

## FOTOGRAFIA-EXPRESSÃO: a fotografia entre o documental e a arte contemporânea

Evelyse Lins Horn<sup>1</sup>

### Resumo

Essa pesquisa é sobre a fotografia entre a arte contemporânea e o documental. O texto tem suas bases teóricas por meio da aproximação de reflexões sobre a fotografia documental e a arte contemporânea, utilizando o autor André Rouillé como fonte principal de pesquisa, entre outros.

**Palavras-chave:** fotografia-expressão, fotografia documental, arte contemporânea.

### Uma breve passagem pelo tema

A pesquisa aqui proposta surge como forma de responder a inquietações acerca da produção da fotografia contemporânea. O projeto tem por objetivo falar sobre a imagem como experiência visual e da fotografia-expressão que se situa entre a arte contemporânea e o documental.

Esse estudo visa à busca do conceito dessa nova categoria fotográfica chamada de fotografia-expressão, que surgiu a partir das transformações sofridas na fotografia documental.

A fotografia documental teve seu apogeu com o término da II guerra mundial, momento em que o mundo estava a procura de novos valores e que a modernidade que se anunciava, foi acolhida como promessa de um futuro melhor. Foi a época que as grandes

---

<sup>1</sup> Premiada através do XI Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia na categoria de Produção de conhecimento por meio de apoio ao pensamento crítico e teórico no campo da fotografia. Mestranda em Comunicação pela Universidade Federal do Ceará e Coordenadora do grupo de estudos do Ifoto. E-mail: lyse\_horn@hotmail.com.

revistas ilustradas detinham a quase exclusividade da difusão da informação visual, e os repórteres fotográficos tinham a missão de coletá-las pelo mundo todo.

Intimamente ligada a sociedade industrial, aos seus valores, aos seus paradigmas técnicos, econômicos, físicos, perceptivos e teóricos, a fotografia entrou em crise. Nascida na era do ferro e do carvão, responde mal às condições da sociedade da informação. A fotografia, como resposta, transformou-se e estendeu-se em direções inéditas. Teceu ligações renovadas com a arte, os procedimentos culturais sucederam amplamente os usos práticos, e, sobretudo, a fotografia documental cedeu amplo lugar à fotografia-expressão.

A expressão da fotografia na sociedade humana como um todo é eminente tanto como registro documental quanto artístico. Tal fato está provavelmente ligado, filosoficamente, ao mundo de idéias perfeitas a que todos, consciente ou inconscientemente, buscamos. A fotografia seria o simulacro mais próximo desta idéia de representação visual que gera verossimilhança direta com o objeto fotografado.

Enquanto uma pintura jamais pode ser outra coisa senão uma interpretação seletiva, a foto pode ser uma transparência ou constatação. Porém apesar da presunção de veracidade, que confere autoridade, interesse e sedução a todas as fotos, a obra que os fotógrafos produzem não constitui uma exceção genérica ao comércio usualmente nebuloso entre arte e verdade. Devemos lembrar, portanto que a imagem não representa o real e sim uma semelhança com a realidade.

Há imagens que desfrutam de autoridade e influenciam opiniões. Tais imagens são de fato capazes de usurpar a realidade, ainda sendo imagens. Algumas expressões contemporâneas demonstram preocupação quanto à possibilidade da imagem estar tomando o lugar do mundo real. É uma volta à caverna de Platão<sup>2</sup>, a imagem é verdadeira na medida em que se assemelha a algo real, e é falsa por ser apenas uma semelhança.

---

<sup>2</sup> Alusão a Alegoria da Caverna de Platão.

Ao decidir que aspecto deve ter uma imagem, ao preferir uma exposição à outra, os fotógrafos geram padrões em seus temas. Embora em certo sentido a câmera, de fato capture a realidade e não apenas a interprete, as fotos são uma interpretação do olhar de um artista e dizem um pouco de como esse artista vê sua imagem. A fotografia democratiza todas as experiências visuais, traduzindo-as em imagens.

### **A crise da fotografia-documento**

A fotografia documental, além de difusora de informações, é também provedora de prazer estético e formadora de opinião. Apresento aqui reflexões sobre suas características e mudanças de modo a contribuir para a ampliação de possibilidades expressivas no campo da comunicação e das artes e a idéia de fotografia-expressão nos leva para um possível caminho na fotografia contemporânea.

Para Margarita Ledo chamamos de documento algo que é portador de uma informação. Apesar da insistência de alguns em confundir a fotografia com o objeto representado, a fotografia documental pretende representar o real ou designá-lo. Podemos dizer que ela parte de um referente real, e possui alguma relação com esse referente. Ela é composta de estilos e técnicas expressivas e elaboradas pelo realismo, com a intenção de ter semelhança com o natural e registrar a percepção do mundo e de acontecimentos diversos pelo fotógrafo em diferentes momentos.

A fotografia-documento beneficiava-se da sua proximidade com o mundo e suas relações com a modernidade. No fim do milênio essas duas características deixaram de ser vantajosas, as crenças modernas revelaram seus limites, e o mundo tornou-se muito mais complexo. O regime de verdade mudou, e a verdade do documento não era a verdade da expressão. Outras imagens e outras tecnologias aparecem. Ocorre uma fusão da fotografia com as redes digitais e os conceitos de imagem mudam.

Segundo André Rouillé “a uma fotografia-documento que compreende uma expressão, englobando um acontecimento, embora não o represente, pode ser chamada de

fotografia-expressão” (Rouillé, 2009:137). A fotografia documental tinha a função de ser uma fotografia-designação, e tinha seu lugar em um mundo de substancias, de coisas e de corpos. A fotografia-expressão age sobre o conjunto das atividades, em um mundo de acontecimentos, com redes digitais e informações em tempo real. O trabalho dos fotógrafos-expressivos envolve originalidade e criatividade, situando-se sempre no limite entre a razão e a emoção.

Esses fotógrafos tecem, sob forma de imagens, comentários sobre o mundo presente, resultado de uma posição participativa e gosto pessoal. Eles se propõem a descrever, comparar, conotar, persuadir, além de inferir valores em objetos e fatos, assumindo a função de observar certas convenções, codificar seus trabalhos e convertê-los em produto de comunicação. O modo de expressão de cada fotógrafo pode interferir no grau de intensidade do caráter documental ou artístico do trabalho: seja de forma determinante, como fizeram os fotógrafos do início do século XX, ou de maneira mais amena, como preferem fazer alguns fotógrafos de gerações mais recentes.

A partir dos anos 1930, a fotografia documental mostra-se humanista. A fotografia humanista era em seus temas, assim como em suas formas, impulsionada pela perspectiva de um mundo melhor. Mas a fotografia humanista de Robert Doisneau, Henri Cartier Bresson, ou então Sebastião Salgado, retraiu-se fortemente, dando lugar a uma fotografia humanitária, surgida com o inusitado aumento dos excluídos.

Do humanismo ao humanitário ocorreu uma verdadeira inversão do conteúdo das imagens. Aos temas humanistas de trabalho, amor e amizade, vieram os humanitários de sofrimento, penúria e doença. Alguns fotógrafos considerados humanistas eram na verdade humanitários, como Diane Arbus que buscava captar distúrbios físicos e psicológicos. Segundo Susan Sontag:

As fotos de Diane Arbus transmitem a mensagem anti-humanista, cujo impacto perturbador as pessoas de boa vontade, na década de 1970, queriam avidamente sentir, do mesmo modo como, na década de 1950, desejavam ser consoladas e distraídas por um humanismo sentimental” (Sontag, 2004:45).



Arbus foi além da fronteira da fotografia humanitária tendo alguns trabalhos com características da arte contemporânea vistas no Dadaísmo. Ela fez uma exposição no Museu de Arte Contemporânea de Nova York em 1972, com 112 fotos tiradas de tipos grotescos parecidos, com roupas degradantes, tiradas em ambientes desoladores.

A relação do espontâneo e do construído sempre esteve presente na história da fotografia documental. Henri Cartier-Bresson publica em 1952 “O instante decisivo<sup>3</sup>” em 1952, no momento em que o mundo traumatizado pela guerra está à procura de novos valores, e em que a modernidade, que se anuncia, é acolhida como a promessa de um futuro melhor. Nesse livro ele defende o conceito de *instante decisivo*, segundo o qual, para obter uma boa imagem, o fotógrafo deveria, em uma fração de segundo, organizar precisamente sua forma e conteúdo, ele poderia passar o dia inteiro esperando pelo momento da fotografia ideal. Jacques Aumont nos fala de um instante pregnante que seria “...o melhor instante, o mais significativo, mais típico, mais pregnante...” (Aumont, 2004:81). O declínio da fotografia documento está relacionado e condicionado ao aprimoramento tecnológico. Segundo Rouillé:

Da mesma maneira que, durante muito tempo, (a fotografia) foi concebida como um fator de progresso industrial e científico, como a ferramenta por excelência da informação e fiança da verdade, como um meio de dominar o mundo. Existe um mundo, na verdade infinito mas bem real, acessível, cognoscível, dominável pelos meios modernos, fotografia em primeiro lugar. Essa é a crença que ainda prevalece nos anos 1950 e que progressivamente vai diminuindo. Já antes de 1970, os principais setores econômicos substituíram a fotografia por imagens em tecnologias muito mais sofisticadas, incomparavelmente mais rápidas (Rouillé, 2009:138).

A fotografia-documento além de enfrentar a crise causada pelo avanço tecnológico também passou a enfrentar uma crise da representação, uma crise da verdade. Essa crise intensificou-se enormemente ao longo dos anos 1990, segundo Rouillé “atinge os próprios

---

<sup>3</sup> Do francês “L’instant décisif”.

fundamentos da fotografia-documento e manifesta essa sua inadaptação ao real que está havendo, o real da sociedade de informação” (Rouillé, 2009:156).

A crise da verdade manifesta-se no interior da fotografia documental, destruindo seus valores fundamentais e distorcendo seus limites. A imagem não remete mais de maneira direta e unívoca à coisa, mas a uma outra imagem; ela se inscreve em uma série, sem origem definida, na cadeia interminável das cópias. O mundo dissolve-se dentro dessas séries infinitas. Instala-se a dúvida, e confundem-se os limites entre o verdadeiro e o falso.

Essa crise da verdade vem mostrar uma verdade sobre a fotografia, em particular a fotografia-documento. Ao contrário do que pode ser dito, a fotografia documental não teve como sua função principal representar o real, nem de torná-lo verdadeiro ou falso, mas, de designá-lo, de ordenar o visual. A ordem, acima do verdadeiro ou do falso. A fotografia documental finalizou o programa visual iniciado com a pintura Quatrocentista.

Ela finalizou no sentido de realizar, representando o real com uma fidelidade jamais encontrada na pintura e também lhe colocou um ponto final ao esgotar as possibilidades, organizando o universo visual e tornando o mundo transparente. O fim do programa coincide com a crise da fotografia-documento. Segundo Aumont a grande revolução fotográfica não era a de produzir uma analogia maior ou menor com o desenho ou a pintura e sim de “...fixar o tempo com o espaço” (Aumont, 2004:80).

A fotografia também realizou a pretensão da pintura de ser instantânea. Segundo Michael Baxandall a convenção de que o pintor representa uma experiência fugidia só tinha sido posta em questão a partir dos impressionistas, e de fato Matisse já levantara o problema em um ensaio em 1908. É fato que cada pintor não pintava sua tela em um único instante, “...a pintura resulta de uma relação intelectual e perceptual contínua entre ele (artista) e o objeto da representação” (Baxandall, 2006:85).

## Do documento à expressão ao artístico

A fotografia documento não equipara o real e a imagem, entre ele se interpõe uma série infinita de outras imagens, invisíveis. O fotógrafo não está mais próximo do real que o pintor de sua tela. Segundo Deleuze:

O pintor tem muitas coisas na cabeça, ou em volta dele, ou no ateliê. Ora, tudo o que está na cabeça ou em volta dele já está na tela, mais ou menos virtualmente, mais ou menos efetivamente, antes de começar a trabalhar. Tudo isso está presente na tela, em função de imagens, atuais ou virtuais. Embora o pintor não tenha de preencher uma superfície branca, ele teria, sobretudo de esvaziar, desobstruir, limpar. Logo, ele não pinta para reproduzir na tela um objeto servindo de modelo, ele pinta sobre imagens existentes, para produzir uma tela cujo funcionamento vai inverter as relações de modelo e de cópia (Deleuze, 1981:59).

A fotografia documental usa essa ilusão, ignorando tudo aquilo que antecede virtualmente ou efetivamente a imagem, envolvendo coisas e dados extra-fotográficos. Muitos elementos que a fotografia-expressão reconhece. No regime da expressão, o já visto não supõe o visto, é o visto que se extrai do já visto. Do documento à expressão, passa-se do decalque para o mapa: do ideal do verdadeiro e da proximidade para os jogos infinitos das interferências e das distâncias.

A fotografia-expressão está situada no *entre - lugar*, ou seja, nessa frágil linha que separa o documento da arte, conferindo-lhe sua singularidade em relação a outros gêneros fotográficos.

A fotografia-expressão requer o uso de práticas e métodos específicos que conseqüentemente resultam em um produto diferenciado, fruto de um processo de trabalho que além da apuração prévia do tema, a elaboração de um plano de abordagem, a realização de pesquisas e a familiarização com os sujeitos a serem abordados. Possui também como característica o olhar interpretativo e um maior apuro estético, o que resulta em uma linguagem fotográfica menos subordinada às convenções. São os fotógrafos que se conferem maior liberdade de expressão, além de disporem de uma margem de tempo bem maior para desenvolver um projeto. O resultado é um trabalho sobre um determinado tema,



com validade intemporal. A preocupação em ser fiel ao visível deixou de ser prioridade, e os fotógrafos começaram a transportar para suas imagens as elaborações de sua própria personalidade.

No processo de intermediação entre o imaginário e a fotografia os fotógrafos utilizam a criatividade para colocar em prática novas formas de representação. O desfoque, o borrado, a sobreposição de imagens, ou seja, recursos técnicos que não eram muito utilizados passaram a fazer parte da linguagem da fotografia contemporânea.

A fotografia-documento não foi a única a buscar o imaginário e salientá-lo durante o processo de produção tornando-se fotografia expressão. Na fotografia artística, já nos anos trinta, o imaginário era explorado de forma intensa pelos fotógrafos que participaram de movimentos de vanguarda. Vários artistas deram suas contribuições à fotografia usando novas formas de expressão. Por meio de fotogramas, colagens, montagens e grafismos buscavam novas formas de pensar o fotográfico. Enquanto a fotografia documental, nessa mesma época, se mantinha mais ligada ao humanismo francês, que tinha como base a busca da objetividade, da credibilidade e da função designação da fotografia.

Na fotografia-expressão, os fotógrafos parecem estar mais conscientes de que os equipamentos devem auxiliá-los a pôr em prática suas propostas de trabalho e que não devem se deixar conduzir pelos atraentes programas do aparelho. Antes de tudo, eles estão interessados em criar uma linguagem pessoal para seus trabalhos e, para isso, se beneficiam dos recursos técnicos disponíveis que melhor venham a se adequar a cada estilo.

A fotografia-expressão foi ganhando maior liberdade para dialogar com a arte, a ponto de constatarmos que a intenção estética começa a prevalecer sobre a de documentação. Nas últimas décadas a fotografia-expressão tem sido vista em galerias, bienais e museus, espaços que antes privilegiavam apenas fotografias caracterizadas como artísticas.



## Sobre o sensível e a expressão

Segundo Rancière, uma partilha do sensível é o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas. Vemos, portanto, que uma partilha pode significar o tomar parte. A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço que essa atividade se exerce. Assim, as práticas fotográficas são maneiras de fazer e a fotografia-expressão é uma forma de partilhar o sensível fotografado.

A estética, para Rancière, não é “a teoria da arte em geral ou uma teoria da arte que remeteria a seus efeitos sobre a sensibilidade” (Rancière, 2009: 13). Ela não é uma disciplina, cujo objeto seriam as práticas artísticas ou o julgamento de gosto. Ela é “um regime específico de identificação e pensamento das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensamento de suas relações, implicando uma determinada idéia de efetividade do pensamento” (Rancière, 2009: 13-14). Enquanto a fotografia-documento pretende ser uma impressão direta, a fotografia-expressão como a arte assume seu caráter indireto. Em vez de garantir a aderência de um modelo à sua cópia, ela joga com subjetividades.

Outro pensador sobre a expressividade das imagens é Nicolas Bourriaud, conhecido pelo seu conceito de estética relacional<sup>4</sup>. Conceito que pode ser resumido, segundo o próprio Bourriaud, como a esfera das relações humanas que constitui o espaço para o sentido da obra de arte. Em suma, as obras devem ser julgadas pelas relações inter-humanas que elas representam, produzem ou demandam. Obras de arte relacional procuram estabelecer encontros intersubjetivos (literais ou potenciais), em que o significado é elaborado coletivamente e não em espaços privatizados do consumo individual. Segundo Bourriaud:

---

<sup>4</sup> Título de seu primeiro livro publicado na França em 1998.

O que está desaparecendo sob nossos olhos é apenas essa concepção falsamente aristocrática da disposição das obras de arte, ligada ao sentimento de adquirir um território. Em outros termos, já não se pode considerar a obra contemporânea como um espaço a ser percorrido (...). Agora ela se apresenta como uma duração a ser experimentada, como uma abertura para a discussão ilimitada (Bourriaud, 2007:18).

A idéia da fotografia como uma duração a ser experimentada se encaixa plenamente na idéia da fotografia-expressão, onde o fotógrafo busca subjetividades para expressar uma mensagem. Mais do que isso, Bourriaud nos faz pensar, quando fala de pós-produção, em como se dá a produção imagética na contemporaneidade. O fotógrafo contemporâneo não mais se apropria do real para fazer imagens, ele se apropria do imaginário.

De fato, a apropriação é a primeira fase da pós-produção, a outra fase é a resignificação para chegar a última que é a expressão. Bourriaud nos fala do exemplo de Duchamp, que segundo ele foi o primeiro a realizar a pós-produção.

Quando Marcel Duchamp expõe um objeto manufaturado (...) como obra do espírito, ele desloca a problemática do processo criativo, colocando a ênfase não em alguma habilidade manual, e sim no olhar do artista sobre o objeto. (...) Desse modo, Duchamp completa a definição do termo: criar é inserir um objeto num novo enredo, considerá-lo como um personagem numa narrativa (Bourriaud, 2009:22).

Rosalind Krauss completa o raciocínio de Bourriaud ao falar do *ready-made* de Duchamp como um efeito instantâneo para fazer obras de arte, sendo essa “imediatez” uma característica e função do fotográfico. Segundo Krauss:

Duchamp utilizou esse caminho (ready-made) como exemplo semiológico da estrutura do estado do sujeito informe ou fraturado a que podemos dar hoje o nome de Imaginário (...). Nos encontramos em um mundo cada vez mais reestruturado pela dominação das formas visuais e, particularmente, pela fotografia. O que a arte de Duchamp sugere é que esta mudança da forma das imagens que se constituem progressivamente no nosso entorno arrasta consigo uma mudança na estrutura dominante da representação, o que por sua vez, talvez traga conseqüências sobre os próprios processos simbólicos e imaginários (Krauss, 2002:92).

Embora os ready-mades de Duchamp não sejam fotográficos, eles importam os traços mais característicos do processo fotográfico para a arte, ou seja, a fotografia está presente na arte de Duchamp em seu imaginário, pois não aparece em forma ou matéria fotográfica.

Com os ready-mades, Marcel Duchamp introduz na arte o princípio de seleção-registro, próprio da fotografia, mas contrário ao funcionamento da pintura. Fotografia e ready-made, que tem em comum tratar as coisas como materiais, distinguem-se, todavia, por seus modos de ação sobre elas: a fotografia copia, já que não utiliza o objeto em si como resultado, e sim a sensibilização da luz do objeto e fixação desta luz em um suporte; o ready-made corta, a medida que utiliza o próprio objeto resignificado. Os ready-made partem, como a fotografia de coisas completamente feitas e com uma função específica. Para convertê-las em arte acontece um duplo processo, como na fotografia: a seleção, feita pelo artista e o registro feito pela instituição que acolherá a obra.

### **Considerações finais**

Ao problematizar as mudanças na produção fotográfica contemporânea, foram percorridas questões de ordem histórica e estética ao longo do texto. Os traços históricos serviram de base para contextualizarmos a fotografia como um processo, estabelecendo diferenças e concordâncias entre os trabalhos, os períodos e os estilos.

Também houve a tentativa de explorar o caráter expressivo das fotografias, aqui consideradas como imagens, buscando uma possível forma de pensar as fotografias. Está sendo formada uma nova cultura de apreciação da fotografia, com foco em sua plasticidade, conteúdo estilístico e no caráter expressivo que lhe pode ser conferido. No entanto, ressaltamos que a novidade tecnológica, tão comum entre os fotógrafos não é, necessariamente sinônimo de inovação estética, pois esta depende muito mais do imaginário do artista.

Foi dada uma leve abordagem nos conceitos de Rancière da partilha do sensível, e o de Bourriaud de estética relacional e pós-produção, de modo a ter unido várias formas de olhar o que chamamos hoje de fotografia-expressão. Essa discussão ainda precisa ser aprofundada, o que temos aqui é o início de um debate entre esses autores e que isso nos permita pensar melhor a fotografia contemporânea.

### Referências Bibliográficas

- AUMONT, J. **O olho interminável**. São Paulo: Cossac & Naify, 2004.
- BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BOURRIAUD, Nicholas. **Pós-produção**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Estética Relacional**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2007.
- DELEUZE, Gilles. **Fancis Bacon**. Paris: La Différence, 1981.
- KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- LEDO, Margarita. **Documentalismo Fotográfico. Êxodos e Identidad**. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1998.
- RANCIÈRE, J. **The Future of the Image**. Londres: Verso, 2009.
- \_\_\_\_\_. **A Partilha do Sensível**. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.