

## O que há na fotografia?<sup>1</sup>

Natalia Brizuela

### A MATÉRIA DA FOTOGRAFIA HOJE

O quadrado nada mostra; não há nele nenhuma imagem; ele não representa nada, apesar de ser – de acordo com seu título e com o que pode ser reconhecido de sua icônica forma – um tipo de fotografia. Nada é representado, isto é, nada além do ouro. Abaixo do quadrado, está impressa a palavra “POLAROID” e uma série de algarismos: “1103904104”. Números semelhantes identificam todas as imagens Polaroid do mundo, marcando cada uma como autêntica e única.

Essa imagem dourada foi feita em 2015 pela artista costarriquenha Priscilla Monge e pertence a uma série na qual ela dourou grandes impressões de imagens digitais de polaroides. As imagens na série são intituladas *Amañecer* ou *Atardecer* e sempre incluem o número de série Polaroid. Quaisquer objetos ou mundos que a foto Polaroid original tenha capturado, se é que ela capturou alguma coisa, estão invisíveis nos trabalhos de Monge. Por baixo de cada folha de ouro jaz uma imagem escondida. Os trabalhos da série não mostram um mundo, antes refletem qualquer mundo que se lhes anteponha. São, essencialmente, espelhos dourados, sagrados.

O uso da folha de ouro por Monge é uma homenagem ao artista Felix Gonzalez-Torres, cubano de nascimento, que viu *Gold field* (1982), de Roni Horn, no *Museum of Contemporary Art*, de Los Angeles (LAMOCA), em 1990 [e, posteriormente, o incorporou a uma mostra sua]. Segundo Gonzalez-Torres, o trabalho de Horn o transportou “para uma nova paisagem, um horizonte possível, um lugar de repouso e beleza absoluta... um lugar para sonhar, recuperar energia, ousar”.<sup>2</sup> A lâmina retangular, grande e fina, de um quilo de puro ouro, posta diretamente no chão, foi criada numa década que Gonzalez-Torres descreveu como

<sup>1</sup> Tradução de Marcos Veneu. N. Trad.: Título original: “What’s the matter with photography?”. Texto publicado no livro de Natalia Brizuela e Jodi Roberts, *The matter of photography in the Americas*. Palo Alto: Stanford University Press, 2018. Este livro foi catálogo da exposição: “The matter of photography in the Americas”, Cantor Arts Center, February 7-April 30.

<sup>2</sup> GONZALEZ-TORRES, Felix. 1990. L.A., “The Gold field”. In: *Earth grows thick*: Roni Horn. Columbus: Ohio State University, Wexner Center for the Arts, 1996. p. 68.

de crescimento econômico sem políticas de redistribuição... crescentes tensões raciais e de classe... esvaziamento de programas sociais vitais... abandono de ideais... explosão da indústria de informação, e ao mesmo tempo implosão do significado... a década fabulosa foi deprimente. Especialmente diante da inação pública e da ausência de reação organizada a estatísticas tão devastadoras.<sup>3</sup>

Os anos 1980 foram também a década da crise da AIDS. Essa terrível epidemia, marcando mais visivelmente as cidades de New York e San Francisco, originou-se de uma estrutura global cuja forma retraçava o desenvolvimento de redes coloniais e a violência estrutural ou sistêmica do capitalismo. À medida em que a cultura de consumo atingia um novo ápice, a saúde e a própria vida se tornavam uma questão controlada por companhias farmacêuticas.

Para Gonzalez-Torres, a lâmina de ouro de Horn suscitava esperança ao transformar a própria matéria e medida da riqueza – ouro – na luz brilhante dos sonhos. O estado depressivo de um mundo cada vez mais cercado pela ascensão das políticas e estruturas neoliberais a partir dos anos 1970 alcançou, aos olhos de González-Torres, um momento de redenção na obra de arte de Horn pouxada no chão da galeria. Ela marcava um forte contraste com a maneira como a vida vinha sendo crescentemente monetizada nos anos 1970 e 1980, à medida em que o mercado se tornava o único padrão reconhecido de valor humano e social. Se o comércio de bens, que assim estabelecia formas abstratas de valor, ganhava completo controle sobre a vida, então a arte precisava tomar o elemento mais precioso para o mercado, o padrão essencial para seu funcionamento – o ouro – e transformá-lo em pura beleza, esvaziando-o de qualquer significado preestabelecido. *Gold field* foi exibido no LAMOCA sem adornos, sem mediação, como “a simples realidade física” do próprio ouro.<sup>4</sup> Para González-Torres, o quadrado brilhante, reflexivo e dourado – com nada mais do que sua existência material, não assumindo ou oferecendo nenhuma forma estável – aludia ao mundo da troca de mercadorias. Por extensão, portanto, ele também remetia à “neoliberalização” da vida que o artista cubano tão eloquentemente e indiretamente descrevera ao reagir à obra de Horn. A arte se colocava literalmente ao nível do chão, no mesmo plano e posição das vidas pisoteadas e descartadas pelos

<sup>3</sup> Ibid., p. 65-68.

<sup>4</sup> Citado da página web do Museu Guggenheim para *Gold field*, de Roni Horn. O museu adquiriu a peça. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/14665>. Acesso em: 8/9/2020.

declinantes *welfare states* e ascendentes economias de mercado. *Gold field* sugeria a necessidade de outra forma de valor e outra forma de arte, que conservasse sua capacidade aurática em meio ao tráfico, consumo e mercantilização de tudo o mais. Enquanto a vida sob o neoliberalismo se tornava mais precária, a arte poderia “redimir” (como sustentava González-Torres) e criticar (sustento eu); poderia contrapor-se à ascensão da precariedade econômica e social oferecendo, entre outras proposições estratégicas, “pequenas coisas” efêmeras, para tomar emprestado o termo de González-Torres.

As séries de Monge, *Amañecer* e *Atardecer*, põem em cena uma crítica similar. A artista toma uma foto Polaroid – um objeto físico único, autêntico e degradável, de pequeno valor intrínseco – transforma-a numa imagem digital – infinitamente reproduzível, durável, imaterial, de valor indefinido – e então a recobre com ouro. Num reino estonteante de imagens digitais e tecnologias computacionais que torna tudo visível, invade qualquer privacidade e cria corpos, objetos e mundos virtuais. O trabalho de Monge com as polaroides oferece uma reflexão sobre a matéria da fotografia e torna a imagem preciosa, frágil e geradora. A foto espelhada coberta de ouro é uma superfície produtora de imagens instável, mudando infinitamente. Ela é portadora de aura e mistério, da beleza do que não pode ser completamente visto, do que não se revela como uma figura completamente formada e, por essa razão, ela alicia a imaginação e os sentidos. Sugerindo um fundamento para a fotografia que seja ao mesmo tempo físico e metafísico, mundano e extramundano, a obra de Monge é um convite ao reino do sensorial. Suas imagens recobertas de ouro nos ressensibilizam em nosso mundo dessensibilizado de produção de imagens fotográficas e digitais. Em suas mãos, as fotografias são feitas valer ao assumir matéria [are made to matter by taking on matter], criticando a desmaterialização promovida pelo digital e pela excessiva visualização trazida pela popularidade do meio fotográfico por todo o último século.

De acordo com Monge, suas imagens constituem retornos espectrais: o de González-Torres, o de Horn e o da história da arte sacra. O ouro tem uma longa, disseminada e heterogênea história como veículo espiritual. Foi usado tanto como um reservatório de esplendor, atraindo toda a luz, quanto como uma fonte de luz – e de vida – ele mesmo. Também serviu como medida de riqueza, valor e mérito. Diversamente de outros materiais usados na arte desde os períodos antigos até os modernos, o ouro não era uma cor obtida pelo processamento de plantas ou minerais, mas um metal físico, raro e precioso em si mesmo. As séries *Amañecer* e *Atardecer* não são representações do mundo, são a matéria do mundo.

A fotografia Polaroid colapsou num único clique todos os passos do processo de produção de uma fotografia analógica: expor o negativo, revelar o filme, fixar a imagem no papel. Tratava-se de uma fotografia instantânea. Popularizada globalmente nas décadas de 1960 e 1970, as polaroides chegaram a representar o epítome da fotografia vernácula na forma do instantâneo de família, registrando detalhes íntimos da vida quotidiana em imagens imediatas e singulares. Foi essa velocidade que fez as polaroides parecerem mais verdadeiras que as demais fotografias, apesar de se apresentarem sempre ligeiramente fora de foco e alteradas na sua reprodução de cores. Contudo, a instantaneidade da foto Polaroid tinha o seu preço a pagar na suspensão das características mais diretamente associadas ao centenário veículo: serialidade, reproduzibilidade, clareza, durabilidade. As polaroides tornavam a imagem serializada por excelência, a fotografia, uma imagem única, irreproduzível – mas a imagem positiva final era dada instantaneamente.

As imagens com base em polaroides de Monge juntam-se a um grupo de trabalhos recentes de artistas que estão explorando a matéria da fotografia, as sempre mutáveis possibilidades dos elementos que originalmente constituíram o veículo: a luz sobre um material fotossensível, reflexos e sombras. O mundo digital de hoje é hiperconectivo e hiperconectado. Imagens agora são dados, e viajam pelo globo com vertiginosa velocidade. Não deveria, portanto, ser surpresa que artistas estejam questionando a reproduzibilidade infinita da fotografia, ao produzir trabalhos que são irreproduzíveis, apesar de fotográficos ou quase-fotográficos. O trabalho único (uma polaroide, por exemplo) resiste ao movimento, à velocidade, ao caráter informacional do atual mundo de imagens. Esses artistas criticam a visibilidade total, que a nossa era de internet proclama, ao trabalhar com imagens fotográficas ou protofotográficas que oferecem refrações desse impulso totalizador. Seus trabalhos também questionam a representação, já que nada pode ser realmente visto neles – ao menos nada além dos efeitos da luz e do tempo sobre uma superfície sensível. As séries *Amañecer* e *Atardecer* de Monge exemplificam essa tendência. No atual mundo digital, uma cópia única de uma imagem fotográfica ou protofotográfica é um sinal claro de desatualização, de uma *hipness* com espírito *vintage*, ou de uma intervenção crítica no interior do veículo e do estado do mundo da imagem. Fotografias que negam a representação constroem uma nova ontologia da luz e da cor, recusando-se a ser legíveis. Elas propõem um uso radical de imagens, visando a explorar a matéria. Esses artistas desfazem o que sabíamos a fotografia ser e permitir.

## A FOTOGRAFIA NA ERA DOS MASS MEDIA

Revistas fotograficamente ilustradas – tais como as mexicanas *Rotofoto* e *Hoy* e a brasileira *O Cruzeiro* – apareceram nas décadas de 1930 e 1940 por toda a América Latina. Os únicos onze números de *Rotofoto*, todos publicados em quatro meses de 1938, atendiam ao apetite do público por notícias visuais numa “revista supergráfica”. De acordo com um crítico da época, a revista mexicana de curta vida era “... *Sin precedentes... en el periodismo de país alguno. Rotofoto todo lo dice por medio de la fotografía.*”<sup>5</sup> Naquele momento, fotógrafos e editores de jornais e revistas podiam reproduzir fotografias e submetê-las a feixes fotosensíveis que registravam seus tons claros e escuros e os traduziam em sinais transmitidos por fios. A tecnologia de comunicações transformara fotografias em sinais, dados, meros pedaços de informação. Nos primórdios dos *mass media*, as imagens eram entregues aos jornais por correio, trem ou avião, numa viagem que poderia levar dias. Porém, em 1935, agências de notícias transmitiram a primeira fotografia por linhas telefônicas especiais, da Califórnia a New York, em apenas dez minutos. As imagens se moviam pelo globo, vendidas e compradas como mercadorias, via fios, cabos telegráficos e até mesmo, em breve, via rádio. Na década de 1960, as telefotos começariam sua rápida transformação em imagens digitais, tornando imagens informação e acelerando a sua circulação. Em 1989, a transmissão digital de fotografias via satélite levava apenas 60 segundos.

Entre as décadas de 1930 e de 1960, os *mass media* tornaram-se cada vez mais visuais na sua apresentação e globais no seu alcance, e essas imagens de circulação de massa começaram a abrir seu caminho em obras de arte na América Latina e outros lugares. A fotografia, e mais especificamente fotografias criadas ou usadas por fontes noticiosas e publicidade, tornou-se “matéria-prima” de experimentação para uma nova geração de artistas agudamente sintonizados com a imprensa popular. A elisão de fronteiras entre a fotografia dos *mass media* e o âmbito da arte contemporânea promoveu um profundo repensar da fotografia como veículo artístico e empreendimento estético. Por volta de 1960, a fotografia estava em questão.

A evidência do impacto das fotografias de comunicação de massa nos artistas latino-americanos generaliza-se após 1960. A homenagem do brasileiro Hélio Oiticica a um herói abatido, *B33 Bólido caixa 18, Homenagem a Cara de Cavalo*,

<sup>5</sup> RODRIGUEZ, Antonio, *Del código al rotograbado: la ilustración de la noticia en la prensa de México/3. Mañana*, 19 jul. 1947.

(1965-1966) apresenta uma imagem amplamente veiculada de seu amigo Manoel Moreira (vulgo Cara de Cavalo) após ter sido alvejado mais de cem vezes pela polícia numa perseguição em 1964. A pintura a óleo da colombiana Beatriz González, *Los suicidas del Sisga no. 1* (1965) foi baseada numa imagem de 1964 de dois amantes suicidas que se fotografaram antes de pular da recém-construída represa Sisga. Os argentinos Antonio Berni e Roberto Jacoby, como o brasileiro Claudio Tozzi, utilizaram-se do icônico retrato de Che Guevara com sua boina estrelada, feito por Alberto Diaz em 1960. As primeiras imagens digitais do brasileiro Waldemar Cordeiro apoiavam-se em fotografias de noticiário, notadamente o retrato de uma mulher vietnamita sofrendo em *A mulher que não é B.B.* (1971). A exposição do chileno Eugenio Dittborn (1977), em Santiago, fez uso de retratos fotográficos coletados de revistas e jornais populares chilenos entre as décadas de 1930 e de 1970. Estes e aparentemente incontáveis outros trabalhos evidenciam que, entre os meados da década de 1960 e os finais da década de 1970, artistas cujos trabalhos se desenvolviam em diferentes contextos nacionais e que se filiavam a escolas conceituais e estéticas distintas, por vezes mesmo competidoras, encontraram nas fotografias dos *mass media* um estímulo à ação criativa e uma matéria pronta para transformação.

Percorrendo o olhar pela região, essa ampla investigação da proliferação da fotografia na esfera pública resultou em trabalhos extremamente diversificados em termos de execução material, forma estilística e mensagem. Os artistas latino-americanos não só incorporaram fotografias diretamente em suas pinturas como materiais originados do mundo real, como também as traduziram para outros veículos e linguagens visuais. A prática artística ágil, objetivista, profundamente antinaturalista e antiemocional de Cordeiro não poderia estar mais distante do realismo figurativo politicamente explícito de Berni; contudo, em dado momento ambos os artistas voltaram-se para imagens fotográficas publicadas nos *mass media*. Apesar da grande variedade de usos que os artistas latino-americanos fizeram da fotografia de *mass media* na segunda metade do século XX, seu interesse compartilhado pela utilização de tais fontes falava a um momento histórico. Esses artistas reconheciam a transformação da fotografia em dados informacionais e mercantilizáveis, num processo que ajudava a montar o cenário para a neoliberalização de economias e culturas. Essa nova interconexão e acentuada visibilidade engendrada pela fotografia de *mass media* evoluía sob a bandeira do progresso e da liberdade – progresso para fora do subdesenvolvimento e liberdade em relação ao socialismo, comunismo e populismo. Eles reconheciam o poder dos *mass media*.

Aquele momento deu origem a traços marcantes do que nós ainda hoje chamamos de “arte contemporânea”. Artistas em todo o mundo consideravam as fotografias impressas nos veículos jornalísticos material pronto e disponível para apropriação por todos e qualquer um. Assim sendo, fotografias tornaram-se mais um material para os artistas trabalharem, num momento em que as fronteiras entre veículos artísticos tradicionais – pintura, desenho, escultura – começavam a romper-se; em que encontros com outras formas artísticas – dança, música, arquitetura – tornavam-se comuns; em que novas tecnologias – vídeo, televisão – vinham ao primeiro plano. Nas décadas de 1960 e 1970, artistas da América Latina deixavam para trás materiais artísticos tradicionais para se envolverem com os mundos altamente politizados da política nacional e das relações internacionais.

Por volta de 1960, as imagens que infestavam as páginas de jornais e revistas eram imagens em trânsito, reproduzidas em vários lugares dentro da mesma nação e fora dela, gerando uma maior interconectividade no interior de um país e por todo o mundo. Como já notado, as fotografias jornalísticas viajaram pela primeira vez como informação por meio do telégrafo, no que ficou conhecido como telefoto, uma tecnologia desenvolvida pela *Associated Press* e inaugurada em 1935. De modo significativo, a primeira telefoto retratava violência – uma queda de avião – predizendo seu uso durante a Segunda Guerra Mundial. Foi então que fotografias começaram a viajar pelo mundo com velocidade sem precedentes, para usos da inteligência militar e do jornalismo. Como a primeira guerra verdadeiramente global, “ela colocava problemas inteiramente novos de mão de obra, custo, transporte e comunicação”.<sup>6</sup> Mais do que representações, fotografias realistas e indiciais funcionavam como portadoras de informação prática que poderiam ser transmitidas facilmente através de continentes e oceanos. Dada essa história, não é surpresa que as fotografias apropriadas e transformadas por artistas latino-americanos na década de 1960 apresentassem frequentemente imagens de pessoas mortas, quase mortas ou em sofrimento.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> TURNER, R. H. Photographers in uniform. In: MOTT, Frank Luther (Ed.). *Journalism in wartime*. Washington, DC: American Council on Public Affairs, 1943. p. 77.

<sup>7</sup> Enquanto os artistas latino-americanos usavam seu material apropriado para fins políticos, os artistas radicados nos EUA tendiam a ver a natureza indicial da fotografia na “era pictórica” como o mais central para preocupações estruturais, como Rosalind Krauss e Douglas Crimp perceberam na época. Para o modo como fotografias mecanicamente reproduzidas e suas características estruturais tornaram-se fundamentais na arte europeia e norte-americana nesse mesmo período, ver os artigos de Douglas Crimp: “Pictures”, na revista *October*. Massachusetts: MIT Press, n. 8, p. 75-88, Spring, 1979; e “The photographic condition of postmodern”, em *October*, n. 15, p. 91-101, Winter, 1980. Ver também os artigos de

E então os satélites mudaram tudo. O dia 4 de outubro de 1957 assistiu ao lançamento bem sucedido do Sputnik soviético ao espaço, marcando o começo da corrida espacial das décadas de 1950 e 1960. Então, em 10 de julho de 1962 a informação tornou-se global, quando os satélites viraram a próxima fronteira para as comunicações, com o lançamento do Telstar 1. Descrito pela NASA como “o primeiro satélite de comunicação ativo do mundo,”<sup>8</sup> o Telstar possibilitou “a transmissão de programas de TV através do Atlântico”. O primeiro programa a ser transmitido dos Estados Unidos para a Europa Ocidental foi um *tour* por monumentos, paisagens, cidades e cultura dos EUA (a Estátua da Liberdade, um jogo de *baseball*) e terminou com uma conferência de imprensa televisionada do Presidente John F. Kennedy. A transmissão, com efeito, inaugurava a era contemporânea da informação. Sönke Kunkel chamou a década de 1960 de a era da “torrente global de imagens” e dos *media* visuais.<sup>9</sup>

A Guerra do Vietnã foi outro ponto de virada nessa disseminação global de fotografias como informação mercantilizável. Sem surpresa, imagens da guerra rapidamente apareceram em obras de arte na América Latina. Veja-se, por exemplo, o já mencionado *A mulher que não é BB* (1971), de Cordeiro, ou *American way of life* (1966) de Juan Carlos Romero, um trabalho que assinalou o primeiro uso, pelo artista argentino, de imagens apropriadas e textos de imprensa e outras fontes, uma estratégia que se tornaria comum em sua obra. Romero expôs o trabalho na coletiva *Homenaje al Vietnam*, de 1966, na Galeria Van Riel de Buenos Aires onde trabalhos de 200 artistas e intelectuais sobrecarregavam o espaço com várias críticas criativas da guerra. *American way of life* divide-se em 2 metades distintas, cada uma dividida por sua vez em 9 campos quadrados, fazendo do conjunto uma grade. Na metade da esquerda uma imagem jornalística de um soldado americano chutando um homem vietnamita no rosto, com a legenda “O ‘ranger’ libera sua raiva sobre um prisioneiro vietcongue”, ocupa a sessão mediana da grade, enquanto 8 quadrados de papel cortado e dobrado cercam a imagem. Na metade da direita, as dobras triangulares de papel ocupam o quadrado central, que é cercado por outros repetindo a manchete “VIETNAM” e um fragmento de outra fotografia da guerra. Lendo a imagem da esquerda para

Rosalind Krauss: “Note on the index: seventies art in America”, em *October*, n. 3, p. 68-81, Spring, 1977; “Notes on the index: seventies art in America – Part 2”, em *October*, n. 4, p. 58-67, Outomn, 1977. E o artigo de Benjamin H. D. Buchloh: “A Note on Gerhard Richter’s *October 18, 1977*”, em *October*, n. 48, p. 89-109, 1989.

<sup>8</sup> Ver “Telstar at 50”, July 9, 2012. Disponível em: [www.nasa.gov/topics/technology/features/telstar.html](http://www.nasa.gov/topics/technology/features/telstar.html).

<sup>9</sup> Ver KUNKEL, Sönke. *Empire of pictures: global media and the 1960s remaking of american foreign policy*. New York: Berghahn, 2016.



a direita, vemos notícias do mundo real se sobrepondo à abstração geométrica à medida em que a obra começa a “rugar”, nomeando a guerra repetidamente.

No ápice desse conflito, avanços no processo de transmissão garantiram que as reportagens fossem narrativas visuais, tanto quanto relatos textuais. Essa mudança alimentou novamente uma fome global de fotos feitas no local, aumentando a demanda por imagens da crise internacional. Fotógrafos enxamearam para o Vietnã para vender suas imagens a agências noticiosas capazes de distribuí-las globalmente. Horst Faas, o chefe do departamento fotográfico da Associated Press em Saigon, pagava 15 dólares por foto em meados da década de 1960. Em março de 1968 havia mais de 600 correspondentes autorizados em campo no Vietnã. A maioria portava uma câmera.

Havia uma ligação direta entre as imagens da guerra do Vietnã que inundavam a imprensa e eventos acontecendo na América Latina e no Caribe. A Revolução Cubana de 1959 exacerbou as tensões da Guerra Fria entre comunismo e capitalismo e preparou a cena para o desenrolar de numerosos movimentos de resistência pela América Latina e além. Um número impressionante de artistas e intelectuais da região seguiram e apoiaram os acontecimentos em Cuba, que estavam ligados ideologicamente à guerra no Vietnã. Se a Revolução Cubana marcou um momento de resistência bem sucedida à expansão do capitalismo liderada pelos EUA, a guerra no Vietnã assinalava os efeitos contínuos e devastadores do sistema norte-americano sobre os países menores ao redor do mundo.

Em meados do século 20, os avanços tecnológicos permitiram a rápida circulação de imagens jornalísticas no mundo. Uma força motivadora por trás dessa circulação global foi um mercado em crescimento para imagens de “crise”. A Segunda Guerra Mundial e a Guerra do Vietnã formaram espectadores famintos por imagens cada vez mais horríveis e gráficas. Essas crises prepararam a cena para a ascensão do neoliberalismo em todo o Ocidente, incluindo a América Latina. Sustentado pelo crescente poder econômico e político dos Estados Unidos, o capitalismo espalhou-se, o apoio para os *welfare states* entrou em colapso, e mercados para imagens jornalísticas de eventos internacionais que tornavam visível direta ou indiretamente a nova ordem mundial prosperaram.

#### O LADO ESCURO DO PROGRESSO

Enquanto os artistas latino-americanos que se voltavam para as fotografias de *mass media* ao final da década de 1960 e na de 1970 eram, em muitos aspectos,

heterogêneos, a maior parte deles demonstrava uma aguda preocupação com imagens de violência perpetrada pelo Estado. Durante esse período, a violência tornou-se cada vez mais um espetáculo consumível, especialmente na roupagem de informação e conhecimento. Esse espetáculo da violência também assinalou a consciência, pelos artistas, da capacidade dos *mass media* para produzir consentimento, para tomar emprestada a expressão de Noam Chomsky, e seu afastamento de qualquer tipo de neutralidade. Não é coincidência que a expansão da cobertura fotográfica na América Latina tenha sido simultânea com as transformações políticas radicais das décadas de 1960 e 1970: no Chile, o golpe militar chefiado por Augusto Pinochet e apoiado pela CIA contra o presidente socialista democraticamente eleito Salvador Allende, em 1973, resultou em dezessete anos de ditadura; na Colômbia, o surgimento em 1964 de dois importantes grupos armados, o Ejército de Liberación Nacional e as Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, firmou o terreno para décadas de conflito; no Brasil a derrubada do presidente socialista João Goulart por um golpe militar em 1964 inaugurou um período de 20 anos de governo ditatorial; em Cuba, a censura extrema, desde 1961, de toda forma de expressão — e depois, de formas de vida — não consideradas “pró-Revolução” levou a numerosos expurgos durante décadas e erodiu o primeiro entusiasmo pelo regime comunista de Fidel Castro. Essas e muitas outras crises políticas na América Latina manifestavam intensos conflitos: alguns nascidos de uma tendência neoliberal em direção ao individualismo, à política privatizante e à financeirização e mercantilização de todos os aspectos da vida sob a bandeira do progresso e do desenvolvimento; outros estimulados pelas críticas cada vez mais urgentes dessa tendência por parte daqueles cujos corpos e vidas serviam de combustível para o crescimento do capital. Essas circunstâncias suscitaram novos usos subversivos de fotografias de *mass media* na arte latino-americana. Ali, o processo deu forma ao campo emergente da arte contemporânea — um ramo que se mostrava explicitamente político ao questionar um mundo unificado em seu movimento na direção do “progresso” e da “democracia ocidental”, sem olhar o custo em vidas humanas e a devastação ecológica do planeta.

Os artistas latino-americanos abriram seu caminho por entre um mar de imagens de *mass media*, produzindo sentido a partir de um superabundante mundo imagético que ou insistia em rostos sorridentes de pessoas felizes caminhando para um futuro melhor graças ao desenvolvimento e ao progresso, ou em sofrimento e dor espetacularizados. O mundo, seu progresso e sua dor tinham virado mercadoria e informação. Seria isto o começo de um afastamento do mundo e

de uma adoção do mundo-como-imagem? Qual seria a característica da fotografia como veículo artístico, especialmente depois que ela abriu seu espaço nos museus como uma das belas-artes, mesmo que com dificuldades e resistências? Poderia a fotografia de *mass media* servir como veículo político possibilitando a desmaterialização do objeto de arte? Em meio a tão ampliada visibilidade, eram algumas imagens mais importantes do que outras? Qual seria a matéria da fotografia, e importaria ela ainda, num mundo de imagens dominado pela ascensão da TV?

Enquanto um movimento em direção a formas democráticas de representação política surgira mais cedo no século XX, o contexto político pós-1950 fora marcado por um intenso foco em investimento econômico e desenvolvimento, uma preocupação que rapidamente se revelaria catastrófica para a maior parte dos latino-americanos. Por toda a região, grandiosos monumentos a essa ideologia tomaram a forma de espetaculares projetos de urbanização. Ao mesmo tempo, surgiam angustiantes sinais de crescente pobreza e desigualdade, sendo logo encobertos e tornados invisíveis. A elevada e autoconsciente visibilidade dada ao progresso e ao desenvolvimento fazia-se acompanhar da repressão e supressão das populações vulneráveis, cujas vidas a retórica desenvolvimentista alegava melhorar.

Talvez nenhuma outra campanha de obras tenha encarnado melhor a tendência desenvolvimentista de meados do século XX do que a construção de Brasília, no Brasil. A edificação da cidade monumental, o sonho utópico feito realidade, realizou-se em tempo recorde pela arregimentação de milhares de trabalhadores. As esperanças de progresso postas em ação no Brasil em finais da década de 1950 produziram em Brasília uma obra de arquitetura e planejamento urbano realmente extraordinária. Isso ocorreu às custas de milhares de corpos de trabalhadores que acorriam ao canteiro de obras, contratados às centenas por dia à medida que os prazos se esgotavam para o cumprimento das promessas governamentais de entregar uma cidade a partir dos esboços em menos de cinco anos. Desses milhares, um número desconhecido foi sepultado nas fundações da cidade como resultado de acidentes de construção nunca registrados. Embora particularmente arrepiante, em função da natureza colossal do projeto, este foi apenas um exemplo das vidas humanas sacrificadas e da vulnerabilidade aumentada tolerada como custo natural do progresso – um custo que precisava permanecer invisível.

Os esforços no pós-guerra para reconstruir estrutural e financeiramente os países europeus e promover e auxiliar o desenvolvimento do Sul global – sob o

lema da “melhoria e crescimento das áreas subdesenvolvidas”, como fora posto pelo presidente Harry Truman em seu discurso inaugural de 1949 – formou o cenário para os vários projetos empreendidos entre as décadas de 1950 e 1970. As Nações Unidas intitularam os anos 1960 a “Década do Desenvolvimento”; seu Conselho Econômico e Social, por meio de sua seção dedicada à América Latina, a Comissão Econômica para a América Latina, juntamente com a Aliança para o Progresso (controlada pelos EUA) no âmbito da OEA, forneceram apoio financeiro a essas iniciativas. Os monumentais projetos de construção empreendidos por praticamente todos os países latino-americanos durante esse período dependiam de condições, investimentos e acordos transnacionais. Alguns desses projetos eram públicos, outros privados. Muitos dos projetos mais emblemáticos desenvolveram-se no Brasil – o multiuso e de grande escala Edifício Copan, de Oscar Niemeyer (1952-66), o Museu de Arte de São Paulo (1957-68), o projeto e a construção da nova capital, Brasília (1957-60) –, mas intervenções urbanas comparáveis, concebidas como representações espaciais e visuais do progresso, multiplicaram-se pelo continente. Tais projetos declaravam, enfaticamente, que o futuro havia chegado para a América Latina e o Caribe.

Quase diariamente, novas fontes de informação, na América Latina e fora dela, traziam relatos sobre os projetos de construção, os empregos que eles geravam e as vidas que eles afetavam positivamente. De acordo com manchetes e fotografias noticiosas, a América Latina e seus cidadãos estavam finalmente “entrando” na modernidade ou “tornando-se” modernos. No entanto, as práticas de arte contemporânea aqui analisadas desconsideravam as imagens lustrosas de progresso – a não ser quando as parodiavam. Ao invés, os artistas dos anos 1960 e 1970 e seus herdeiros deram visibilidade a e entrevistaram sobre imagens do lado escuro do progresso. Artistas como Cordeiro, González, Jacoby e Dittborn compartilham algo que explica a ênfase política e histórica em suas obras – obras que questionaram o mundo globalmente interconectado em que estavam imersas por meio de suas apresentações fotográficas nos *mass media*. Cada um desses artistas ressaltava a experiência de trauma coletivo — golpes militares, desmantelamento de *welfare states* democráticos, desaparecimento de cidadãos comuns, guerra – como uma parte integral da lenta violência do progresso. O efeito desse “progresso” na América Latina – e sua política conexa, dependente de tornar as vidas precárias e enrijecendo a luta por igualdade social – era devastação, mesmo morte, para milhões: trabalhadores mortos descartados, fora da vista, tornados invisíveis para serem esquecidos, literalmente feitos parte das fundações de Brasília; o número desconhecido de corpos de

estudantes e trabalhadores assassinados pelo Estado mexicano em 2 de outubro de 1968, durante um protesto pacífico no distrito de Tlatelolco, na cidade do México, e no projeto habitacional ali inaugurado alguns anos antes; os milhares de indígenas da floresta que perderam suas terras e meios de subsistência para que o Brasil se tornasse uma superpotência global fazendo da Amazônia uma região economicamente produtiva.

O uso feito pelos artistas latino-americanos de fotografias de *mass media* nos anos 60 e 70 fala do destino trágico dos corpos na corrida pelo progresso. Esses artistas usaram imagens como informação, na forma degradada que elas adquiriram ao inundar a imprensa. E essa informação – em termos tecnológicos e sociais – era particularmente horrível. Mais que qualquer outra característica, os trabalhos desses artistas compartilhavam um foco sobre o corpo. As imagens de *mass media* apresentavam certos corpos e mantinham outros invisíveis. As imagens mecanicamente reproduzidas interessavam porque faziam da vulnerabilidade e da precariedade um problema difícil de ignorar. Um olhar mais próximo dos mundos artísticos da Argentina, Chile, Brasil e México revela diferentes modelos de como artistas vivendo em meio a crises democráticas e liberalismo econômico assumiram – ou não – o veículo fotográfico como material para investigação artística. Argentina, Brasil e Chile foram marcados por longos períodos de ditaduras nessa época – 1955-83, 1964-84, e 1973-90, respectivamente –, e o uso da fotografia de *mass media* esteve extremamente presente nas cenas artísticas de todos os três países. No México, em contraste, a apropriação de fontes fotográficas pré-existentes foi rara. A natureza do governo mexicano nos anos 60 e 70 diferia daqueles da Argentina, Brasil e Chile. Nenhuma ditadura evidente governou o México na segunda metade do século 20, mas um partido único, o Partido Revolucionario Institucional (PRI), manteve o governo por setenta e um anos. Essa continuidade profundamente antidemocrática gerava um sentimento superficial de estabilidade – particularmente se comparada aos seus vizinhos da América Central, do Sul e do Caribe – na forma de um estado paternalista, protetor e todo-poderoso. O Tratado de Livre Comércio da América do Norte (NAFTA) entre os EUA, México e Canadá teve efeito em 1994 e estabeleceu um tipo muito particular de estrutura política e econômica para ao México, no qual o papel do PRI como *pater familias* foi substituído pela dominância dos Estados Unidos. Em termos políticos e econômicos, os anos 60 e 70 lançaram as bases para as práticas neoliberais que reinariam na América latina durante as últimas três décadas do século 20. E eles proveram os fundamentos para os trabalhos mais recentes aqui analisados.

## DESMATERIALIZAÇÃO/FAKE NEWS

Em 30 de outubro de 1966, os artistas argentinos Eduardo Costa, Raul Escari e Roberto Jacoby – conhecidos como o Grupo de Arte de Medios – publicaram seu manifesto, “Un arte de los medios de comunicación”, no jornal *El Mundo*. Eles afirmavam que, na vida mediatizada dos anos 60, o público não mais estava em contato direto com fatos culturais, mas em vez disso recebia informação sobre eles pelos jornais, revistas, rádio e TV. Embarcando nas condições tecnológicas e informacionais do seu tempo, eles planejavam construir obras de arte dentro dos *mass media* e não simplesmente retirar deles elementos e técnicas como a *pop art* tinha feito: “*A diferencia del Pop, nosotros pretendemos constituir la obra en el interior de dichos medios*”.<sup>10</sup> A meta explícita do grupo era “*La desrealización de los objetos*”. Isso significava entender os objetos não como entidades físicas, mas como representações de representações; a transmissão ultrapassava a realização. Os jovens artistas atacavam o ambiente crescentemente saturado pelos *media* dos anos 1960. Eles estavam procurando modos de fazer arte como informação mediatizada, que não precisaria existir em qualquer esfera além dos circuitos dos *mass media* e enfrentaria as próprias estruturas daqueles, tornando-se *media*. O manifesto era uma resposta eloquente ao livro de Marshall McLuhan, *O meio é a mensagem*: a mensagem varia conforme as características materiais do canal que a transmite. Anos depois, Jacoby afirmou que o grupo procurava mostrar “como os *mass media* geram os eventos, determinam os comportamentos das pessoas, constroem a realidade”.<sup>11</sup>

Seu professor e mentor, o teorizador e artista Oscar Masotta, chamaria o processo de transformação e mutação da arte no início dos anos 1960 de “desmaterialização”<sup>12</sup>. Em 1968 ele escreveu:

<sup>10</sup> COSTA, Eduardo; ESCARI, Raúl; JACOBY, Roberto. *Un arte de los medios de comunicación*. Happenings. Editado por Oscar Masotta. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1967. p. 120. Sobre Roberto Jacoby, ver Alexander Alberro (Ed.), em *October*. 153, Summer 2015.

<sup>11</sup> Ver entrevista com Roberto Jacoby em 1991 em: LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano E. Reconstrucciones. Masotta, Jacoby, Verón: un arte de los medios de comunicación de masas. *Causas y Azores*, Argentina, vol. 2, n. 3, p. 127-139, Primavera 1995, apud LONGONI, Ana. *Masotta y sus espectros*. In: *Oscar Masotta: la teoría como acción*. México: MUAC, 2017. p. 20.

<sup>12</sup> O uso do termo nos anos 1960 foi erradamente atribuído ao artigo de Lucy Lippard e John Chandlers, “The materialization of art”, *Art International*, February 1968.

*La 'materia' (inmaterial, invisible) con la que se construyen obras informacionales de tal tipo no es otra que los procesos, los resultados, los hechos y/o los fenómenos de la información desencadenada o los medios de información masiva (Ej. de 'medios': la radio, la televisión, los diarios, los periódicos, las revistas, los afiches, los 'panels', la historieta, etc.).<sup>13</sup>*

A primeira obra produzida pelo Grupo de Arte de Medios, *Happening para la participación total*, tivera lugar meses antes, em 15 de agosto de 1966. O grupo forneceu a vários canais de imprensa um *press release* e fotografias posadas de um *happening* que nunca aconteceu realmente. Isso foi publicado e resenhado como se tivesse acontecido. Os leitores dos jornais e revistas receberam notícias falsas. Essa produção ficou conhecida como o “anti-*happening*”, por consistir num *happening* não existente; ele também se tornou conhecido como *Happening para un jabalí difunto*, pois assim foi chamado por um resenhador.

O Grupo de Arte de Medios só durou um ano, e suas intervenções, embora aparentemente apolíticas, enfatizaram vários temas que seriam altamente politizados por volta de 1968: a dissolução da arte em sistemas sociais de vida; o coletivo como meio para que o mundo da arte transformasse o corpo social; uma crítica do indivíduo-sujeito; o problema das *fake news*. Em 1968 a desmaterialização da arte na Argentina culminou em três trabalhos maiores. Na exposição do grupo Experiencias 68, no Instituto di Tella, em Buenos Aires, Jacoby montou *Mensaje al di Tella*; e David Lamelas apresentou sua *Oficina de información de la Guerra de Vietnam* no pavilhão argentino da Bienal de Veneza. Em ambos os trabalhos, canais de informação, transmissão de notícias e suas distorções ideológicas eram a preocupação central.

As lições aprendidas por Jacoby no seu “anti-*happening*” foram levadas ao limite em *Tucumán arde*, onde a arte se tornou totalmente imersa no tecido social da vida. O Grupo de Artistas de Vanguardia organizou esse “evento de intervenção” nos escritórios da Confederação Geral do Trabalho em Rosário e Buenos Aires em resposta à desinformação que o governo e seus representantes estavam fornecendo ao povo argentino sobre o estado de Tucumán. Aquela província do Norte – a maior produtora de açúcar do país, sustentada por um regime de *plantation* de séculos – fora promovida por anúncios idealizados pagos pelo governo como parte da sua Operação Tucumán. Seu alvo era expandir a

<sup>13</sup> MASOTTA, Oscar. Después del pop nosotros desmaterializamos. In: *Revolución en el arte: pop art, happenings y arte de los medios en la década del sessenta*. Buenos Aires: Edhasa, 2004. p. 350.

estrutura oligárquica da província, diversificando seus modelos de produção, resultando no fechamento de pequenas plantações de açúcar e desemprego de trabalhadores. O governo, porém, concentrava sua publicidade na beleza da província e na alegria do seu povo, retratando-a como um território pronto para investimentos. O coletivo de arte viajou para Tucumán, pesquisou as condições de vida de seus trabalhadores, coletou dados e fotografias e montou a exposição. Ela ficou uma semana em Rosário e menos de um dia em Buenos Aires antes de ser fechada.

Tanto o *Happening para la participación total* como *Tucumán arde* falavam da impossibilidade de acesso à verdade ou a fatos objetivos na era da informação. A fotografia estava profundamente implicada nesses eventos, os quais efetivamente desfaziam a antiga reputação do veículo fotográfico como prova documental fora de dúvidas.

#### CIRCA 1977

Entre 1975 e 1977, uma série de exposições e publicações centradas na fotografia surgiram em Santiago do Chile. Devido ao golpe militar recente e aos milhares de detidos e desaparecidos nos primeiros meses do novo regime, essas exposições e publicações despertaram pouca atenção. Contudo, em retrospecto, elas são sinal e sintoma da época e das restrições impostas aos artistas. A história da Escena de avanzada (Cena de vanguarda) chilena, na frase cunhada pela crítica Nelly Richard, é hoje bem conhecida: sob censura aumentada, um grupo de artistas escolheu estratégias de vanguarda como forma de despistamento e concentrou suas energias criativas e críticas em espaços marginais, corpos, sujeitos e gestos para articular formas potentes de crítica que trouxeram ao primeiro plano lugares de vulnerabilidade sob o regime militar<sup>14</sup>. Significativamente, fotografias mecanicamente reproduzidas – fotocópias e imagens de imprensa – tiveram um papel central nessas obras de pequena escala mais representativas, nas quais os artistas envolviam gestos marginais de protesto numa roupagem de experimentação. Seus esforços geraram formas de arte e comunidades artísticas por meio das quais o espaço público poderia ser ocupado, contra todas as probabilidades,

<sup>14</sup> Para a definição de “Escena de avanzada”, análise desse grupo de artistas e intervenção teórica no debate da arte e da política no Chile sob ditadura, ver: RICHARD, Nelly. *Margins and institutions: art in Chile after 1973*. Melbourne: Art & Text, 1986; RICHARD, Nelly. *La estratificación de las márgenes*. Santiago de Chile: Francisco Zeges: Melbourne: Art & Text, 1989; RICHARD, Nelly. *La insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*. Santiago: Cuarto Propio, 1994.



tendo em vista o poder do governo e o seu uso de táticas de intimidação como o estado de exceção<sup>15</sup>.

Para os artistas chilenos de Escena de avanzada, a fotografia de *mass media* servia de material para produzir arte e um novo vocabulário crítico. O ano de 1977 foi o ápice do seu envolvimento com esse veículo: em janeiro daquele ano, Juan Luiz Martinez publicou *La nueva novela*, um livro do artista impresso a mão com uma tiragem inicial de 500 exemplares, feito quase inteiramente de fotocópias, citações e colagens de outros veículos impressos. Em outubro, Galería Cromo publicou o livro de fotografia de Carlos Altamirano, *Nueve relaciones inscritas em el paisaje urbano*. Em outubro e novembro, a primeira exposição solo de Catalina Parra em Santiago, na Galería Época, apresentava *clippings* de jornais, sobretudo obituários, junto com fotocópias de reproduções fotográficas de corpos em tratamento médico, imagens costuradas a mão de corpos com dor, e outros trabalhos formados de imagens mecanicamente reproduzidas. Em novembro e dezembro, a Galería Cromo montou a exposição de Carlos Leppe, “Reconstitución de escena”, na qual fotografias figuravam em destaque como um modo de desfazer noções de origem e originalidade. E, em dezembro, Eugenio Dittborn exibiu onze pinturas e treze “*graficaciones*” – impressos experimentais feitos de fotocópias de fotografias publicadas em revistas e jornais – na exposição “Final de pista”, na Galería Época (figs. 8-10).

Dittborn é um artista chave na exploração de fontes de *mass media*. Em 1979, o crítico chileno Ronald Kay escreveu sobre as imagens de Dittborn, produzidas sobre os corpos e vidas de “*estos desventurados*”, que “*el fotosímil de sus físicos contiene lo que la sociedad rechaza*”<sup>16</sup>. As imagens que se tornaram matéria das práticas de Dittborn e de outros artistas retratavam aqueles cujos corpos e vidas eram rejeitados socialmente e politicamente, aqueles que ou ficavam no caminho do progresso ou eram críticos dele. O título do ensaio de Kay – *N.N.: autopsia (rudimentos teóricos para una visualidad marginal)*<sup>17</sup> – fala da questão da descartabilidade e do anonimato humanos que tanto preocuparam os artistas de neo-vanguarda no Chile e além, na América Latina. Suas imagens de *mass media* são os registros fotossensíveis de corpos que “mal sobrevivem, imortalizados”, nas

<sup>15</sup> Ver RICHARD, Nelly (Coord.). *Márgenes e institución: arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad*. Santiago: FLACSO, 1986.

<sup>16</sup> KAY, Ronald. *Del espacio de acá: señales para una mirada americana*. Santiago: Ediciones nómade, 2009. p. 50. Esta citação apareceu originalmente num texto escrito para uma exposição em 1979 em Buenos Aires.

<sup>17</sup> Kay, Ronald. *N.N. Autopsia (rudimentos teóricos para una visualidad marginal)*. Buenos Aires: Centro de Arte y Comunicación. 1988.

palavras de Dittborn. Ao coletar e reutilizar fotografias jornalísticas, Dittborn tornava visíveis os corpos e vidas daqueles considerados sem valor pelo Estado chileno – pessoas caracterizadas como criminosos ou categorizadas como racialmente inferiores precisamente porque insistiam na diferença, ao invés da assimilação. Ele assim resgatava seus corpos da obscuridade permanente e desvelava a relação da fotografia com formas de violência, vigilância e controle.

Os *Imbunches* (1977) de Parra ainda se contam entre as obras de arte mais significativas dos anos da ditadura no Chile. Suas “críticas devastadoras da violência, da censura e da perda”, para usar as palavras de Ana María Dopico, assumiram formas “que os serviços de informação oficiais não podiam reconhecer ou decodificar”.<sup>18</sup> O *imbunche* é um ser da cosmologia Mapuche que tem todos os seus orifícios do corpo costurados por “bruxos”. Como Alessandro Fornazare observou, o *imbunche* “se torna, na obra de Parra, uma figura para a modernidade de pesadelo trazida pela ditadura e produz corpos censurados, mutilados e suturados no seu despertar.”<sup>19</sup> O *imbunche* forneceu a metáfora-guia para os trabalhos da exposição de Parra em Santiago, incluindo *Diario de vida*. Para fazer esta obra, Parra juntou uma pilha de exemplares do *El Mercurio*, o principal jornal do Chile, e costurou uma à outra as bordas de cada jornal dobrado, comprimiu esses fardos entre folhas transparentes de *Plexiglas* e então atravessou essa construção com parafusos, fixando-os. Como Nelly Richard observou, *Diario de vida* “manipulou um dos símbolos do Chile oficial (o jornal *El Mercurio*) como um símbolo das distorções de sentido praticadas no contexto do monopólio comunicativo de uma única verdade obrigatória que regulava a leitura e interpretação dos fatos.”<sup>20</sup>

#### POR BAIXO DO MILAGRE

Durante o período mais repressivo da ditadura militar no Brasil, nos anos 1970, artistas inventaram formas visuais de crítica e subversão que eram até então sem precedentes neste país. Destinadas a evitar a censura, essas críticas não eram nem bombásticas nem espetaculares, mas sutis, zombeteiras e irônicas. Num

<sup>18</sup> Ver DOPICO, Ana María. *Imbunches and other monsters: enemy legs and underground histories* in José Donoso and Catalina Parra. *Journal of Latin American Cultural Studies* 10, n. 3, p. 325-26, 2001.

<sup>19</sup> FORNAZARE, Alessandro. *Speculative fictions: chilean culture, economics, and the neoliberal transition*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2013. p. 11-12.

<sup>20</sup> RICHARD, Nelly. *Masculino/Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1993. p. 51.

convincente apanhado desse momento na arte brasileira, Elena Shtromberg agrupou essas práticas artísticas em torno do que ela considera os quatro sistemas centrais associados com os *mass media*, comunicações e finanças: moeda, jornais, televisão e mapas. Desse modo, ela traçou uma matriz das trocas sociais nas quais os artistas inseriam seu trabalho e explicitou a invectiva lançada por eles aos modos oficiais de comércio e comunicação. Estes quatro sistemas forneciam as redes que ativavam a “textura da vida social” da arte naquele momento.<sup>21</sup>

Os trabalhos que esses artistas introduziram em redes como o correio e serviços de cópia (a ascensão da fotocopiadora e do fax nessa década não ficou sem consequências) frequentemente empregavam imagens fotográficas produzidas em massa, algumas vezes de forma paródica, outras vezes não. Cildo Meireles aludiu à produção de moeda e à circulação em *Zero Cruzeiro* (1974-78). Antonio Manuel apropriou e transformou jornais de grande público na obra *Repressão outra vez – eis o saldo* (1968), e *De 0 a 24 horas* (1970). Anna Bella Geiger apropriou, reencenou e “copiou” cartões-postais retratando indígenas em *Brasil nativo, Brasil alienígena* (1977). Sônia Andrade transformou retratos de estúdio e cartões-postais de paisagens de cidades brasileiras em arte postal, em *A obra/O espetáculo/Os caminhos/Os habitantes* (1977). Em *Brazil today* (1977) Regina Silveira usou cartões-postais de cidades, paisagens e indígenas brasileiros, comprados no aeroporto de Congonhas, em São Paulo. As obras de Leticia Parente, *Projeto 158-1; Projeto 158-2* (1975) e *Recrutamento de Pessoal* (1975) zombam das fotografias de identificação oficiais, assim como seus autorretratos sem data, feitos com uma máquina Xerox, em *Xerox*. Todos esses trabalhos utilizam reproduções fotográficas produzidas em massa, que transformam seus temas em mercadorias e objetos visuais mundanos. Nas mãos desses artistas, essas imagens fotográficas degradadas foram recriadas como poderosas críticas ao aparelho de Estado repressivo do Brasil e ao “milagre econômico” da década de 1970, que preparou o caminho para o presente neoliberal. Vários desses trabalhos se concentram em imagens de povos indígenas e seu lugar extremamente vulnerável dentro do projeto de progresso, orientado para o futuro, do governo militar.

O “milagre” aludido no título desta sessão denota o crescimento econômico vertiginoso entre 1969 e 1974, um desenvolvimento que o governo cuidou de propagandear como sua face internacional. Em 1972, um leitor do *The Economist* era informado de que “o Brasil é o país mais atraente para investidores

<sup>21</sup> SHTRONBERG, Elena. *Art systems: Brazil and the 1970s*. Austin: University of Texas Press, 2016. p. 5.

estrangeiros.”<sup>22</sup> Entretanto, esse “milagre” coincidiu com o período de maior censura e repressão durante os 20 anos de ditadura, referidos como os “anos de chumbo”. Enquanto o Brasil anunciava sua ascensão como “superpotência global”, dentro do país os direitos básicos, incluindo a liberdade de expressão, estavam em perigo. Em treze de dezembro de 1968, o governo decretou o Ato Institucional n. 5, ou AI-5, que suspendia indefinidamente o Congresso e de fato dava ao presidente plenos poderes. Isso permitiu que o plano do regime de fazer do Brasil uma superpotência econômica prosseguisse sem arranhões, a despeito do custo para os cidadãos e a ecologia. Esse *ethos* progressista havia se manifestado antes na audaciosa construção de Brasília.

Como o estudo de Shtromberg mostrou, o milagre econômico brasileiro apoiava-se em parte no desenvolvimento e integração da região amazônica à economia. Uma iniciativa governamental de 1970, chamada Plano de Integração Nacional, propôs mapear 2 milhões de hectares da Amazônia por fotografia aérea, construir duas rodovias através da região e estabelecer assentamentos ao longo das mesmas. Enquanto eram criados departamentos encarregados de proteger os povos indígenas,<sup>23</sup> o ministro do Interior brasileiro, José Costa Cavalcanti, deixou claras as verdadeiras prioridades do governo: “tomaremos as precauções para com os índios, mas não permitiremos que eles sejam obstáculo ao avanço do progresso.”<sup>24</sup> Hoje entendemos que esses planos resultaram num desmatamento tão vasto da floresta amazônica que alterou a ecologia do planeta a um ponto catastrófico e, talvez, irreversível. Em consequência, os *habitat* e modos de vida de muitos povos indígenas foram destruídos.

Esses desenvolvimentos inspiraram respostas artísticas de Meireles, Geiger e Silveira, entre outros. Eles procuraram desmascarar os modos com que o governo brasileiro instrumentalizava os indígenas, transformando-os em símbolos. O governo escavou (muitas vezes literalmente) seu caminho para o status de superpotência destruindo a vida na Amazônia. Tome-se o trabalho de Geiger, por exemplo: Na década de 1960, proliferaram nas grandes cidades do país cartões-postais de povos indígenas em ambientes amazônicos, vendidos em

<sup>22</sup> Apud SHTROMBERG, Elena. *Artsystems*, p. 30.

<sup>23</sup> O primeiro departamento brasileiro destinado a ajudar povos indígenas, o Serviço de Proteção ao Índio, foi fundado em 1910 e dissolvido em meados dos anos 1960, após tornar-se público que funcionários eram cúmplices em massacres orquestrados por fazendeiros. O segundo foi a Fundação Nacional do Índio, criada em 1967 pelo regime militar e, para muitos intelectuais e artistas, outra instituição comprometida com a destruição em nome da civilização, devido à exploração governamental da região.

<sup>24</sup> Apud SHTROMBERG, Elena. *Artsystems*, p. 23.

quantidades massivas como *souvenirs* do “Brasil nativo”. Tais imagens apareceram pela primeira vez no século XIX, quando o veículo da fotografia se tornou chave para construir uma identidade nacional, documentando as paisagens tropicais e organizando corpos em categorias, como um modo de controlar a população. Postais dos anos 1970 transformaram os sujeitos indígenas em mera imagem, que poderia ser comercializada em quantidade massiva e lançada como produto de mercado. No contexto dos projetos governamentais de desenvolvimento amazônico, esses postais serviam como uma perversa propaganda para empreendimentos econômicos que faziam pouco esforço para esconder seus alicerces neocolonialistas. O olhar etnográfico que sustentava quase toda a produção fotográfica do século XIX no Brasil (e em outros lugares) ainda estava presente nos cartões-postais dos anos 1970; contudo, por trás dessas imagens “autênticas”, espreitavam a destruição da floresta e a cobiça do capital. Ao retrabalhar nove desses postais e exibi-los ao lado dos originais, Geiger chamou a atenção para a rápida erradicação dos modos de vida indígena. Seus trabalhos evocavam os sorrisos forçados e a alegria posada dos “nativos” diante do olhar subjetivante da câmera. Ao fazê-lo, ela também preparava o caminho para o entendimento da fotografia como um veículo performativo.

## DO PRI AO NAFTA

Trabalhos baseados em fotografias de *mass media* – como os de Cordeiro, Oiticica, González, Dittborn e Geiger – estão notavelmente ausentes do mundo artístico do México dos finais da década de 1960 aos meados da de 1970. Por quê? Teria a Revolução Mexicana (cerca de 1910-20) trazido tal igualdade que não se poderia falar de “desventurados” ali? Não seria o progresso obtido sobre, por meio de, e às expensas de corpos considerados descartáveis? Não seria a fotografia como metáfora da (in)visibilidade aplicável? Estaria o México tão desconectado do resto do mundo que não teria sido afetado pela circulação global de imagens da segunda metade do XX?

De fato, o México perseguiu muitos dos mesmos tipos de projeto que as demais nações sul-americanas naquele período: a construção do campus da Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), (1947-54); a edificação do Museo Nacional de Antropología (1964); e vários gigantescos projetos residenciais, incluindo o Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco (1960-64), a Vila Olímpica (1968), as Unidades Habitacionais La Patera (1969) e El Rosario (1976). Esses complexos residenciais eram louvados como solução parcial para

as necessidades crescentes de habitação que assolavam a Cidade do México na época, assim como o tardio cumprimento das promessas revolucionárias de igualdade. Ao mesmo tempo, o projeto e a construção do campus da UNAM eram um ímã para a “atenção da imprensa, desde os jornais diários até as revistas de voo”, como escreveu o crítico Berry Bergdoll.<sup>25</sup> O progresso, aparentemente, é inseparável da visibilidade. E essa visibilidade tem seu oposto necessário na invisibilidade a que o Estado relega eventos e pessoas que ameaçam a suposta estabilidade de seus projetos.

Dez dias antes da abertura das Olimpíadas da Cidade do México, em 1968, milhares de estudantes reuniram-se num protesto pacífico no distrito de Tlatelolco. A manifestação, ecoando outros protestos ao redor do mundo, tinha sido precedida por uma série de reuniões de estudantes e trabalhadores criticando as práticas autoritárias do governo, exigindo autonomia para a universidade e insistindo na libertação de prisioneiros políticos. No dia 2 de outubro, forças federais e policiais esmagaram o protesto de maneira brutal, matando centenas de participantes desarmados (o número exato nunca foi determinado). Funcionários do governo sufocaram a cobertura do evento, apreendendo tanta evidência visual (e aural) do massacre quanto possível, tentando desesperadamente evitar qualquer má publicidade que pudesse ameaçar o brilho da imagem de progresso e modernidade que se pretendia apresentar ao mundo, particularmente, durante as Olimpíadas. O apagamento imediato da violência do Estado – incluindo a limpeza de todo o traço de sangue da própria praça – continua a assombrar a política, a psique coletiva e a produção estética do México até hoje. Sobretudo, esse encobrimento resultou numa estranha ausência de fotografias do protesto e da brutalidade policial decorrente nos *media* locais. Assim, o massacre não possui imagens icônicas. A tragédia de Tlatelolco e a ausência de imagens a ela relacionadas nos dão uma pista sobre o porquê de tantos escritores e críticos se referirem ao acontecimento como um fantasma ou um rastro. “Um fantasma assombra o México. Nossas vidas. Nós somos Tlatelolco”, escreveu o romancista José Revueltas após ter sido preso por sua participação no movimento estudantil.<sup>26</sup> Um acontecimento apagado pelos *media* e negado pelo Estado, não obstante, continuou vivo como um rastro em milhões de imaginações.

<sup>25</sup> BERGDOLL, Berry. Learning from Latin America: public space, housing, and landscape. In: BERGDOLL, Berry; LIERNUR, Jorge Francisco; DEL REAL, Patricio. *Latin America in construction: architecture 1955-1980*. New York: Museum of Modern Art, 2015. p. 24.

<sup>26</sup> REVUELTAS, José. Un fantasma recorre México. In: *México 68: juventud y revolución*. México: ERA, 1978. p. 79. Para leituras do legado de Revueltas e do fantasma do catastrófico e encoberto evento de outubro de 1968, ver tb. BOESTEELS,

Quando as primeiras tentativas de escrever sobre o massacre surgiram nos anos 1970, os críticos voltaram-se para o *tropo* da representação fotográfica, como observou Samuel Steimberg.<sup>27</sup> Para resumir, houve uma reescrita repetitiva e compulsiva do acontecimento como fotografia, apesar da quase total falta de documentação fotográfica do mesmo. Esse é um modo de entender por que os artistas mexicanos ou de outros países não estavam fazendo uso de imagens do lado escuro do pesadelo do progresso e do desenvolvimento no México.

Diversos coletivos de artes surgiram no México na década de 1970, no rastro do massacre de 1968. Várias dúzias de grupos que utilizavam estratégias conceituais, práticas de performance, pesquisa e técnicas documentais apareceram comprometidos com consistentes críticas institucionais. O Grupo Processo Pentágono e o No Grupo produziram algumas das mais fortes denúncias da violência estatal no final dos anos 1970 e início dos anos 1980. Apesar da abordagem multimídia desses críticos, eles nunca adotaram uma intervenção sistemática em imagens de *mass media*.

#### CRÍTICAS DA VISIBILIDADE

Desde o advento da era digital, o fluxo global de imagens alcançou níveis inimagináveis. A imagem digital tornou-se a linguagem mais amplamente usada no mundo. Hoje, as pessoas falam em e por meio de imagens: o fato de que Instagram, Snapchat e muitas outras plataformas de mídia social se apoiem quase exclusivamente nas imagens o atesta. O mundo das imagens tornou-se digital no momento em que vulnerabilidade e precariedade elevaram-se drasticamente, como resultado da especulação financeira; quando Estados conduzidos pelo mercado, economias conduzidas por dívidas e medidas de austeridade tornaram-se norma; quando formas políticas de cuidado do público e responsabilidade desapareceram e populações foram forçadas a empreender migrações de massa como seu único meio de sobrevivência. Imagens dessas realidades e de seus efeitos sobre a vida humana circulam em velocidade sem precedentes pela imprensa e por blogs independentes, plataformas alternativas de notícias e redes sociais. Os habitantes globalmente conectados do planeta recebem

Bruno. *Melancholy left*. In: *Marx and Freud in Latin America: politics, psychoanalysis and religion*. New York: Verso, 2012. p. 159-194; e STEINBERG, Samuel. *Archive and event*. In: *Photopoetics at Tlatelolco: after images of Mexico, 1968*. Austin: University of Texas Press, 2016. p. 19-44.

<sup>27</sup> STEINBERG, Samuel. *Archive and event*. In: *Photopoetics at Tlatelolco*.

constantemente imagens cada vez mais invasivas das vidas de praticamente todos. Porém, a visibilidade não trouxe uma mudança durável.<sup>28</sup> Imagens virais como aquelas de Santiago Maldonado, o ativista argentino desaparecido em 1º de agosto de 2017, enquanto apoiava a comunidade indígena Mapuche em sua reivindicação por terras ancestrais na Patagônia, ou de Omran Paqneesh, o menino sírio coberto de poeira e sangue sentado numa ambulância em Alepo, ou de Alan Kurdi, a criança síria cujo corpo veio dar a uma praia turca, ou dos quarenta e três estudantes desaparecidos em Ayotzinapa, no México, pouco fizeram para dar solução a alguns dos mais pavorosos eventos dos tempos modernos.

Imagens do terrível custo humano do progresso são agora tão onipresentes que alguns artistas que utilizam as imagens de *mass media* não mais pretendem tornar algumas realidades mais visíveis que outras. Como as vidas se tornaram cada vez mais descartáveis e as imagens cada vez mais difíceis de evitar, alguns experimentos artísticos na América Latina passaram a fazer com que as próprias imagens se tornassem invisíveis – seja por meio de franca superabundância e saturação ou por apagamento direto. Em ambos os casos, o objetivo é fazer os expectadores tomarem consciência de seu consumo de imagens e da sua incapacidade de “ver” o que nelas importa. Esses artistas põem em questão a possibilidade, num mundo onde nada parece invisível e tudo está superexposto, de ainda *ver-se qualquer coisa*.

Na obra *PM 2010* (2012), a artista mexicana Teresa Margolles emoldurou trezentos e treze páginas de capa de *PM*, um dos tabloides mais lidos em Ciudad Juárez, no México, e cobriu com elas uma parede inteira da Bienal de Berlim de 2012. A peça era massiva, medindo cerca de doze metros por oito. De longe, ela parecia um mar de molduras retangulares cujo conteúdo era impossível de distinguir. A curta distância, ficava evidente que quase todas as páginas apresentam imagens de corpos humanos: cadáveres (vítimas da chamada “guerra das drogas” torturadas, esfaqueadas ou baleadas) justapostos a corpos femininos sexualizados (com frequência anúncios de prostitutas).<sup>29</sup> Cada página de capa é uma

<sup>28</sup> A visibilidade provocou intervenções temporárias, como a reação gerada pelas fotografias de Guantánamo.

<sup>29</sup> *PM 2010* consistia em páginas de capa coletadas por Margolles durante o ano de 2010, quando *PM* reportou um total de 3075 assassinatos, nem todos foram resultado da guerra das drogas. Assim, os 313 quadros de *PM 2010* representam quase 10 por cento dos assassinatos ocorridos em Ciudad Juárez em 2010, o mais violento, entre 2006 e 2012, da guerra das drogas mexicanas, com 2500 execuções em Ciudad Juárez apenas. Estimativas do número total de mortes resultantes da guerra das drogas e da corrupção governamental nas últimas duas décadas variam, mas muitas fontes sugerem que cerca de 100.000 pessoas foram mortas ou desapareceram nos últimos quinze anos no México.



horrível montagem de morte e pornografia. Em Berlim, uma das fileiras em *PM 2010* foi deixada incompleta, sugerindo que a composição estava inacabada, a obra em final aberto. O trabalho de Margolles sugere assim que haverá ainda muitos assassinatos mais e muitas mulheres mais a serem consumidas: a grade está apenas crescendo. *PM 2010* revela as contradições entre a hipervisibilidade do horror e a anestesia visual produzida pelos *mass media*, tornando evidente o sujeito contemporâneo dessensibilizado e sua incapacidade de ver.<sup>30</sup>

*PM 2010* compartilha várias características com os trabalhos dos anos 1960 e 1970 discutidos acima, mas também chama a atenção para um aspecto que prevalece em muitos trabalhos mais recentes, a saber, o paradoxo da invisibilidade num mundo dominado por imagens de circulação digital. Ao chamar a atenção para a invisibilidade no coração da hipervisibilidade da violência nos *mass media* mexicanos, *PM 2010* pondera o valor da vida, o custo dos corpos e as vidas de mulheres consumidas como objetos, pela propaganda ou prostituição, por falta de outros meios de subsistência. Nenhum desses corpos ou vidas importam. Outra estratégia para pôr em relevo a invisibilidade produzida pelo excesso envolveu “borrar” ou “remover” as imagens, ao invés de visualizar sua superabundância pornográfica dessensibilizante. Em *Aliento* (1999), o colombiano Oscar Muñoz usou graxa para imprimir fotoserigrafias de obituários de jornal sobre discos de aço; os discos parecem vazios a não ser que o expectador sople sobre eles, ativando as imagens e fazendo-as visíveis. No contexto regional de violência, fica claro a que se referem aquelas imagens efêmeras e evanescentes. Na obra de Jorge Julián Aristizábal, *Serie: PHOTO PRESS* (1997-2007), figuras em fotos jornalísticas são transformadas em silhuetas, reduzidas a recipientes vazios; tudo o que resta são formas e contornos sem identificação. O expectador então refaz mentalmente cada fotografia, com a ajuda das legendas que foram deixadas intactas. Em seu memorial aos 111 homens mortos pela polícia num levante da prisão do Carandiru em São Paulo, em 1992, *111 Vigília, Canto, Leitura* (2016), o brasileiro Nuno Ramos escolheu não trabalhar com as imagens que tinham sido inevitáveis no ano do massacre e, ao invés,

<sup>30</sup> Um pôster consistindo em uma versão em miniatura de *PM 2010*, uma grade de 24 ao invés de 313 capas, foi oferecido aos visitantes da Bienal de Berlim. Em 2012 Margolles era bem conhecida no circuito internacional de arte, especialmente quando se enfocava a relação de arte e política, como fizera a bienal berlinense de 2010. O pavilhão mexicano na Bienal de Veneza de 2009 já apresentara seu trabalho. Como *PM 2010*, aquelas obras enfocavam de que maneira os corpos tinham se tornado descartáveis no ambiente de violência do México.

encenou uma performance de 24 horas em que os nomes dos mortos eram lidos em voz alta.<sup>31</sup>

## USOS DO CORPO

Um tema recorrente nas obras aqui comentadas é como os corpos são controlados, vigiados e disciplinados; especificamente, os usos que são feitos das imagens fotográficas na constituição de sujeitos, cidadãos e identidades e no controle de populações – o que Foucault teorizou como a biopolítica no centro da arte de governar corpos nos tempos modernos. As obras de Milagros de la Torre – *Bajo el Sol Negro, Cuzco, Peru* (1993) –, Juan Pablo Langlois Vicuña – *Misses vestidas históricamente desnudas* (1990-95) –, e Oscar Farfán – *Depunación Étnica* (2015) –, elaboram, cada uma, uma crítica do papel desempenhado pela fotografia na criação de categorias raciais e de gênero no interior das nações. No século XIX e no início do XX, as identidades nacionais foram construídas de várias maneiras – projetos estatais homogeneizando sociedades multirraciais, como no México e no Peru; esforços de eliminação, branqueamento e educação de populações nativas: a ascensão de abordagens policiais científicas modernas do desvio, diferença e crime –, e a fotografia desempenhou um papel em todas elas. Junto com o uso sancionado pelo Estado do veículo fotográfico, o potencial de produção de identidade oferecido pelo retrato fotográfico foi explorado por fotógrafos de estúdio e de rua, que tornaram possível um rol de fantasias e sonhos de mobilidade vertical e trânsito racial para qualquer um disposto a pagar.

Enraizada no campo da representação durante seu primeiro século de existência, a fotografia esteve intimamente ligada à criação de conhecimento, ao direito e à política: estes discursos fizeram dela extenso uso desde seu início. É uma tecnologia que reproduz os corpos e os divide entre os que pertencem e os que não pertencem, os que correspondem aos padrões e os que não correspondem. A etnografia e as ciências documentaram raças, etnias, tipos e costumes, e ofereceram apenas algumas opções de panos de fundo fantasiosos e cenários entre os quais escolher. A partir da década de 1860, as forças policiais produziram retratos fotográficos de pessoas que tinham sido presas por várias razões, de pequenos roubos a assassinatos em série, e organizaram esses corpos em tipos

<sup>31</sup> Imediatamente após o massacre, em outubro de 1992, Ramos apresentou uma instalação que obscurecia a hipervisualização dos corpos mortos nos meios de comunicação. Seu *111 Vigília, Canto, Leitura*, de 2016, retorna esse trabalho anterior.

criminais. Alguns dos mais avançados cientistas da época acreditavam que traços de personalidade – que levariam alguém a tornar-se um ladrão, um molestatador de crianças, um assassino em série, ou um vagabundo – poderiam ser lidos no corpo. Nesses usos do retrato fotográfico, um aspecto oculto do “eu” burguês torna-se visível. Trata-se, na interpretação do Allan Sekula, de um exemplo na categoria retrato que opera de acordo com uma lógica explícita de repressão. Fotografias de identificação criminal foram usadas para classificar e identificar alvos, bem como para facilitar prisões. A fotografia, diz Sekula, “desmascara os disfarces, os álbis, as desculpas e as biografias múltiplas daqueles que se encontram ou se põem do lado errado da lei.”<sup>32</sup>

Artistas contemporâneos das Américas utilizaram várias estratégias para questionar e subverter o uso biopolítico, historicamente hegemônico, da fotografia. Uma delas é a recriação paródica sombria de aparatos racializantes e policiantes, vista em trabalhos de Langlois Vicuña, de la Torre e Farfán. Nessas intervenções brechtianas, os artistas apresentam encenações satíricas de imagens a serviço do projeto repressivo institucional e colonizador do Estado, estabelecendo assim uma distância crítica em relação a seus alvos. Outra abordagem envolve uma invasão mais experimental de corpos se esfregando nas lentes da câmera, tornando-se inidentificáveis no processo, e assim escapando e resistindo à função biopolítica das imagens fotográficas. Esses trabalhos pertencem aos campos artísticos emergentes da *body art* e da performance.

Ao longo dos anos 1970 e 1980, artistas fizeram de seus próprios corpos o tema de seus experimentos fotográficos. Ana Mendieta, Hudinilson Júnior, Paulo Bruscky e Claudio Perna usaram seus próprios corpos como material e objeto – pressionando-os contra máquinas de fotocópia; esculpindo, deformando e distorcendo a si mesmos. Os corpos que aparecem em seus trabalhos não podem ser contidos ou entendidos no interior dos discursos de conhecimento, direito ou política. Seus corpos são ilegíveis; eles perdem sua forma ao serem apertados

<sup>32</sup> SEKULA, Allan. *The body and the archive*. *October*, Massachusetts: MIT Press, n. 39, p. 7, 1986. Em um seminário de fevereiro de 1978 sobre segurança, território e população, o filósofo francês Michel Foucault dissertou sobre a “arte de governar” e propôs que o comportamento e as condições de vida de uma população na modernidade tardia eram altamente gerenciadas pelo Estado, com suas instâncias jurídicas e disciplinares; pela polícia, por meio de seus crescentes poderes investidos na normatividade; e por tecnologias de subjetivação e controle que se multiplicavam por toda a parte. O corpo é disciplinado e tornado produtivo e economicamente útil pelo trabalho, pela educação e pelo exército. Isso, por sua vez, produz uma população mais eficiente, que pode então ser mais facilmente regulada. A disciplina, o controle e a regulação modelam os corpos e insistem em identidades, pois estas podem ser monitoradas de perto, gerenciadas e etiquetadas como produtivas ou improdutivas.

contra o vidro; tornam-se monstruosos. São corpos indisciplinados, visíveis como carne que vive e grita. Os corpos ilegíveis e por vezes grotescos que aparecem nos autorretratos desses artistas trazem movimento e dispersão ao gênero fotográfico, conduzindo-o para fora de seus usos burgueses bem-comportados e perturbando o sistema de informação do retrato. Tais imagens levam o retrato fotográfico para a arena dos enganos, erros, “cópias ruins”, “más impressões”. Esses corpos estão gritando que estão vivos, e que estão vivos porque erram, porque não podem ser contidos nos parâmetros que autorizam o estudo e o conhecimento demandados pelas tecnologias do moderno mundo político. Nem podem esses corpos entrar – ao menos não facilmente – na circulação do mercado como corpos belos a serem consumidos pela propaganda ou como arte. Esses corpos são monstruosos, não porque falhem em conformar-se às normas de visibilidade e subjetividade; eles são monstruosos porque estão performando seu caminho para fora da prisão das identidades e subjetividades claramente definidas, ao colapsar a distância necessária para observação e controle. Os trabalhos desses artistas são experimentos que levam os corpos para além do olhar disciplinar e controlador da fotografia como veículo de representação. Longe de qualquer ciência, seu trabalho é uma tentativa de romper o controle e a observação, de desfazer identidades e subjetividades.

#### A OBRA DE ARTE NA ERA DOS ALGORITMOS<sup>33</sup>

O que podemos aprender da fotografia na era das telas digitais – especialmente diante da diferença entre o que eram as fotos analógicas e o que são hoje as imagens digitais? Na época em que o poder se articulava como o domínio de certo tipo de conhecimento científico ocidental, fotografias eram consideradas provas de coisas indiscutíveis. A fotografia era um tipo de técnica que permitia manter o controle – de corpos e territórios – por meio do conhecimento. Como afirmou o fotógrafo e teórico catalão Joan Fontcuberta:

O que pensamos comumente como fotografia só se cristalizou nos inícios do século XIX porque foi precisamente naquele momento do tempo que a cultura técnico-científica do positivismo requereu um processo que pudesse certificar a observação empírica da natureza. O advento

<sup>33</sup> Tomo o título desta seção emprestado de JOHNSON, Stephen B. Introduction: the work of art in the age of algorithms. In: NORTHROP, JoAnne (Ed.) *Leo Villareal*. San José, Califórnia: San José Museum of Art, 2010. p. 11-12.

da câmera ligou-se assim a noções de objetividade, verdade, identidade, memória, documento, arquivo e assim por diante.<sup>34</sup>

Imagens digitais são desmaterializadas, no sentido em que não necessitam ser impressas sobre nenhum substrato; elas são imediatas, oferecendo visão instantânea, já que não há virtualmente nenhum intervalo entre o click da composição algorítmica da imagem e sua aparição numa superfície de tela que a torna visível. Imagens digitais são também desterritorializadas, já que não estão mais ligadas ou enraizadas por seus referentes e estão, pelo contrário, aparentemente por toda parte. São ficções, “puros dados, conteúdo sem matéria física, uma imagem sem um corpo,”<sup>35</sup> abertas como nunca antes à hibridação pela sua independência de regimes de verdade, objetividade e conhecimento do mundo. Fontcuberta argumentou que, dadas estas diferenças, não deveríamos chamar as imagens digitais de hoje de fotografias, mas ao invés inventar um novo nome para elas. Ele sugere “infográficos figurativos” e “pintura realista digital” como duas possibilidades irônicas para nomear o que é, essencialmente, um novo veículo.

A informação gráfica armazenada como um arranjo numérico, esperando para ser traduzida – aberta e lida – num suporte que ofereça código e dados como uma forma de visualidade: eis o que são as imagens digitais. Essa transição, de objeto físico a imagem desmaterializada derivada de dados codificados, e de regimes de visibilidade para sistemas de informação com a ascensão da Internet e da tecnologia de informações, aumentou a um nível inimaginável o volume e a velocidade de circulação das imagens.

O excesso de imagens que nos cerca, com as quais interagimos, às quais imediatamente reagimos por meio de curtidas e compartilhamentos, que nos afogam cotidianamente, tornou-nos, como diz Fontcuberta, cegos; “de tanto olhar, já não vemos nada: o excesso de olhar leva à cegueira por saturação... a informação agora cega o conhecimento.”<sup>36</sup>

Os artistas dos séculos XIX e XX lutaram para fazer as fotografias serem vistas e exibidas como objetos estéticos – como arte, simplesmente – e combateram a redução do veículo a uma ferramenta exclusiva ou primariamente científica. Assim, perguntar-se se há algo que podemos aprender das imagens digitais exige

<sup>34</sup> FONTCUBERTA, Joan. I knew the Spices Girls. In: *Pandora's camera: photography after photography*. London: MAK Books, 2014. p. 59.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 50.

que estreitemos nossa definição de produção de imagens: tanto das fotografias analógicas quanto das imagens digitais espera-se, implícita ou explicitamente, que ofereçam informação e conhecimento. O que a imagem mostra? Há uma semelhança entre a imagem capturada e o seu referente? Demandamos que as fotografias e suas contrapartes digitais capturem e ofereçam algo do mundo; que elas nos deem, na forma de quadros, parte do mundo; que elas transformem o mundo numa imagem. Isso é informação. Isso é conhecimento.

Na última década, vários artistas exploraram a materialidade de imagens tecnologicamente produzidas, digitais e não digitais, questionando por esse meio a fotografia como uma arte de representação. As imagens digitais transformaram a fotografia: esses quadros já não se conectam mais inicialmente ao mundo; eles já não mais carregam vestígios do mundo produzidos pela luz. As imagens digitais se tornaram desencaixadas de seu referente, como disse William J. Mitchell, e são agora apenas bits de dados.<sup>37</sup> Imagens digitais não precisam nem mesmo originar-se do mundo, já que há agora muitos tipos de imagens digitais que são imagens de matéria digital, tais como capturas de tela. Sua circulação em massa pela Internet finalizou essa separação. Tal transformação tecnológica e ontológica libertou as imagens fotográficas da moldura da representação e substituiu-a por informações e dados. Esta é a nova matéria-prima da fotografia, o novo corpo e materialidade das imagens digitalmente produzidas e reproduzidas. Vários trabalhos mais recentes, como os arquivos corrompidos de Alessandro Balteo-Yazbeck ou os ambientes digitais de Fernando Velázquez, falam da desintegração do que era conhecido como imagem fotográfica depois que ela passou a ser produzida pela composição de lógica algorítmica. Esses trabalhos desfazem a estrutura da representação que foi fundamental para a prática da fotografia, tanto dentro como fora do mundo da arte.

Quando este texto estiver impresso e circulando, já saberemos quem foi o vencedor do LunarX Prize da Google: um prêmio de 20 milhões de dólares dado ao primeiro grupo com financiamento privado que pousar um veículo não-tripulado na Lua, navegar 500 metros ali, e transmitir imagens e vídeo para a Terra. O engenho deve ter sido lançado antes de 31 de dezembro de 2017.<sup>38</sup> Cinquenta anos atrás, os Estados Unidos e a União Soviética se engajaram numa espetacular corrida à Lua e as fotografias feitas então tornaram-se algumas das mais amplamente divulgadas imagens dos anos 1960. Essa imaginação

<sup>37</sup> Ver MITCHELL, William J. *There configured eye: visual truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, MA: MIT Press, 1992.

<sup>38</sup> N.Trad.: Em 2018, a competição foi suspensa sem ter tido vencedores.

e produção de imagens inicial da humanidade no espaço sideral foi fortemente marcada pelos Estados-Nação. A mais recente “corrida espacial”<sup>39</sup> ainda apela para o prestígio nacional – ganhará a equipe indiana ou uma das três equipes dos EUA? –, mas pertence claramente a um momento diverso, já que o principal requisito é que as equipes tenham financiamento privado. A corrida se tornou uma questão de como fazer dinheiro explorando o espaço. Em 2016 a indústria espacial gerou 250 bilhões de dólares de renda. Para atingir a lucratividade, serão as imagens necessárias? Como a indústria espacial de hoje transformará a família fotográfica de imagens, que outrora ofereciam o mundo em quadros e então geraram a possibilidade de criar quadros e mundos, ao transformar imagens em dados? O prêmio de 20 milhões de dólares vem com um bônus, que poderia indicar que estamos inadvertidamente retornando ao momento em que os seres humanos precisam de provas. Se o veículo lunar puder visitar e transmitir de um local histórico sobre a Lua, a equipe receberá um adicional de 1 a 4 milhões de dólares; se rodar por cinco quilômetros, aumentará o prêmio em mais 2 milhões; sobrevivendo e transmitindo imagens de vídeo da Lua por dois dias inteiros, mais 2 milhões; e se fornecer prova da presença de água, ainda outros 4 milhões. Parece que esses engenhos lunares são a versão, neste século, do viajante-naturalista – aqueles que, 200 anos atrás, foram os primeiros a fazer experiências com o uso da fotografia: cientistas aventureiros explorando e documentando este planeta, enquanto uma nova ordem mundial emergia no século XIX. Os robôs LunarX, ao transmitirem imagens pós-fotográficas da Lua, serão nossos novos cientistas loucos.

<sup>39</sup> VERHOVEK, San Howe. Shoot for the moon. Again. *National Geographic*, p. 35, ago. 2017.