contraopondo-se à “cultura de massas”, depósito de interesses puramente comerciais e inimiga mortal da reflexão crítica estaria a arte de “vanguarda”, cujo papel seria o de dissolver as formas artísticas nas suas relações com a realidade “visível” para que a arte possa efetivamente falar sobre aquilo que está debaixo das aparências. A produção artística de James Joyce, T. S. Elliot, Picasso, Schönberg e Stravinsky são alguns exemplos deste tipo de arte. Noutras palavras, a alta cultura tenta(ria) manter vivos os ideais mais progressistas da humanidade *na esfera artística*, denunciando a falsidade da indústria cultural, enquanto a linearidade da arte da cultura de massas tenta(ria) facilitar o fluxo e o consumo de mercadorias, mantendo desta maneira o *status quo* artístico e político. Para Adorno, apenas a obra vanguardista é expressão autêntica do estado geral. Aqui, sua discordância explícita com Benjamin⁷.

⁶ Respostas à *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*: ADORNO, T. *O Fetichismo na música e a regressão da audição*. In **Os Pensadores volume XLVIII**. São Paulo: Abril, 1975. e ADORNO, T. *The Cultural Industry: Enlightenment as Mass Deception*. In ADORNO, T. & HORKHEIMER, M. **DialectofEnlightenment**. London & New York: Verso, 1995.

⁷ Não cabe aqui discorrer sobre as contendas entre Adorno e Benjamin. Vale entretanto notar que o debate inclui as reflexões de Brecht ao lado daquelas de Benjamin e as de Horkheimer ao lado das de Adorno. A bibliografia explora e avalia tais questões exaustivamente, assim remeto o leitor, por exemplo, à segunda versão do texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (no Brasil publicado na coleção “Os Pensadores”) e aos escritos de Brecht sobre o Processo da Ópera dos Três Vinténs, além dos ensaios semanais de Benjamin, Adorno e Horkheimer anteriormente mencionados nas notas deste ensaio.

IV

No mesmo ensaio, Berger afirma que “dada sua natureza, as fotografias têm pouco ou nenhum valor de propriedade, na medida em que não são raras”, haja vista seu caráter reprodutível, e que “as fotografias estão fora da categoria [dos meios que exercem este papel de propriedade]” (BERGER in TRACHTENBERG, 1980, p. 292). A complexidade desta questão na pós-modernidade é grande e merece consideração.

Com o avanço do capitalismo globalizado e a colonização da vida por um processo sem precedentes de mercantilização, as fronteiras entre o que Adorno denominou “arte de vanguarda” e “cultura de massas” tendem à dissolução: todas as áreas da experiência humana são colonizadas pelo capital – a arte naturalmente inclusa – agora a serviço da lógica da mercadoria. Esta é a análise do crítico norte-americano Fredric Jameson sobre a sociedade atual e o período pós-moderno⁸. Desta forma, se a arte é mercadoria ela serve, inclusive e principalmente, para fazer propaganda de mercadorias (inclusive do próprio conceito de arte como mercadoria). A imagem, incluindo os meios fotográficos, não escaparia a esta lógica.

Se, no campo das artes visuais, a arte modernista a qual se referia Adorno constituía, acima de tudo, o sentimento de que a estética só pode ser realizada e concretizada quando ela é algo mais que o simplesmente estético, a arte pós-modernista prima pelo que Jameson denominou de pastiche⁹: um esvaziamento – historicamente determinado – da forma artística que expressa ideias libertas de conteúdo histórico. Ou seja, o pastiche, estilo pós-moderno por excelência, seria uma purgação dos conteúdos político-históricos, um “jogo formal”, uma arte que “mira seu próprio umbigo”, ou na acepção de G. W. F. Hegel, o Belo, a arte em si e para si, desprovido do Sublime, uma experiência trans-estética que transcende o Belo¹⁰. Nas próprias palavras do crítico norte-americano, trata-se de pensar o pastiche

como a paródia, a imitação de um estilo idiossincrático, peculiar ou único, a vestimenta de uma máscara linguística, o discurso em uma língua morta. Mas trata-se de uma prática neutra de tal mimetismo, sem qualquer um dos motivos da paródia, amputada do impulso satírico, desprovida do riso e de quaisquer convicção que juntamente com a língua anormal tenha-se momentaneamente

⁸ Cf. JAMESON, F. **Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism**. London & New York: Verso, 1991.

⁹ Cf. JAMESON, F. **A cultura do dinheiro**. Tradução de M. E. Cevalco e M. Soares. Petrópolis: Vozes, 2001.

¹⁰ Cf. G. W. F. Hegel in JAMESON, F. **A cultura do dinheiro**. op. cit.

tomado emprestado [...]. O pastiche é assim, uma paródia em branco, uma estátua com globo ocular vazio (JAMESON, 1991, p. 17).

Novamente: a produção imagética pós-moderna, com a fotografia naturalmente incluída em todas as etapas deste processo, não é exceção à regra. Segundo Jameson, “o que caracteriza a pós-modernidade na área cultural é a supressão de tudo que esteja de fora da cultura comercial, a absorção de todas as formas de arte, alta e baixa, pelo processo de produção de imagens” (JAMESON, 2001, p. 142). Exemplos desta produção imagética colonizada pela lógica do mercado no âmbito das artes fotográficas são fartos¹¹. Tais imagens almejam primordialmente integrar-se ao sistema de produção de mercadorias, sobretudo pelas vias do esteticismo e sem maiores tentativas de fomentar uma “crise produtiva” no seio do processo produtivo (ao contrário de outras produções artísticas, que parecem articular uma equação tensionada entre, por um lado, a altíssima estetização da imagem e, por outro, o horror dos conteúdos assim representados – pensemos nas fotografias de Sebastião Salgado).

V

A proposição de Berger de que as fotografias não têm valor de propriedade parece datada e se esvazia perante a questão da produção imagética na pós-modernidade. No entanto, em um outro ensaio sobre fotografia¹², é ele quem propõe uma questão potencialmente interessante para uma possível produção fotográfica alternativa àquela feita na pós-modernidade. “A fotografia” segundo ele, “tem sido frequentemente utilizada como uma arma radical em pôsteres, jornais, panfletos, etc. Sem pretender escamotear o valor deste material, o atual uso da fotografia deveria ser desafiado [...] de forma a alterar sua prática. Como?” (BERGER, 1991, p. 60).

Talvez uma resposta razoável, que contemple as reflexões acima, deva considerar o fato de que uma fotografia “alternativa” incorpora à sua prática não somente uma memória social e política, mas também sugere tipos de imagens a serem produzidas (o que não significa absolutamente a prescrição de uma atitude normativa para a produção artística), bem como os modos como serão utilizadas, seus usos e funções, arquitetados nos termos de “encomendas sociais”. Possivelmente inspirado pelo Benjamin de *O autor*

¹¹ Pensemos nos famosos fotógrafos que emprestam sua “marca” às campanhas publicitárias, por exemplo François-Marie Banier (para os famosos vinhos *Chateau Lafite Rothschild* e o hotel Plaza Athénée de Paris).

¹² BERGER, J. *Uses of Photography*. In BERGER, J. **About Looking**. New York: Vintage, 1991.

como produtor¹³, Berger oferece o que parece ser uma via de acesso interessante para uma produção imagética radicalmente distinta daquela pós-moderna: “um sistema radial deve ser construído ao redor da fotografia, de forma que ela possa ser vista em termos que são simultaneamente [estéticos], pessoais, políticos, econômicos, dramáticos, cotidianos e históricos” (BERGER, 1991, p. 67). A atualidade e relevância da discussão persistem e residem sobretudo na urgência de repensar – sempre – o lugar e o papel do engajamento político na produção crítica e artística consequente. Neste cenário, o museu pode, e deve, fomentar departamentos, coleções e mostras fotográficas que serão, como tudo mais ali, o mobiliário utilitário numa “casa de experiências”¹⁴, um par laboratório “cuja finalidade precípua, fundamental – ensinar os visitantes a perceber, direta e imediatamente tudo: quadro, escultura, gravura, espaço, cor, arquitetura – tem em si um caráter global irreprimível” (PEDROSA, 1995, p. 298).

Bibliografia

- ADORNO, T. *O fetichismo na música e a regressão na audição*. In **Os Pensadores volume XLVIII**. São Paulo: Abril, 1975.
- ADORNO, T. & HORKHEIMER, M. *The Cultural Industry: Enlightenment as Mass Deception*. In **Dialectic of Enlightenment**. Londres e Nova York: Verso, 1995.
- ARGAN, G. C. **Arte moderna – do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BENJAMIN, W. **Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BERGER, J. **About Looking**. Nova York: Vintage, 1980.
- BERGER, J. *Understanding a Photograph*. In TRACHTENBERG, A. (org.). **Classic Essays on Photography**. New Haven: Leete's Island Books, 1980.
- JAMESON, F. **A cultura do dinheiro**. Tradução de M. E. Cevalco e M. Soares. Petrópolis: Vozes, 2001.
- JAMESON, F. **Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism**. London & Nova York: Verso, 1991.
- KOTHE, F. R. *O fetichismo na arte*. In KOTHE, F. R. **Ensaio 46 – Benjamin & Adorno: confrontos**. São Paulo: Ática, 1978.
- PEDROSA, M. **Política das Artes** (org. de Otilia Arantes). São Paulo: EDUSP, 1995.

¹³ BENJAMIN, W. *O autor como produtor*. In BENJAMIN, W. **Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

¹⁴ A formulação é do crítico Mário Pedrosa. Cf. *Arte experimental e museus*. In PEDROSA, M. **Política das Artes** (org. de Otilia Arantes). São Paulo: EDUSP, 1995.