

Juliana Bragança

Formada em Pintura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Especialista em Preservação de Acervos e, atualmente, Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes na Universidade Federal Fluminense na linha de Processos Artísticos.

Fotografia e imagem

RESUMO

O presente artigo faz uma análise do pensamento de imagem crítica, de Didi-Huberman, partindo inicialmente do conceito de imagem semelhança de Plínio, o velho, para em seguida estudar a questão levantada por Roland Barthes sobre a indicialidade da fotografia. Em contraposição, aborda-se a questão aurática da fotografia, em Walter Benjamin, juntamente com a definição de aura e em que momento a reproduzibilidade rompe com o valor de culto. Por fim, finaliza-se com o argumento de Didi-Huberman sobre a imagem dialética cuja aura da imagem, seja ela fotográfica ou não, não está atribuída ao valor de culto.

Palavras-chave: *Fotografia, Índice, Imagem crítica.*

ABSTRACT:

This paper proceed to an analysis of the thought of critical image, of Didi-Huberman, starting with the concept of similarity image of Plínio, the old man, to then study the question raised by Roland Barthes about the indiciality of Photography. In contrast, it is discussed the auratic question of Photography, in Walter Benjamin, together with the definition of the aura and in which moment the reproducibility breaks with the cult value. Finally, this paper finishes with the argument of Didi-Huberman about the dialectical image whose aura image, photographic or not, is not attributed to the cult value.

Keywords: *Photography, Index, Critical image*

Imagem – semelhança

Plínio, o velho, discursava sobre a história da arte de um modo diferente do que se é aplicado hoje. O atual modelo foi desenvolvido por Vasari, onde o mesmo cria uma história como se fosse uma linha cronológica. Plínio pensava em uma temporalidade partida, anacrônica, discutindo que a arte era fruto da humanidade, de modo que tudo o que o homem produzia era arte de alguma coisa, como por exemplo: a arte da agricultura, a arte da medicina etc. Ele introduziu “seu ponto de vista genealógico mediante o testemunho da morte”¹ (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 108), de forma que o começo da história da arte precisaria da morte da origem, exigindo a legitimidade para a compreensão digna de imagem e de semelhança.

Fora das tradições atuais, que definem a pintura – o retrato – como uma imitação ótica do indivíduo, uma ilusão da presença, a idéia pliniana da imagem consiste na “duplicação por contato do rosto, uma impressão”¹ (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.112). Técnicas realizadas em Roma, no período em que Plínio viveu – I d.C. –, consistiam na colocação de gesso nos rostos dos falecidos, de forma a fazer um molde – negativo – da pessoa. Desta forma, o molde teria um contato direto por impressão para, logo em seguida, proceder-se à retirada positiva desse molde com cera, obtendo, assim, a expressão física do rosto.

Essas máscaras mortuárias eram expostas nas casas das famílias dos nobres romanos com o intuito de transmitir, de ensinar, de mostrar às gerações futuras o passado honroso. A partir destas máscaras, montavam-se imagens genealógicas das famílias, dando às próximas gerações um olhar imóvel do passado. A impressão vem a ser um modelo fundamental para a legitimação da semelhança, pois o uso do rosto humano como matriz para se fazer os moldes em negativo davam a segurança de que cada retirada positiva seria uma cópia verossímil, legitimamente semelhante às expressões físicas do falecido. Esse modelo técnico das máscaras por impressão garantia a presença única e imóvel do referente e a realização das imagens em positivo garantia sua duplicação infinita. Deste modo,

o imago não é uma imitação no sentido clássico do término, não é factícia e não requer nenhuma idéia, nenhum talento, nenhuma magia artística. Pelo contrário, é uma imagem matriz produzida por aderência por contato direto com a matéria (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 112).

Para Plínio, existiam dois tipos de semelhança: as imagens-matriz, que eram feitas por meio dos moldes de gesso, possuindo, ainda, um valor genealógico; e

as imagens-factícias, que eram simulacros nos quais as semelhanças tornam-se inversão e perfersão, obtendo apenas valor de troca. Ele afirmava, ainda, que a semelhança estava morta e que quem a matou foi a luxúria, pois a semelhança estava ligada à dignidade, ao jurídico, sendo ela legal ou ilegal. No momento em que a cultura romana sofreu influências de outras culturas oriundas da Ásia e da Grécia, Plínio viu sua tradição ser esmagada pela estética em um culto às imitações, um culto ao corpo, no qual ele relacionava a estética aos desvios morais da luxúria – imagem-factícia – que exterminavam a noção de dignidade que ele vinculava às imagens – imagem-matriz.

Impressão da luz

A fotografia é um processo de formação de imagem através da luz, que consiste em colocar sais de prata sobre uma superfície. A descoberta da sensibilização dos sais de prata à luz foi o que “permitiu captar e imprimir diretamente os raios luminosos emitidos por um objeto diversamente iluminado” (BARTHES, 1984, p.121). Sendo a fotografia uma impressão da luz, ela está mais associada ao conceito de índice do que ao de ícone, ou, ainda, mais associada ao conceito pliniano de imagem-matriz, do que ao conceito de imagem-factícia. Em outras palavras,

a partir do final do século XIX, Peirce distingue três grandes espécies de signos: os ícones, os índices e os símbolos. E que ele os distingue pelo tipo particular de relação que os liga a seus referentes. Enquanto os ícones pertencem à ordem da semelhança (o caso do desenho e da pintura figurativos), enquanto os símbolos se encontram totalmente governados pela convenção [...], a ligação característica dos índices com seu referente é a contiguidade física, o contato, sem ser necessária a semelhança. São, especialmente, todas as impressões: uma grande família que vai desde a marca do pé no chão à fotografia, passando por todos os moldes, tanto os dos fundidores de estátuas como as formas dos confeiteiros (ROUILLÉ, 2009, p. 66).

A fotografia, sendo índice, não tem a necessidade de ser semelhante ao objeto ao qual ela se refere, distinguindo-se dos desenhos e da pintura exatamente por esse contato físico, por essa impressão, que gera uma imagem presa ao original. Neste sentido,

A fotografia, antes de qualquer outra consideração representativa, antes de ser uma imagem que reproduz as aparências de um objeto, de uma pessoa ou de um espetáculo do mundo, é em primeiro lugar essencialmente, da ordem da impressão, do traço, da marca e do registro (DUBOIS, 2009, p. 61).

Com base nos estudos de Peirce – a semiótica –, diversos autores desenvolveram seus trabalhos, sendo alguns deles destinados à fotografia, como o trabalho de Roland Barthes. Barthes criou um culto ao Referente, motivo pelo qual chegou a ser criticado por muitos autores pela cegueira à fotografia, onde ele mesmo, no livro *A Câmara Clara* (1984), sustentava que a Fotografia não se distingue do Referente, limitando-se à tautologia. O autor continua dizendo que a foto é sempre invisível: ela não é vista porque a fotografia é contingência pura e só pode ser isso; ela é sempre alguma coisa que é representada: “A fotografia é indialética” (BARTHES, 1984, p. 135).

O escritor francês começa seu ensaio comentando o conceito de *Operator*, *Spectator*, *Spectrum* e *Punctum*. Na sua visão, *Operator* é o Fotógrafo, *Spectator* são aqueles que olham a fotografia, *Spectrum* é o referente e, por último, *Punctum* é o detalhe, o elemento, o afeto que atravessa o *spectator* ao se olhar uma fotografia. Barthes continua, ao longo do seu livro, traçando uma relação entre o *operator* e o *spectrum* por meio da densidade dos sentimentos de quem olha a fotografia, o *punctum*. Ele retira dos estudos a relevância do Fotógrafo e do ato fotográfico, focando-se apenas no objeto a ser fotografado:

Chamo de referente fotográfico não a coisa facultativamente real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa necessariamente real que foi colocada, diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. Ao contrário dessas imitações [pintura], na fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá. Há dupla posição conjunta da realidade e de passado. E já que essa coerção só existe nela, devemos tê-la, por redução, como a própria essência, o noema da Fotografia. O que intencionalizo em uma foto não é nem Arte, nem Comunicação, é a Referência, que é a ordem fundadora da Fotografia (BARTHES, 1984, p. 115).

No decorrer do livro, o autor faz uma comparação entre os trabalhos artísticos e a fotografia, sempre atribuindo o verossímil a esta. Isto se dá exatamente pela questão do ícone e do índice; de um lado a imitação e do outro o registro e a impressão. A crença moderna faz com que se acredite que a verdade ou o real está mais vinculado à mecanização, ao registro e à impressão, na redução da ação do homem na imagem.

Barthes ainda menciona que esse real, feito pela fotografia, por algum breve instante ficou “imóvel diante do olho”, reportando “que a imobilidade do fato presente à tomada passada, que a presença da coisa (em um certo momento passado) jamais é metáfora” (BARTHES, 1984, p. 118). A fotografia não rememora o passado, mas atesta que o que se vê de fato existiu; ela é, por sua vez, “indiferente a qualquer revezamento: ela não inventa, é a própria autenticação, os raros artifícios por ela permitidos não são probatórios, são, ao contrário, trucagem” (BARTHES, 1984, p. 129).

Barthes insiste na fotografia como atestação, pois “enquanto índice, a fotografia é por natureza um testemunho irrefutável da existência de certas realidades” (DUBOIS, 2009, p. 74). Exatamente por encontrar a sua origem presa a um referente, ela repete mecanicamente o que nunca vai poder se repetir existencialmente. Em *O Ato Fotográfico* (2009), Philippe Dubois atenta ao fato de que os índices dirigem a atenção sobre seus objetos por impulsão cega como emanção física de um referente único que obriga as pessoas a levarem os olhos e a atenção a esse referente e apenas para ele. O índice nada afirma, apenas diz: “Ali!”. Pode-se, inclusive, considerar que o índice não passa desse poder de mostrar, pura força designadora “vazia” de qualquer conteúdo.

* * *

Outro filósofo que discorreu sobre a fotografia é Walter Benjamin, que, ao contrário de Barthes, não segue a idéia da impressão como forma de autentificação. Benjamin escreveu dois ensaios: *Pequena história da fotografia* (1996) e *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1996), ambos usando a fotografia pelo viés das artes e na formação do conceito de aura. O autor começa afirmando que as obras de artes surgiram a serviço de um ritual inicialmente mágico e depois religioso, possuindo mais um valor de culto do que um valor expositivo. Neste sentido, havia pinturas nas cavernas e algumas imagens dentro das igrejas que não eram mostradas ao público, pois as imagens com valor de culto foram produzidas apenas para existir e não necessariamente para serem expostas.

As obras de arte produzidas antes da fotografia estão enraizadas na tradição, no “aqui” e no “agora” e no seu caráter único, sendo esses três elementos que as autenticam como um objeto original e verdadeiro. Mesmo nos dias atuais, é possível identificar a obra de arte como objeto único e idêntico a si. Na sua visão, Walter Benjamin entende que “A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até seu testemunho histórico” (BENJAMIN, 1996, p. 168) e que

a unicidade da obra de arte é identificada à sua inserção no contexto de tradição [...] onde a forma mais primitiva de inserção da obra de arte no contexto da tradição se exprime no culto. Em outras palavras: o valor único da obra de arte ‘autêntica’ tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto do Belo. (BENJAMIN, 1996, p. 170 e 171).

A invenção da fotografia é o evento que marca o declínio do valor de culto e o início do valor de exposição. Ademais, o conceito de aura desenvolvido por Benjamin deriva do valor de culto e, quando o valor de exposição surge, tem-se a destruição dessa aura. Tal conceito surgiu com os estudos do autor sobre o haxixe, que consistia na utilização deste como experimento. Em seu livro – *Sobre o haxixe e outras drogas* (2010) – ele faz um relato sobre a aura em três momentos. Em dois deles a droga o levava a um aumento da sensibilidade do seu corpo e, em um terceiro momento, ele inicia uma definição do que seria aura. Nesta definição ele oferece três pontos de vistas: 1) a autêntica aura manifesta-se em todas as coisas; 2) a aura transforma-se totalmente com cada movimento do objeto; e 3) o que caracteriza a aura é o ornamento, um envolvimento ornamental no qual a coisa ou o ser estão mergulhados como um estojo.

Devido à intoxicação, Benjamin via nas pessoas e nas coisas uma luz que se

assemelhava às imagens produzidas pelas primeiras fotografias realizadas – os daguerreótipos –, que, devido à pouca evolução técnica das lentes, nelas eram vistas um invólucro de luz. Com o amadurecimento da definição de aura, o autor passou a conceituá-la como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja” (BENJAMIN, 1996, p. 101). Ele utiliza o termo para designar o elemento natural ou artístico que não se pode alcançar, que não está subordinado à aproximação espacial que se tem do objeto. Trata-se de um distanciamento metafísico independente da aproximação física do objeto.

Ainda de acordo com Benjamin, as primeiras fotografias tinham aura, pois os daguerreótipos se aproximavam do conceito de aura que ele atribuía às obras de artes produzidas antes do surgimento da fotografia. O autor destaca três períodos da aura na fotografia: sua existência, sua decadência e sua destruição.

Sua existência se dá nos primeiros daguerreótipos devido ao caráter único e ao valor de culto que eram atribuídos a eles. Esse procedimento consistia em chapas fotográficas que produziam apenas um objeto por vez, no qual cada nova fotografia exigia uma nova chapa. Além de serem caros, os daguerreótipos eram frágeis e guardados como jóias dentro de seus estojos. Tratava-se de um processo de fabricação artesanal que exigia do fotógrafo uma relação com seu cliente similar à relação de um pintor. Benjamin relatava, ainda, que as pessoas não ousavam olhar, por muito tempo, para os primeiros daguerreótipos, pois a nitidez dessas imagens era tamanha que as pessoas se assustavam, achando que os rostos das pessoas fotografadas eram capazes de vê-las.

Com a dificuldade de Daguerre em patentear sua invenção e com o governo francês levando a fotografia ao domínio público, houve uma aceleração dos avanços tecnológicos com a industrialização, e, logo em seguida, a popularização da fotografia. O que gerou o período de decadência da aura, que o autor nomeava de pseudo-aura, uma representação artificial da mesma. Os fotógrafos que surgiram por meio da industrialização tentavam imitar os pintores nos assuntos a serem fotografados, com coisas que eram mais apropriadas em uma tela do que em uma fotografia. Benjamin relatava, ainda, que algumas fotografias eram quase temáticas, imitando climas tropicais, colunas sobre tapetes nos jardins, o que, na verdade, faria mais sentido em uma pintura na qual o pintor poderia fazer seus arranjos da forma que quisesse do que em uma fotografia que mostraria tudo ao ponto de se levar ao ridículo. O que antes unia a magia e a técnica, em um período no qual existia a presença da aura do objeto, transforma-se nesse segundo momento em uma reprodutibilidade que rompe com essa aura.

O autor critica esse momento da decadência que culmina com o surgimento de um período de “criação”. Por meio dessas montagens temáticas e das fotomontagens, o autor critica o consumo das fotografias como mero modismo e comercialização, pois tais fotografias representavam uma realidade funcional que não seria plenamente capaz de dizer algo da verdadeira realidade. Nas palavras do filósofo,

Nela se desmascara a atitude de uma fotografia capaz de realizar infinitas montagens como uma luta de conservas, mas incapaz de compreender um único dos contextos humanos em que ela aparece. Essa fotografia está mais a serviço do valor de venda de suas criações, por mais oníricas que sejam, que a serviço do conhecimento (BENJAMIN, 1996, p. 106).

Tratavam-se, portanto, de fotografias que visavam a excitação e a sugestão; e não a experimentação e o aprendizado.

O último período da aura é o de sua destruição, que se verifica no sentido de valor de culto. Walter Benjamin destaca o fotógrafo Atget como sendo propulsor da destruição que levaria ao movimento surrealista dentro da fotografia. Em um momento em que se faz um estudo da arte na sua reprodutibilidade técnica, não há sentido em se pensar nos critérios de autenticidade e unicidade. As chapas fotográficas produzem um grande número de cópias e pensar a aura da fotografia como se pensa a aura de outras obras de arte não faz mais sentido. Deste modo, com a reprodutibilidade técnica, as obras de arte, pela primeira vez na história, se emancipam do ritual. Quando isso acontece, a função social da arte se transforma, pois “em vez de fundar-se no ritual; ela passa a fundar-se em outra práxis: a política” (BENJAMIN, 1996, p. 172). Contrapõe-se, então, a

unicidade à reprodução; o valor de culto ao valor de exposição; e o distanciamento à aproximação.

Da dialética à crítica

George Didi-Huberman, no livro *O que vemos, o que nos olha* (2010), discute o tema apresentado por Walter Benjamin sobre a aura e a imagem dialética. Didi-Huberman desenvolve a compreensão dessa dialética entre o olhante e o olhado sugerido por Benjamin, nessa relação entre proximidade e distância que era evocada pela aura. O autor chamava esse embate entre o próximo e o distante, que se desdobra em pensamento e memória, de dupla distância.

De acordo com Benjamin, a essência da aura é a relação entre as distâncias do que vemos e da imagem que nos olha. Didi-Huberman, buscando secularizar a noção de aura e desvinculá-la do sentido de culto, afirmava que ela não é privilégio do divino. A aura não é credo, ela se torna índice do afastamento e não da presença, ela é uma imagem da memória. Por meio da experiência aurática, é possível ir além da atitude do homem de crença e do homem tautológico. A aura não está vinculada à morte histórica e, sim, à memória, pois

a aura seria portanto como um espaçamento tramado do olhante e do olhado, do olhante pelo olhado [...]. Próximo e distante ao mesmo tempo, mas distante em sua varredura ou de ir e vir incessante, uma forma de heurística no qual as distâncias – as distâncias contraditórias – se experimentam umas às outras, dialeticamente. O próprio objeto tornando-se, nessa operação, o índice de uma perda que ele sustenta, que ele opera visualmente: apresentando-se, aproximando-se, mas produzindo essa aproximação como o momento experimentado ‘único’ e totalmente ‘estranho’ de um soberano

distanciamento, de uma soberana estranheza ou de uma extravagância. Uma obra da ausência que vai e vem, sob nossos olhos e fora de nossa visão, uma obra anodiômena da ausência (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 147 e 148)

Desta forma, pode-se atribuir o poder do olhar ao olhante – “isto me olha” –, como um segundo aspeto da aura. Didi-Huberman, estudando a visão de Benjamin, afirmava que a aura ligada ao valor de culto tem uma relação com o poder da memória, pois o objeto a ser visto possui o peso da tradição memorial e o poder do desejo de ver além. Em outras palavras, seria o poder de ser visto pelo objeto olhado, de ser visto pela imagem como o próprio Deus encarnado. Assim, para o olhante, só resta ver a aura desse objeto. A aura como valor de culto ultrapassa a arte e dá esse poder de experiência única da aparição de uma realidade longínqua. Trata-se de uma relação entre o passado e o futuro, entre a memória e o desejo.

Entretanto, Walter Benjamin, sofrendo influência de Karl Marx, entendia que não se poderia reduzir a aura à esfera da ilusão pura e simples, alertando para a necessidade de se despertar desse sonho. Em seu entendimento, “A ausência de ilusões e o declínio da aura são fenômenos idênticos” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 153), de forma que não se pode deixar a aura somente nessa relação de fascinação alienada que tende para a alucinação. É exatamente nesse declínio da aura que entram os estudos sobre a modernidade e sua reprodutibilidade, que propõem o poder da aproximação, esquecendo, assim, a única aparição que caracterizava o objeto visto tradicionalmente.

Neste sentido, Didi-Huberman argumentava que as pessoas são orientadas a verem o culto como ato de crença ou de devoção, mas que, de modo diverso, a palavra *Cultus* também tinha outro significado que desassociava o culto da divindade, pois a aura não era só destinada à crença. Segundo o autor,

Cultus – verbo latino *colere* – designou a princípio simplesmente o ato de habitar um lugar e de se ocupar-se dele, cultivá-lo. É um ato relativo ao lugar e à sua gestão material, simbólica ou imaginária: é um ato que simplesmente nos fala de um lugar trabalhado (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 155).

O autor segue dizendo que é necessário secularizar o conceito de aura, ou, em outras palavras, ressecularizar, refutar a anexação abusiva da aparição ao mundo religioso da epifania. Na sua visão, a aparição não é privilégio da crença e, por isso, o homem do visível se encerra na tautologia. Igualmente, a distância não é privilégio do divino e a aura não é credo. Essa distância como elemento do choque, da capacidade de atingir, de tocar, ressimboliza a aura, dando uma nova dimensão do sublime.

A modernidade fora alvo de críticas de Walter Benjamin, por achá-la incapaz de gerar experiência devido à industrialização e ao declínio da tradição e do artesanal. Ressimboliza-se a aura como experiência, vendo-a não como crença, mas justamente como a capacidade de se obter experiência por meio dessa dialética que Didi-Huberman nomeou de dupla distância. Dupla distância esta vista como objeto entre a crença e a tautologia. O escritor afirmava que somente as imagens dialéticas são imagem autênticas, pois apenas as imagens autênticas podem se apresentar como imagens críticas: uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem, uma imagem que obriga as pessoas a olharem-na verdadeiramente, a escrever esse olhar e a construí-la.

Por fim, entende-se a imagem dialética como interpretação crítica do passado e do presente, pois não há imagem crítica sem um trabalho crítico da memória e sua figura do presente reminescente. Tem-se, desta forma, uma imagem de crítica e memória ao mesmo tempo, uma novidade radical capaz de reinventar o originário, de criar conhecimentos. Esta imagem de crítica e memória opera, de um lado, como forma e transformação, e, de outro lado, como conhecimento e crítica do conhecimento. A imagem dialética é uma figura não teleológica, podendo ser observada como uma figura fulgurante² e anacrônica da superação dialética, e não como um sistema finalizado ou como uma síntese da tautologia. Ela não se fecha em nenhuma autolegitimação ou certeza de si, é sempre aberta e inquietante, em constante movimento.

NOTAS

¹ Os trechos retirados do livro “Ante el Tiempo”, de Georges Didi-Huberman, foram traduzidos pela autora do presente artigo.

² No dicionário, fulgurante se refere a algo intenso e rápido. No contexto do livro, pode-se remeter ao “choque” que Benjamin fala sobre as imagens como uma ordem fundada na experiência de gerações que se reafirmam.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. A câmara clara: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. Mágia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Editora Brasileira, 1996.

BENJAMIN, Walter. Sobre o Haxixe e Outras Drogas. Lisboa: Assírio & Alvin, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Ante el Tiempo. Buenos Aires: Editora Adriana Hidalgo, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 2010.

DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. Campinas: Editora Papirus, 2009.

ROUILLÉ, André. A fotografia: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.