

PREFÁCIO

“EU VEJO O MUNDO COM DEZ MEGAPIXELS”, alardeia recente publicidade francesa de um aparelho digital. De fato, o mundo parece cada vez mais ser olhado pelo registro do que foi visto. Da célebre narrativa de Plínio sobre o surgimento da arte pelas marcas traçadas por Dibutades sobre a sombra de seu amado à atual profusão de imagens que constituem uma “memória em rotação”, nas palavras de Vilém Flusser, é o próprio modo de perceber o mundo que se vem transformando. No universo da arte, um dado das transformações na práxis dos “simplesmente *artistas*”, nas palavras de Allan Kaprow, ocorridas a partir do pós-Guerra e radicalizadas nos anos 1960, é a constituição da obra de arte como situação, sem espaço exclusivo de atuação, expandida em redes de significações e fazendo confluir diferentes práticas artísticas, territórios e dispositivos técnicos.

Essas questões atravessam a práxis artística e são abordadas pelos ensaios de artistas, críticos e historiadores reunidos neste livro organizado por Luiz Cláudio da Costa, cujo texto, ao refletir sobre a experiência que pode proporcionar o registro em imagens no contexto da arte, traça de modo exemplar, com base em duas fotos, a análise da intervenção *Visibilidade*, de Rosana Ricalde e Felipe Barbosa, realizada em Belo Horizonte, em 2002, no âmbito do projeto Rumos Visuais.

Na riqueza e na diversidade de abordagens do conjunto de ensaios inéditos, os autores analisam problemáticas que permeiam o debate artístico desde a conflagração operada no universo da imagem pelo advento da fotografia, representando inegável contribuição para um campo minado por desconfianças iconoclastas de diversas ordens ou adesão acrítica aos postulados da indústria cultural. Para além do debate estético sobre a representação realista na qual se viu envolvida, ou de sua natureza artística, a reprodução mecânica atinja

as prerrogativas conquistadas pela arte em sua distinção das artes mecânicas. Atingia, assim, com a serialidade e sua possibilidade de multiplicação, a autenticidade, a unicidade e o caráter estético afirmados justamente no privilégio acordado à invenção e à originalidade, conceitos que embasam a formulação da autonomia do campo da arte e sua constituição como saber.

“Agora querem misturar a indústria com a arte. Não queremos a indústria! Que ela permaneça em seu lugar e não se venha estabelecer nos degraus de nossa escola de Apolo, consagrada apenas às artes da Grécia e de Roma”,¹ insurgia-se Jean Auguste Dominique Ingres em face do advento da fotografia, tendo chegado a assinar manifestos contra a nova técnica de representação. As relações com a indústria, todavia, estavam presentes em diversos aspectos, entre os quais o uso do tubo de cor e a circulação, a partir do final do século xv, de reproduções de obras de arte por meio da xilogravura, voltadas para a divulgação de cânones estilísticos, como atesta a intensa produção de imagens do ateliê de Rafael ou, posteriormente, de Rubens. O debate sobre o estatuto artístico da fotografia terminou ocultando ou deixando de levar em conta o uso generalizado da fotografia nos ateliês, com a constituição de acervos, adquiridos no comércio das imagens ou em inúmeras publicações dedicadas ao tema, como *Mes Modèles* e *Le Nu Académique*, que alardeavam em sua publicidade o fornecimento de “documentos de utilidade incontestável aos artistas”.

Em sua generalização, a reprodução das obras de arte atinge a atividade avaliativa, imaterial, de apreciação e julgamento, que deixa de se restringir ao espaço privado da coleção, para se exercer no espaço público inaugurado pelo Salão e que hoje se inscreve no cerne da produção. Uma hipótese de trabalho é considerar a reprodução da obra de arte, na arte contemporânea, a construção de uma imagem passível de, ao veiculá-la, inscrevê-la de modo específico nessa imagem, como uma de suas situações de visibilidade. Trocas de várias ordens constituem a linguagem fotográfica como lugar de acolhimento da expressão da obra nessa imagem, de sua inscrição no universo da imagem, a partir da esfera privada do ateliê, no campo expositivo em que a obra se atualiza, como também na dimensão temporal, diacrônica, de sua inscrição na história da arte.

Apresentando-se como prestações artísticas distintas, o solo das questões suscitado pelas imagens de reprodução técnica é irrigado por uma pluralidade de relações, como a contaminação entre vários meios e campos artísticos, o caráter efêmero das ações e sua relação com situações específicas, comunidades etc. O registro torna-se não apenas outro espaço de inscrição do trabalho, como

¹ “Réponse au rapport sur l'École Impériale des Beaux-Arts” (Paris, 1863). Cf. Freund (1974: 77).

também outro campo do qual percebemos os trabalhos de arte – questões belamente tratadas por Hélio Ferverza no texto que abre esta coletânea. Tomando sua expressão “travessia de uma fronteira”, com a qual ele assinala a relação entre a “arte e o fazer arte” nas condições atuais da incessante produção de registros e narrativas, poderíamos dizer que é nessas travessias e na condição de travessias que a questão da imagem adquire toda sua vigência. Trata-se não do registro como duplo de algo, mas da imagem como ato de produzir uma equivalência num complexo jogo de relações entre o visível e o invisível, entre presença e ausência, e entre o visível e a linguagem, inscrevendo-se, assim, na longa história da reprodução da obra de arte marcada por transformações decorrentes dos meios de produção, de objetivos e de inserções no campo da arte.

Embora, em seu surgimento, a fotografia tenha sido considerada por seus entusiastas um “espelho do mundo” e, assim, desdenhada por se colocar a serviço do vil narcisismo, inscreveu uma fenda irreversível na concepção albertiana da mimese, tendo como figura o Narciso de Ovídio e como paradigma, o espelho. Ao passo que a pintura, ainda segundo Leon Battista Alberti, torna “presente o ausente”, por sua qualidade de marca, vestígio, ou seja, em continuidade com o real, a fotografia qualifica o visível de maneira nova e insuspeitada. Questões que hoje se radicalizam e se ampliam com a imagem digital, mas guardam seu caráter de “alteração que ocupa um lugar numa cadeia de imagens que, por sua vez, altera-a”, como diz Jacques Rancière (2008). Foi justamente como instrumento numa cadeia de mecanismos operatórios que o registro fotográfico (ou em outros meios, como o vídeo) se fez presente nas mais diversificadas estratégias artísticas, em particular como investigação dos processos pelos quais o trabalho de arte se constitui, mas também como reflexão sobre a própria condição do artista.

Em *The silver portrait of Dorian Gray* (1965), por exemplo, o artista americano Walter De Maria toma como referência a novela de Oscar Wilde, em que o sujeito é condenado por sua imagem, e introduz o registro como condição de recepção da obra e de interrogação sobre a relação entre arte e vida. Trata-se de uma caixa de cerca de um metro que, ao ser fechada, torna-se uma espécie de boca de cena com uma cortina de veludo. Quando a cortina é aberta, aparece uma placa de prata que sofreu um processo químico e se corrói em contato com o ar. Assim, não só em analogia à célebre novela, mas também ao funcionamento da fotografia, a placa inicialmente refletora, qual espelho, pouco a pouco se escurece.

As condições de recepção, enunciadas no verso da caixa, impunham a seu colecionador Robert Scull fotografar a cada três meses o processo de corrosão.

Ao assegurar o processo pelo qual o trabalho se perfaz, o “registro” em *The silver portrait of Dorian Gray* desvela a fusão da vida na arte e da arte na vida. Continuidade entre essa e o mundo, dado inerente ao dispositivo fotográfico, que representou, desde seu surgimento, uma fissura no discurso sobre a autonomia da arte, minando a exigência de uma esfera de existência e de um campo estético intrínseco a ele. Participantes das atuais modalidades de objetivação, recepção e legitimação da arte, o registro e a documentação da produção artística se têm apresentado como um imenso universo de questões teóricas e críticas. Questões que os ensaios dos diferentes autores de *Dispositivos de registro na arte contemporânea* tratam em toda sua atualidade.

Glória Ferreira

Referências bibliográficas

FREUND, Gisèle

(1974) *Photographie et société*. Paris: Seuil, 1974.

RANCIÈRE, Jacques

(2008) *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique Éditions.