

## Retrato, Fotografia e Identidade

Por Flavio Colker

O aspecto mais importante da fotografia é definir a identidade de coisas e pessoas.

A fotografia deixa de ser apenas uma curiosidade científica e ocupação exótica quando a Kodak aparece com câmeras e filmes em rolo. Até então só famílias de posses e posição podiam contratar retratos a um pintor. Após a popularização e massificação da fotografia ocorre uma transformação radical na maneira como somos identificados. Antes da Kodak, não éramos determinados pela fotografia. Após a Kodak, tudo e todos serão identificados com imagens. A fotografia não tem a subjetividade, a interpretação da pintura. A pintura nunca se identifica completamente com o Real. A pintura cria imagem, interpreta o olhar. A fotografia passa a ser o Real.

A pintura é maleável a interpretação. A fotografia é uma técnica “dura”; a perspectiva e o claro escuro são determinados pela câmera. A fotografia revela algo intrínseco ao objeto, independente do sujeito que olha. A fotografia é irreduzível de certa forma, não expansiva. Os primeiros fotógrafos “de arte” disfarçavam a irreduzibilidade da imagem fotográfica com foras de foco diáfanos e cenários teatrais criando um atoleiro estilístico de climas e drama, guiados pela pior pintura. A fotografia era uma técnica nova aguardando por uma nova sociedade, assumidamente científica, para revelar seus novos valores. O século XX.

Os artistas de vanguarda entenderam que a câmera era a materialização de uma ideologia. A câmera não interpretava a priori, como fazia o pintor, mas “revelava” um duplo da visão, um outro aspecto dos seres e objetos ainda virgem de interpretações. Duchamp se deixou fotografar como mulher, Rose Selavy. Para os surrealistas, a câmera fotográfica era o seu princípio e ideário materializado em objeto industrial (se conhecessem a câmera automática, teriam ainda outro êxtase!).

Paul Strand fotografou então as próprias câmeras: elas eram o novo sujeito/ objeto. Nenhum artista jamais pintou um pincel. A mecânica e a objetividade eram uma vanguarda. A câmera, um olho/memória capaz de ver de muito perto, de baixo, por cima, por dentro do tempo. Eram novos pontos de vista. Manuel Alvarez Bravo fotografou a morte: um corpo de um jovem assassinado, ao chão, sangue escorrendo da boca, a vida não mais presente.. E a beleza intacta. O país do sol e da morte. As fotos de Bravo, sempre sob o sol forte. Alvarez Bravo encontrou o que os latinos americanos sempre buscam desesperadamente: uma arte avançada de caráter local. A fotografia Mexicana.

Logo após Duchamp inverter um Urinol e nomeá-lo fonte, Edward Weston fotografou um vaso sanitário. O título da imagem: Excusado. Weston tinha largado carreira comercial, mulher e filhos e se mudado para o México com Tina Modotti. Excuse him... Tinha feito merda. Latrina, merda, exílio, marginalidade. A privada de Weston, banhada em uma luz delicada, Duchampianamente, lembra as igrejas de adobe de Taos, do Novo México. Inversão de expectativa e sentido.

Enquanto a vanguarda criava ambiguidade, a fotografia fazia parte de um projeto inverso: identificar tudo e todos de maneira inequívoca. Em muito pouco tempo passamos a ser

identificados através de imagem em passaportes, carteiras de identidade, jornais, filmes, televisão. Domínio absoluto da imagem fotográfica no cotidiano. A fotografia ganha total independência da arte e constitui um novo conhecimento feito de frações de segundo aonde tudo que há se faz imagem e o mistério desaparece. A religião se torna obsoleta. A fotografia é clara: imagens de balas de revólver atravessando o espaço, de fetos na placenta, dos anéis de Saturno, de soldados no momento de sua morte. A mulher mais bela, o feito mais audacioso, a guerra mais sangrenta, o ártico e antártico. A imagem se torna prova e evidência, não mais interpretação e subjetividade. A imagem passa a ser o conhecimento do Real, valendo mais do que mil palavras.

Como? Não pertencemos ao mundo de concepção judaico cristã aonde Deus, a verdade é palavra? Como posso ser conhecido em imagem quando a consciência e aquilo que sou é palavra? Do antigo testamento ao inconsciente psicanalítico cabe a palavra enunciar a verdade. A imagem não constitui verdade nos textos sagrados. A imagem é superfície... e, no entanto cria-se uma sociedade de informação a base de “imagem documental”: fotojornalismo, foto de identidade. Há uma expansão do ícone religioso, da materialização, do ídolo. A imagem fotográfica, produto de uma sociedade científica, resultado da expansão capitalista da Europa cristã é claramente um anticristo (Piss Christ, de Andres Serrano faz sentido).

A sociedade de imagem é um travestimento, uma farsa aonde se pretende recuperar o paraíso perdido. Todo o corpo e matéria, renegados pela moralidade monoteísta, passam a ser representados obsessivamente. Corpos e faces gigantescos no Times Square. Dos anúncios de lingerie a National Geographic, a imagem fotográfica reproduz obsessiva e incessantemente a natureza. A sociedade de imagem é ansiosa porque é uma sociedade de simulacros. Tudo é mostrado e nada é usufruído. A natureza é prometida em imagem e a promessa não é cumprida. É um acordo tácito: eu recebo a informação, o fato... mas não a coisa em si. A imagem se torna exasperante. A imagem documento promete o saber e é incapaz de cumprir. Há uma inversão histórica da repressão aos sentidos com o oferecimento de imagens cada vez produzidas em maior velocidade. A ficção necessária ao entendimento da vida, o mito, é desmoralizado por “documentos” e fatos. Em lugar da repressão aos sentidos, a ausência de sentido. Ausência de identidade.

A fotografia revelou a sua vocação: aparato de controle e alienação. Moda, beleza, paisagem, jornalismo, festas de casamento e batizado. Villhem Flusser, em seu livro sobre a fotografia, deixou claro que o fotografo trabalha para ampliar a capacidade da maquina fotográfica. Os sistemas avançados de fotometria por exemplo, se baseiam em milhares de fotos já realizadas. A memória do computador instalado na câmera compara a imagem enquadrada no visor com um arquivo de imagens impessoais “de qualidade” e regula a maquina. Esse é o exemplo mais óbvio. Flusser pensa como William Burroughs, muita gente na ficção científica e o pai de todos eles: Kafka. Já vivemos a sociedade da Máquina, para além do humano. Terminator. Extensões do corpo em vias de substituí-lo. Humanismo em conflito com a ascensão de robôs e cyborgs. O conhecimento se torna informação que é coletivizada na internet em uma grande memória coletiva, sem valores críticos; um cérebro tecnológico que mede a importância de cada assunto pelos hits no Google. Trabalhamos para esse grande cérebro postando no Facebook, teclando no Google, no Youtube. O cérebro maquina dividindo sua satisfação em ser acionado com

grunhidos e barulhinhos fofos. Quem assistiu ao Naked Lunch de Cronenberg, percebe a assustadora analogia daquelas baratas/ máquinas de escrever repulsivas e seu prazer em serem tocadas com a nossa navegação compulsiva na internet. As dádivas tecnológicas estão devorando os valores e significados da cultura. Se Paul Strand, um humanista, soubesse que a máquina se tornaria Senhor e o fotógrafo, servo, pensaria duas vezes antes de fotografá-la.

Os fotógrafos bem sucedidos comercialmente em gêneros como o fotojornalismo, moda, still life são reféns do seu papel dentro da máquina social quando avançam as estéticas fotográficas. O fotojornalismo traz uma falsa inclusão para aquele que vê imagens da “realidade” (nome sintomático de uma revista). Ele é excluído do mundo de ações. Ele é um espectador. Susan Sontag observou que quanto mais o indivíduo se vê diante de imagens documentais da violência mais insensível ele se torna. Quanto mais expostos as imagens de uma ignomínia mais alienados nos tornamos do sentido daquela tragédia. O indivíduo inserido no fluxo de informação não age já que o mundo do qual ele tem tanta consciência é sempre uma superfície, uma tela, imagem fotográfica.

A segunda metade do século XX foi a falência da individualidade através de sua exacerbação. O indivíduo para quem tudo aparentemente se dirigia entrou em colapso. Não é a toa que as fotos de Andreas Gurski arrebataram a todos nós; o seu assunto é a multidão. Centenas, milhares de pessoas povoam suas imagens. Olhar para as suas fotos é uma epifania: tomamos consciência da multidão como novo sujeito/ objeto da história. A contemporaneidade estimula um indivíduo a opinar, votar, participar... ao mesmo tempo o torna uma relíquia. Ele não é mais o objeto do pensamento e da arte e não é o sujeito da transformação. O livre arbítrio se tornou uma relíquia. Não é à toa a necessidade premente do Budismo e da Yoga. A alienação é tão extrema que adoecemos de tristeza e solidão. Só o saber do corpo pode nos trazer um renascimento do espírito. O saber da imagem foi superado pelo saber da palavra em determinado momento da História porém esse saber se mostrou impotente para dar conta da desumanização. O saber do corpo é a nova fronteira, criada por artistas como W. Burroughs, na era de Aquarius e liga o ser direto a matéria sem se deixar enredar por necessidades de Estado.

Com a rara exceção de Helmut Newton que mostra a conexão sexo>poder e coloca a mulher como mestre e escrava, os fotógrafos de moda se dedicaram ao Belo e produziram zero de conhecimento sobre o mundo. A arte produz verdade enquanto alegoria/ ficção. A arte é revelação (assim como a fotografia) e jogo, como o xadrez. “As meninas” de Velazques promove um jogo de olhares: Na cena retratada, o pintor faz um retrato os reis de Espanha. Eles, que presidem toda a ordem social, não aparecem. Vemos as meninas, as coadjuvantes. Exatamente como em uma foto de moda ou publicidade aonde vemos só coadjuvantes: modelos e produtos. Mas Velásquez mostra que a pintura é sobre os donos do poder. O espectador tem que agir sobre as peças daquele tabuleiro e interpretar o que esta sendo mostrado. Porque o fotógrafo de moda não ocupa uma posição de revelação do poder? Porque ele não cumpriria o mesmo papel de Velásquez revelando o tabuleiro social e o seu próprio papel em revistas como a Vogue? Talvez porque o poder seja a própria câmera, a indústria, a máquina... Talvez por isso os artistas contemporâneos enfrentam, se debatem com a perspectiva e a verdade da imagem fotográfica. Quando deformam a perspectiva e adotam dois ou mais pontos de

vista diferentes na mesma imagem (Loretta Lux) ou incorporam vários tempos de exposição na mesma imagem como Gurski, Michael Wasely e Sugimoto, criando imagens sem laços com a própria visão... eles representam a própria fotografia.

O que seria um retrato “bem feito”? Enaltecimento de uma personalidade? O sujeito fotografado a priori é “carismático”, “inteligente” ou “sexy”.. O retrato nos meios de comunicação afirma o carisma de um indivíduo; o que quer que isso signifique. Um momento de ruptura se deu na coleção de retratos do fotógrafo Richard Avedon. Ele foi o mais potente produtor de elegância, brilho e glamour de todos os tempos; capaz de criar auras radiantes para retratos e glamour de êxtase para as páginas de moda. Em determinado momento, Avedon tem uma epifania e abandona o belo. Ele ataca as aparências. Seus retratos de nomes célebres da sociedade americana se tornam opacos... de uma solidez repugnante. A matéria se torna repugnante. Avedon passa a utilizar uma luz dura, crua. A câmera escolhida é pesada e lenta de operação. Ele cria imobilidade, peso nas imagens. O retratado sofre desconforto e insegurança. A vida expressa nas imagens é desconfortável, terrível... Um fardo. As imperfeições físicas se tornam um assunto. A existência é provação, um fardo. A imagem do homem não seduz. A personalidade é palavra e não imagem. Descrever o ser em retrato, em imagem não é possível.

Por outro lado Avedon é um americano e para os americanos a individualidade é o fundamento da sociedade. A psicologia do indivíduo é preciosa. A princípio, seus retratos parecem comentar a solidão, a tensão gerada pela existência. Seus retratos parecem fundados e ligados a psicologia. O retrato seria o encontro de uma verdade comum a todos nós: o desconforto da existência. Já seria algo próximo a moral monoteísta mas Avedon vai mais além. Não sei dizer se foi ele o primeiro fotógrafo a encontrar esse ponto mas Avedon descobre um “furo” estrutural da fotografia: sua vocação para definir identidade seria um mito. Ele encontra uma dissociação de matéria e espírito. O Espírito está ausente da imagem. A fotografia não revela o brilho (e poder) do sujeito. Apenas carne, pele, osso e olhares perdidos. Há pouca identidade entre imagem e objeto.

O exemplo mais expressivo desse momento de ruptura é o retrato do escritor Truman Capote. Conhecido por sua verve espetacular, Capote é sucesso, encantamento e Glamour. Na foto de Avedon, é um homem de pele gasta e olhar opaco. O contraste entre imagem e poder, identidade... A consciência do retratado, é impressionante. Truman Capote não está ali! A inteligência está em outro lugar. A conversa brilhante não está ali. Avedon recusa os truques e não emposta no corpo de Capote uma identidade clichê. Aquele retrato não revela um homem e sim as próprias limitações da imagem na representação da identidade. Arte.

Eu duvidei da conquista de Avedon a princípio. Seu status de fotógrafo celebridade permitiria adotar uma postura gauche e produzir uma foto “ruim” de Truman Capote. Seria um maneirismo, uma estética “cool”. Foi quando comecei a pensar os problemas da palavra x imagem que entendi como ele abandonou a estética para reencontrar a ideia básica do monoteísmo: a verdade do ser não se revela em imagem. Os retratos de Avedon reencontram a visão monoteísta, judaica do sujeito no mundo.

Os alemães constituíram uma consciência de cunho social. Marx escreveu sua teoria e projeto comunista para e sobre a Alemanha. A identidade é dada a partir do social na Alemanha. August Sander desenvolveu um projeto ambicioso: faria um retrato da Alemanha em retratos de indivíduos alemães. O projeto foi adiante até a tomada definitiva do poder pelo nazismo quando seu estúdio e arquivos foram empastelados pela polícia política. Sander fotografou os alemães colocados em sua posição na ordem social: o indivíduo de Sander exerce uma função. O pedreiro, o juiz, o estudante, o intelectual, o artista... a criança cega, o cigano. A humanidade de cada um dos retratados deveria emergir porem contida formalmente no uniforme e postura referente a cada função. Sander encontra um reflexo tênue, uma certa ambiguidade em relação a esse papel mas o indivíduo parece estar adaptado, colocado em seu lugar. A hierarquia simplesmente existe ao mesmo tempo que um brilho do espírito humano. Aquela tênue transcendência da matéria. Na coleção de retratos de Sander, o indivíduo não luta contra seu lugar no mundo. Sander é neutro em relação a hierarquia social e essa neutralidade é avançada. Um conservador? Os fotógrafos de 1930 e poucos nos Estados Unidos, México e Europa eram ligados ao socialismo e aos movimentos de transformação da hierarquia social. Não há crítica social em Sander, apenas reconhecimento. Porque a repressão do Nazismo ao seu trabalho? Foi por reconhecer ciganos, artistas, homossexuais, judeus na ordem alemã. Por representar a Alemanha sem consultar os Fascistas. Em uma de suas fotos, três rapazes camponeses se dirigem ao mercado em dia de domingo. Eles estão em uma estrada enlameada, vestidos como cavalheiros, dandis com bengalas e chapéus posando para a câmera. A composição é simples. Sander não sugere nada além da contradição campo x cidade mas ali aparece de maneira elegante e sucinta um momento da historia alemã: a luz atraente da cidade sobre o campo, os valores urbanos transformando e conquistando o coração dos camponeses. Essa imagem de Sander aparece em um documentário do cineasta Wim Wenders, "Notebook on cities and clothes", sobre o estilista Yohji Yamamoto nos anos 80. O designer tem as fotos de Sander como matriz inspiradora de suas coleções de moda e essa em particular é a que mais move sua inspiração. Em outro retrato de Sander, um jovem intelectual de olhar inteligente segura um cigarro entre dedos delicados... Eu me pergunto: Qual o estado de alma desse indivíduo? Não há psicologia na imagem, só a pose. Não sei se as figuras de Sander se sentem sós, se são alegres ou tristes. Existir, nesses alemães, se dá através de um lugar na sociedade e um lugar vale tanto quanto o outro: todos eles são fotografados pelo mesmo angulo. Para Sander a observação é uma função da curiosidade e não do enaltecimento ou critica. Essa neutralidade antecipa os anos 80 quando aceitamos um indivíduo equilibrado entre determinação social e provação psicológica. Até que Gurski e outros alemães da Escola de Arte de Dusseldorf abandonam de vez esse indivíduo dilacerado como motivo da obra de arte.

Thomas Ruff, companheiro de Gurski, acabou com a identidade em suas imagens alterando os rostos no computador, eliminando características. Ele faz o mesmo nas fotos de exteriores de edifícios, eliminando detalhes que atrapalhem uma imagem "ideal" do lugar. Huff procura a simetria nos rostos e na paisagem urbana. A idéia de Belo e mesmo de arte está ligada a simetria e proporção, a luta contra o caos e a irregularidade do mundo. Esse caos não nos deixaria a possibilidade de conhecimento e coerência. A simetria é uma solução, um meio, um controle sobre o mundo. A própria ideia de que o

homem “naturalmente” procura a simetria é uma verdade científica para explicar a noção de Beleza. Ruff aplica essa ideia, levando a um extremo grotesco. Suas imagens não são bonitas, não criam identidade para os objetos mas sim para o fotógrafo: uma identidade de artista intelectual, de crítico de sua própria função: um destruidor de estéticas.

Americana, Annie Leibowitz vai no caminho exposto. Nos Estados Unidos, o indivíduo é antisocial. Os americanos glorificam seus outsiders: gangsters, crazies, beatniks, rockers. Os ídolos estão em luta contra a hierarquia. A sociedade é uma limitação para o indivíduo e toda a realização plena se dá na realização de uma fantasia individual. Living the dream, como diz a expressão. Os Estados Unidos são a terra dos imigrantes que cruzaram o horizonte, o oceano e encontraram uma nova identidade. A sensibilidade americana é tocada pelo indivíduo que supera aquela identidade fornecida pela família, pela cidade pequena e cria uma outra, mais fiel ao seu desejo. Para realizar a transformação o indivíduo precisa de poder, através da violência e da fama. Jesse James, Al Capone, Louis B Mayer, Madonna. Esses indivíduos se reinventaram. Louis B Mayer passou de judeu imigrante, pobre, ignorante e humilhado a todo poderoso produtor de cinema, contador de histórias. Madonna? Elvis? Ao contrário da Alemanha, a América é o lugar da transformação individual. O papel do Americano é não aceitar um papel mas criá-lo. A fotografia de Annie Leibowitz representa literalmente essa reinvenção do indivíduo. Ela não só mostra o resultado, o indivíduo em sua nova pele mas também os instrumentos, o processo de transformação. É a sua marca, São os tripés, as bordas de fundo infinito, os ventiladores aparentes nas fotos. A luz artificial e a luz natural presentes na mesma imagem. A foto de Leibowitz é uma passagem.

As estrelas de Leibowitz interpretam a si mesmos em novos papéis. Assim como os imigrantes, os miseráveis se tornaram colonos, gangsters e produtores de cinema, os atores de Leibowitz se tornam colonos, cowboys e figuras da Disney. É a exasperação da fantasia Americana. Whoopy Goldberg em uma banheira de leite, Demi Moore grávida, nua.. Imagens de choque que se alimentam da reação puritana catapultando a fama e o poder dos atores. Representação gerando mais representação. A América é um imenso artifício. Annie Leibowitz é uma artista Americana por excelência. Ela está falida. Deve fortunas aos bancos. Leibowitz se identifica com os americanos também nesse momento de quebradeira e falência.

Ao refletir sobre esses fotógrafos, meu interesse é provocar um questionamento também sobre a ideia de imagem brasileira. A ideia sempre nos parece duvidosa. A imagem no Brasil não se afirma. A incapacidade de promover cidadania que se arrasta indefinidamente nessa sociedade se confunde com a dificuldade de produzir imagem... porém isso é uma falácia. A Itália gerou visualidade em quantidade e qualidade durante a idade média, renascença, maneirismo, barroco enquanto as massas viviam na mais abjeta miséria. Assim como a Alemanha, os Países Baixos. A dificuldade para a visualidade deve estar ligada a posição de colônia como dizia Glauber Rocha. As missões francesas e holandesas produziram imagem no Brasil porém daí não resultou fundamento para a produção visual de desenvolver. A maneira de ver, constituída na Europa e na América, quando chega aqui, se mostra incapaz de propor questão, de chegar ao sublime na paisagem ou no retrato. Ao contrário, a imagem no Brasil aparece sempre próxima do ridículo. Nem satírica ela é... mas ridícula. A vanguarda contemporânea no

Brasil é altamente e saudavelmente iconoclasta. A relação da arte de vanguarda com a paisagem não produz imagem mas um relato do transe, da penetração: ser possuído pela paisagem, possuído pelo ambiente e pela multidão. É uma arte do corpo. O carnaval, o neo concreto. A Face Gloriosa de Arthur Omar. Os penetráveis de Helio Oiticica. O nome do disco mais radical de Caetano Veloso. A mata densa dos trópicos não deixa aparecer um horizonte. A mata tropical fechada, enigmática, enlouquecedora... Como o Congo de Joseph Conrad no Coração das Trevas. Enquanto na paisagem de Caspar Friedrich e Andreas Gurski o artista observa o horizonte, o brasileiro está dentro da multidão. O horizonte aparece em Pancetti mas Volpi é a experiência mais avançada. Qual imagem fotográfica produzir em um país que avançou tanto na geometria e abstração?

Para Jaime Carvalho.

Texto postado no blog **Olhavê** (<http://www.olhave.com.br>) em 4 de dezembro de 2009.