

Da contribuição de Antonino Paraggi a Sherrie Levine: uma inserção da fotografia no campo das artes

*Denise Camargo*¹

Resumo

Esta reflexão propõe discutir aspectos da inserção da fotografia no campo das artes, propiciada pela ruptura de sua função mimética. A discussão se dá por meio da exploração bibliográfica sobre o tema e da dinâmica estabelecida pelas conexões entre a ontologia do processo fotográfico e suas interações com a arte contemporânea. Remete ao processo de trabalho descrito por Ítalo Calvino para o personagem Antonino Paraggi, do conto *A aventura de um fotógrafo*, em comparação com as apropriações elaboradas pela fotógrafa americana Sherrie Levine. Percebe, na atitude de ambos os protagonistas, um programa visual em que fotografar não mais é preciso.

Palavras-chave: Fotografia. Teoria e crítica fotográfica. Arte. Design e cognição. Sherrie Levine. Ítalo Calvino.

Abstract

This paper discusses aspects of the insertion of photography in the Arts, an outcome of the rupture of its mimetic function, exploring the bibliography as well as the dynamic interactions between contemporary art and the ontology of the photographic process. The discussion develops comparing the work process described by Italo Calvino for the character Antonino Paraggi in his short story *The Adventure of a photographer* with the appropriations of the American photographer Sherrie Levine. Concluding that, for both protagonists, photographing is no longer necessary.

Key words: Photography. Photographic theory and criticism. Art. Design and cognition. Sherrie Levine. Ítalo Calvino.

1 Mestre em Ciências da Comunicação (ECA/USP), pós-graduada pela Universidade de Navarra, Espanha; docente no curso de Bacharelado em Fotografia do Centro Universitário Senac onde é membro do Grupo de Pesquisa da Imagem Contemporânea (GPIC) e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Fotografia. Faz parte do Núcleo de Pesquisa Fotografia: Comunicação e Cultura, Intercom.

Uma das lições fundamentais que a modernidade nos legou foi a de que a forma não precisava mais se sujeitar ao real, a ser simples representação do mundo [...]. Impressionismo, cubismo, surrealismo e demais movimentos modernistas foram esforços para essa liberação: fazer que as imagens fossem ao encontro de um sujeito sobre o mundo, não de um mundo que se sobrepõe ao sujeito. (CANONGIA, 2002, p. 15).

Em entrevista realizada em meados da década de 90, o filósofo francês Philippe Dubois afirma que é cada vez mais difícil saber o que é a fotografia hoje. Flexibilidade, nomadismo e mestiçagem permeiam a produção artística contemporânea, tanto pelos processos tecnológicos que ultrapassam o conceito de imagem técnica mediada pelo aparelho quanto pela valorização do processo criativo no fazer fotográfico.

Embora as câmeras se apropriem ainda do perspectivismo peculiar ao projeto renascentista de representação da realidade (MACHADO, 1984), a imagem fotográfica passa por uma espécie de atualização em virtude do modo como vem sendo concebida nos âmbitos comunicacionais e artísticos. A denominação “fotografia expandida”, cunhada por Andreas Müller Pöhle evoca uma nova natureza da imagem fotográfica e ressalta a pertinência do híbrido, colocando-o como elemento substancial para a imagem do nosso tempo, ou seja, a fotografia como conceito expandido, como expressão do conceito. (MACHADO, 2001).

A hibridização do óptico e do numérico fornece imagens melhores que as que produzem o analógico, pois podem convocar as realidades imaginárias, conceituais ou simuladas. As novas condições de produção oferecem ao autor numérico uma liberdade vertiginosa para construir a representação e o sentido. Fundem-se todas as possibilidades da figuração da pintura, da propaganda, da ficção, da imagem. A fotografia é, desde o seu início, um meio perceptivo, ela está se transformando em um meio conceitual. (MORICE, 1997, p. 20).

Transferida para a pós-produção, a fotografia resgatou para si a possibilidade de ela mesma driblar o próprio dispositivo fotográfico, suplantando as noções de aderência do referente à imagem, o que a recoloca no campo artístico e propicia uma reflexão sobre a concepção de imagem.

Sobre a retomada de sua relação com o campo das artes, é preciso considerar que houve um tempo em que se perguntou: “A fotografia é uma arte?” Ao que parece, a mediação do aparelho, a máquina fotográfica, esconderia o gesto do artista que, não reconhecido na obra, faria dela um produto qualquer, mas não

artístico – a própria natureza da imagem fotográfica agenciaria, assim, essa “dúvida” em torno da viabilidade artística do processo.

Dubois (1993) no ensaio *A arte é (tornou-se fotográfica)? Pequeno percurso das relações entre a arte contemporânea e a fotografia no século XX*, publicado originalmente em 1986, faz menção à questão, surgida no século XIX e vigente até o pictorialismo, e aponta para o que deve ser, de fato, o centro da discussão nos nossos tempos: não teria a arte contemporânea se tornado fotográfica? Uma vez que a fotografia, ao romper com seu caráter mimético, supera esse “problema” de ser arte ou mero instrumento de registro do mundo.

A fotografia, pois, é um elemento que não pode ser esquecido no momento em que se discute um novo papel para o artista e em que a habilidade técnica deixa de ser um requisito fundamental na produção de um objeto artístico. Apesar de todas as tentativas de aproximação entre fotografia e artes plásticas, é impossível deixar de lembrar a relação entre o fotógrafo e a câmera, entre o fotógrafo e o dispositivo tecnológico pontualmente utilizado. (FABRIS, 2003, p. 63).

A centelha do acaso bressoniano, que deu relevância a toda uma geração de fotodocumentaristas, assentou-se no realismo próprio do registro fotográfico. Assim, aos fotógrafos, lhes cabia a tarefa ontológica de documentar o mundo, persuadidos pelas limitações miméticas do procedimento, enevoados pela iconicidade de suas imagens para poder reconhecer ou aceitar a indicialidade, isto é, seu caráter de impressão. (ROUILLÉ, 1998, p. 304).

Com a publicação, em 1955, do manifesto *L' instant décisif*, Cartier-Bresson associa a fotografia ao projeto moderno, o que equivale a ressaltá-la como documento, reportagem, ilustração e para os álbuns de família, exaltando os modos de recordar, celebrar e provar: projeto ontológico da imagem fotográfica, reforçador dos valores herdados do século XIX: instantaneidade, objetividade e racionalidade.

Daí a promessa de eternidade para o instante que pode ser olhado para sempre, indestrutível, infinito; uma possibilidade de testemunhar aquilo que já não existe mais; uma necessidade de substituição, de estar no lugar de alguma outra coisa; uma forma de manter a memória visual para sempre e ainda remeter a outras memórias no momento em que a imagem circular – “são os fotógrafos que fazem ainda da fotografia a melhor imagem da memória.”²

1 Entrevista concedida pelo filósofo belga Philippe Dubois a Antonio Fatorelli, *Jornal do Brasil*, 2, jun. 1995.



Figura 1: *Natureza-morta*
Daguerre (1837).

No seu surgimento, a fotografia se volta para a tradição da pintura: a paisagem, o retrato, a natureza-morta, que condiziam tanto com os objetos pictóricos quanto com a exigência das longas exposições à luz e à imobilidade do sujeito fotografado, “composições já consolidadas no imaginário artístico da sociedade oitocentista”. (FABRIS, 1991). Sobre isso Barthes (1984, p. 52) nos diz: “Nada distingue uma fotografia, por mais realista que seja, de uma pintura. O pictorialismo é apenas um exagero do que a Foto pensa de si mesma.” Entretanto, a fotografia

baseia-se num equívoco estranho que tem a ver com sua dupla natureza de arte mecânica: o de ser um instrumento preciso e infalível como uma ciência e, ao mesmo tempo, inexato e falso como a arte. A fotografia, em outras palavras, encarna a forma híbrida de uma “arte exata” e, ao mesmo tempo, de uma “ciência artística”, o que não tem equivalentes na história do pensamento ocidental. (ALIVONI apud FABRIS, 1991, p. 173).

Os críticos de arte fazem menção à fotografia como procedimento artístico na Arte Pop, nos anos 50. É evidente a importante contribuição que a Arte Pop ofereceu à inserção da imagem fotográfica no campo das artes. Naquele momento, o uso, sem preconceito, do banal, do descartável e do desprezado, era o mote. A fotografia, ávida por dar permanência aos objetos, às cenas, à vida, é que vai originar as imagens da Pop, transpondo a condição essencialista, de registro e prova, para se transformar em experimentação artística levada às últimas conseqüências mais adiante. Propõe, nesse momento, a reflexão sobre o duplo, que advém do mero registro fotográfico; das projeções, que pertencem à natureza do processo; do colecionismo calculado ou da simples fé na imagem, que convidam o observador à participação, tudo alcançando uma espécie de justaposição de procedimentos, isto é, a alusão aos híbridos de que são feitas

as imagens fotográficas de agora. Retira-se da imagem a simbologia, para que ela seja apenas imagem. Possível? Cenas do cotidiano, produtos, repetição, fragmentação, percepções que se alteram. Essa é a fotografia na Pop, mas não seria isso mesmo toda fotografia?

Antes dos anos 50, é preciso considerar a produção de artistas como Man Ray e Marcel Duchamp, entre outros, e o uso da fotografia como matéria para as artes. Man Ray, já em 1922, embora pareça que fazia uso apenas dos principais expedientes do processo fotográfico, inaugura as possibilidades artísticas do dispositivo, com suas *rayografias*, imagens realizadas sem a utilização da câmera fotográfica, por contato direto de um objeto com uma superfície fotossensível exposta à luz. (MORAES, 2003).

Também chamados impressões, ou imagens fotogramáticas, por Philippe Dubois, os fotogramas surgem junto com a invenção da fotografia e são transformados nas mãos dos artistas da vanguarda, nas primeiras décadas do século XX, por representar “a incorporação definitiva da fotografia à arte moderna e seu distanciamento da representação figurativa”. (COLUCCI, s.d.).

Para Man Ray

tal como as cinzas intactas de um objeto consumido pelas chamas, estas imagens são resíduos oxidados, fixados pela luz e elementos químicos [...]. São o resultado da curiosidade, da inspiração, e estas palavras não têm a pretensão de explicar o que quer que seja. (1998, p. 84).



Figura 2: *Les champs délicieux 2*
Man Ray (1922).

Já Marcel Duchamp antecipa em 1917 as principais questões das quais a arte se ocuparia durante quase um século: seu caráter indiciário. Não produz fotograficamente, mas incorpora elementos inerentes à prática fotográfica: o tempo da imagem (ENTLER, s.d); a instantaneidade, que surge da ausência de contemplação para a obra; a idéia de permanência, que advém da representação de objetos comuns como arte. Pode-se concluir que Duchamp trabalha conceitualmente com a fotografia, trazendo para suas obras a lógica do índice, da marca, do signo fisicamente ligado ao seu referente. O resultado é que a arte havia se tornado fotográfica, mas sem a presença dos fotógrafos. (ROUILLÉ, 1998, p. 304).

Entre 1944 e 1968, a obra *Étant donnés*, elaborada a partir de um nu fotográfico, incorpora um importante elemento pertinente à natureza fotográfica: seu caráter indiciário. Segundo os críticos, Marcel Duchamp teria realizado esse trabalho para homenagear uma mulher por quem estava apaixonado. O artista faria de si mesmo um índice incorporado à obra. Seria ele a própria paisagem (*du champ*), sobre a qual estaria repousando sua amada. (MORAES, 2003).



Figura 3: *Étant donnés*
Marcel Duchamp (1944-1968).

Em *Notes on the index*, Rosalind Krauss (1993) inaugura o conceito “arte do índice”, ou “fotográfica”. Quer-se dizer, com isso, que toda prática artística indiciária seria fotográfica, e que toda fotografia seria especificamente entendida pela contigüidade física absoluta. Aponta, com isso, para uma confusão entre a lógica do fotográfico, assimilável pela arte indiciária, e a prática fotográfica. A arte contemporânea seria marcada, assim, pela fotografia.

Um exemplo é a obra *One and three chairs*, de Joseph Kosuth, de 1965, que combina uma cadeira real com duas outras representações do mesmo objeto: uma fotografia (índice) e uma definição da palavra *cadeira*, extraída do dicionário. Com isso, o autor deixa claros os limites da representação e lança um conceito de fotografia para dentro da obra de arte.

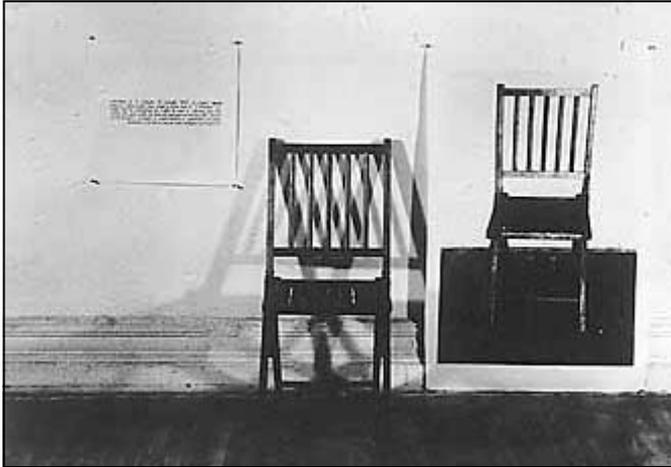


Figura 4: *One and three chairs*
Joseph Kosuth (1965).

Se o índice se conforma como elemento fundamental para a arte contemporânea, Rosalind Krauss vê na obra de Duchamp os primeiros sintomas do novo procedimento estético. O artista retiraria os objetos de sua realidade habitual pelo simples fato de selecioná-los, inserindo-os em uma situação específica: fixando-os na condição de arte-imagem. Ele pretende libertar a arte da significação. Seu parentesco com a fotografia se dá, assim, no ponto de contato com a impressão, o vestígio, essenciais no processo fotográfico. É o “isso foi” barthesiano, indicando a relação presença/ausência, uma “presença afetada pela ausência”. (CRIMP, 2005, p. 128).

Discute-se, assim, o surgimento de uma arte cuja difusão é permitida pela representação fotográfica. A ausência significaria, para o autor, “a distância intransponível do original até mesmo da possibilidade de um original”. (CRIMP, 2005, p. 100). A introdução das discussões sobre a originalidade da obra de arte se transforma em campo fértil para a aceitação do procedimento fotográfico como artístico. Que a fotografia

tenha subvertido o julgamento da arte é um fato que o discurso do modernismo achou necessário reprimir [...] O pós-modernismo refere-se à dispersão da arte, sua pluralidade [...]. porque todo trabalho de arte é sustentado para ser absolutamente único e original. (CRIMP, 2005, p. 99).³

Esse contexto oferece espaço à imagem fotográfica no momento em que a arte parece tentar se desapegar da tela, com o surgimento, por exemplo, das performances na década de 70. Na prática, esse momento correspondeu ao simples registro documental, de reprodução dos eventos, mas também criou algumas possibilidades expressivas ao se impregnar com a lógica da impressão, do vestígio. (DUBOIS, 1994).

Embora a fotografia proponha a exaltação do original, isto é, da matriz, do negativo, é na pluralidade das cópias que reside sua essência. Isso é considerado por Crimp, quando se refere à arte que pretende se dissipar da idéia de original; ele continua: “Contra esse pluralismo de originais, quero falar sobre a pluralidade de cópias.” Assim, “O desejo de representação só existe na medida em que nunca é preenchido [...]. É somente na ausência do original que a representação pode dar-se”. (p. 132). A ausência é a condição para a representação.

A arte já contaria, então, com a presença dos fotógrafos. Porém, a fotografia dos artistas, herdeiros do pictorialismo, se move com uma aparente contradição. Enquanto propicia sua entrada no campo das artes, opondo-se ao documentarismo, à representação da “realidade”, cultua a idéia de originalidade da obra. Num momento em que a ausência do original é a condição para a representação, “sacralizam o gesto singular” (ROUILLÉ, 1998), interferindo no material. A gestualidade parece querer ir ao encontro dos rudimentos do procedimento fotográfico, os processos históricos do século XIX, porém, se manifesta reforçando sua manutenção. Rouillé ressalta a substituição de procedimentos, dando origem à expressão do fotógrafo que se sobressai ao construir uma visualidade própria, diante da tecnologia aplicada.

Ainda que a fotografia possa ser entendida como matéria-prima da arte contemporânea, a ruptura com a fotografia documentária reverbera na arte dos fotó-

3 São contemporâneos ao discurso de Crimp alguns textos seminais para o estudo e a análise crítica da fotografia como: *A filosofia da caixa preta*, de Vilém Flusser; *A ilusão especular*, de Arlindo Machado; *A câmara clara*, de Roland Barthes; e *Sobre fotografia*, de Susan Sontag. Todos esses autores, cada um a seu modo, retratam aspectos da fotografia cruciais para sua análise crítica. O ponto de partida de cada um deles não é propriamente pensar a inserção da imagem fotográfica nas artes, mas ressaltar seus aspectos matriciais, sua natureza – condição essencial para pensar o seu discurso.

grafos. A fotografia supera, assim, o problema de ser arte ou mero instrumento de registro do mundo.

A função do fotógrafo estaria, então, redefinida, mesmo diante das contradições inerentes a essa espécie de processo de transição, o da inserção da fotografia no campo das artes. A concepção modernista e essencialista de Greenberg, segundo o qual cada arte possuiria “um campo próprio e singular [...] coincidindo com tudo aquilo que a natureza de seu meio tem de único” (ROUILLÉ, 1998, p. 308), pode ser considerada aqui, ao se redefinir, assim, a função do artista modernista, que era a de purificar sua arte de todos os elementos tomados de empréstimo e de fazer sobressair sua especificidade, sua essência, ou de revelar novas essências.

A concepção essencialista da fotografia nos lembra Antonino Paraggi, aquele personagem do conto de Calvino (1992), um “fotógrafo dominical”, que olhava a fotografia com profundo desinteresse e desprezo, até que se apaixonou por uma moça que se chamava Bice, começaram a viver juntos, comprou toda sorte de equipamentos, montou um laboratório e fotografou sua amada à exaustão, esgotando todas as imagens possíveis. Ela não suportou e o largou. Desesperado, começou a fotografar a ausência dela. Começou, então, metodicamente, a fotografar a destruição, a valer-se das imagens já prontas – do referente que adere e quer ser desesperadamente o sujeito- imagem. Fotografa fotografias já feitas e as destrói com a mesma compulsão. “Este é o ponto: tornar explícitas as relações com o mundo que cada um de nós traz consigo, e que hoje se tende a esconder, a tornar inconscientes, achando que desse modo vão desaparecer, enquanto, ao contrário...” (CALVINO, 1992, p. 57).

O percurso de Paraggi coincide com o dos fotógrafos contemporâneos, os fotoartistas, reafirmando a apropriação como uma das principais estratégias da arte do século XX, da qual a artista norte-americana Sherrie Levine é um dos exemplos, talvez, o mais emblemático. Se considerarmos que Duchamp destituiu do artista o seu lugar com *o ready-made*, podemos pensar em uma espécie de crise da autoria, uma vez que o autor-artista passa de produtor a apresentador do objeto artístico, do objeto imagem.

De qualquer forma, há dois modos de olhar para esse gestual, descritos pelo escritor e fotógrafo francês Hervé Guibert. Para isso, ele conta sobre sua inspiração na fotografia comparada à de Cartier-Bresson, enquanto visitavam, juntos, uma exposição de fotografia em uma cidade a 100 km de Praga, na década de 80.

Na sala lotada – esse era um acontecimento importante naquela cidade – Guibert se apercebeu de um rosto, o único voltado para ele no meio da multidão, e imediatamente o desejou. “Se me movesse alguns milímetros para a direita ou para a esquerda, ou se por sua vez o rosto se movesse, a visão se desmontaria, o rosto se dissiparia.” Pegou sua câmera, focou no infinito e bateu a foto. Aquele rosto era agora seu. Pouco depois, percebeu que Bresson se agitava. À sua esquerda, estava um grupo de pessoas iluminadas pela luz que vinha de uma janela. Foi para esse grupo que Bresson conduziu seu olhar. Dois ou três disparos, não mais. E a foto estava feita. Não lhe interessava o grupo “mas uma relação de luz, uma anomalia geométrica aberta na massa humana”. Enquanto para Hervé a fotografia guardava um instante puramente emocional, uma relação de desejo, para Bresson ela era um instante puramente luminoso, realizável apenas pela junção do momento à composição de linhas e formas.

Em ambos os casos, o gestual depende de um sujeito segundo o qual o quadro se compõe e decisões técnicas e estéticas são tomadas, a fim de conter os vestígios de objeto que, transformado em fotografia, desaparece, mas recupera nela a inscrição de seu duplo. Contudo, o que parece significar é a existência de uma luz que rouba as cenas, que nos rouba das cenas e se transforma em imagens, fazendo-se, deixando-se captar.

A fotografia, pois, é um elemento que não pode ser esquecido no momento em que se discute um novo papel para o artista e em que a habilidade técnica deixa de ser um requisito fundamental na produção de um objeto artístico. Apesar de todas as tentativas de aproximação entre fotografia e artes plásticas, é impossível deixar de lembrar a relação entre o fotógrafo e a câmera, entre o fotógrafo e o dispositivo tecnológico pontualmente utilizado. (FABRIS, 2002, p. 63).

Sherrie Levine, que pertence à geração de artistas norte-americanos que, na década de 80, apropriavam-se de imagens preexistentes para reinterpretá-las, subverteu as noções tradicionais de autoria e de autenticidade do objeto de arte ao creditar a si obras não originariamente suas. Ao reproduzir fotografias, extraídas de catálogos e livros de arte, realizadas por fotógrafos como Edward Weston, Walker Evans, Alexander Rodchenko, entre outros artistas, e apresentar o resultado como seu, ela defende que a obra artística incorpora a assinatura de seus autores. Ela acusa a existência de originalidade e autoria e, paradoxalmente, rompe com ela, reforçando, com isso, o debate sobre o sujeito criador tão marcante na arte do século XX e ainda presente na arte atual, sobretudo em função das novas mídias: “Uma nova concepção de autoria para a qual a fotografia deu uma contribuição decisiva, ao obliterar o primado da mão e ao chamar

a atenção para o papel fundamental da técnica como conformadora da imagem.” (FABRIS, 2002, p. 64).

Seu interesse pelo processo fotográfico e de reprodução permitiu estudar os problemas referentes à originalidade e à obra única. Sua obra consiste em “pirataria”, segundo Rosalind Krauss. Entretanto, ela se reflete no conceito de apropriação. Ao reproduzir obras, ela radicaliza ainda mais a apropriação duchampiana. (FABRIS, 2002, p. 64). Ela afirma com isso que ao artista contemporâneo é impossível o apego à autoria, à originalidade e até mesmo à própria obra.

Ao roubar descaradamente imagens já existentes, Levine não faz nenhuma concessão às noções convencionais de criatividade artística. Ela faz uso de imagens, mas não para constituir um estilo próprio. Suas apropriações só têm um valor funcional para os discursos históricos específicos nos quais estão inseridas. (CRIMP, 2005, p. 121).

Ao imprimir uma assinatura feminina em trabalhos de artistas masculinos, e ao intitulá-los com o nome dos artistas⁴ de cujas obras se apropria, geralmente clássicas e conhecidas, ela os recontextualiza. E, além das séries fotográficas, ela cria pinturas e esculturas “inspiradas” em trabalhos de arte amplamente divulgados, produzindo seus trabalhos em um meio diferente daquele empregado pelos artistas originariamente.



Figura 5: *After Edward Weston*
Sherrie Levine (1981).

4 After Walker Evans n. 02, After Edward Weston, etc.



Figura 6: *After Walker Evens n. 02*
Sherrie Levine (1981).

A discussão que deve se originar dessa prática é: Por que seu projeto artístico persegue insistentemente essa conceituação? Por que a escolha de determinados artistas? Como olhar essas imagens em função da intencionalidade que parece promover por meio delas? O fato é que seu trabalho provoca certo incômodo. Faz repensar o programa de visualidade contemporâneo e os limites da representação.

A visualidade em Antonino Paraggi, uma vez localizado na produção artística contemporânea, propõe sensação semelhante. É que ele reforça, como Levine, a máxima de que fotografar não mais é preciso. Seu percurso é o do fotógrafo amante da fotografia, que faz das coisas do mundo objeto de desejo, por isso retratável visualmente à moda dos “antigos” fotógrafos que Levine reproduz. O problema é que ele, desnortado, percebe, no auge de sua obsessão pelo registro do seu mundo – sua Bice, que só é possível refotografar fotografias, ou seja, a destruição. Nesse ponto toca Levine, desnortadora. Nós aqui, críticos ou observadores, não podemos entender: Como? “Tinha morrido um mundo e dentro dele os olhos amorosos [...] ali deixados.” (MEIRELLES, 2003, p. 20). É isso. Nossos olhares amorosos em intrincada relação afetiva com a fotografia – aquela, formulada a partir de uma natureza da imagem fotográfica, aquela que preserva a dicotomia entre memória e esquecimento – são também destruídos. Nunca mais um clique? Não. Nunca mais.

É que Walker Evans, Edward Weston, Rodchenko já tomaram decisões técnicas e estéticas relativas aos sujeitos e objetos fotografados e aos tratamentos laboratoriais específicos para o resultado que queriam. Sabemos que escolheram enquadramentos e luzes apropriadas, eternizadas para sempre. Levine quer apenas

mantê-los eternizados ou atualizá-los? É isso que pretende nos dizer? Ao reproduzir tais escolhas, Levine recusa uma atuação artística. Entretanto, seu radical trabalho de apropriação já foi reconhecido como arte. (IRVIN, 2005). Faz parte da coleção do *Metropolitan Museum of Art*, em Nova York, só para citar um exemplo.

De qualquer forma, é sempre bom lembrar que o programa visual de Paraggi é ficcional, enquanto o dela... Talvez Levine prove que a vida imita a arte. Levine produz imagem fotográfica – aquela com a qual se fez história até então, o que, paradoxalmente, confere total valor ao ato fotográfico, como aquele dos fotógrafos dominicais, os amadores. Mas se ocupa sistematicamente da destruição. Um retorno à natureza da fotografia? Ao mesmo tempo a sua desconstrução? É que a presença do artista na obra não precisa mais ser detectada. Assustador?

De qualquer forma, ao redefinir o conceito de imagem, ao pensar nas questões de apropriação, autoria, inserção da fotografia no campo das artes, tecnologias e os novos papéis dos artistas e dos observadores, estuda-se o “campo ampliado” das imagens de hoje. A idéia de apropriação (ou interação?) propõe que a imagem se transforme em lugar. O que nos leva a pensar nas possibilidades de estudar suas relações espaciais, os processos e as poéticas da cena, a cenografia, a encenação.

E a história nem pára por aí. Em 2001, Michael Mandiberg digitalizou as imagens de Evans e criou o *site* AfterWalkerEvans.com e AfterSherrieLevine.com, segundo ele, para facilitar sua disseminação e ajudar a compreender a informação na era digital. Ao clicar no *link* que leva respectivamente a Levine.com ou a Evans.com, alternam-se os nomes dos dois artistas, não havendo diferenciação do conteúdo ali exposto. Na seção destinada às imagens, é possível baixá-las para impressão e, ainda, imprimir um certificado de autenticidade, que deve ser assinado pelo próprio usuário. Assustador? Não. Um jogo que coloca o dispositivo em função da subjetividade e do observador. Mas, afinal, o que é ainda a fotografia nos dias de hoje?

Referências

- ALPHONSUS, Luiz et al. Curadoria CANONGIA, Ligia. *Artefoto*, Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, p. 8-10, 15-25. 2002.
- BAQUÉ, Dominique. *La photographie plasticienne: un art paradoxal*. Paris: Éditions du Regard, 1998. p. 180-181.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

- CALVINO, Ítalo. *A aventura de um fotógrafo*. In: _____. *Os amores difíceis*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- COLUCCI, Maria Beatriz. *Impressões fotogramáticas e vanguardas: as experiências de Man Ray*. Disponível em: www.studium.iar.unicamp.br.
- CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: M. Fontes, 2005.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1994.
- ENTLER, Ronaldo. *O corte fotográfico e a representação do tempo pela fotografia*. Disponível em : <http://www.studium.iar.unicamp.br>.
- FABRIS, Annateresa. A fotografia e o sistema das artes plásticas. In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991.
- FABRIS, Annateresa. *Reivindicação de Nadar a Sherrie Levine: autoria e direitos autorais na fotografia*. *Ars – Revista do Departamento de Artes Plásticas ECA/USP*, São Paulo, ano 1, n. 1, 2003.
- FATTORELLI, Antonio. A mestiçagem das imagens. *Jornal do Brasil*, p. 5, 2 jun. 1995.
- GUIBERT, Hervé. O único rosto. *Folha de S. Paulo*, 23. out. 1987.
- IRVIN, SHERRI. Appropriation and authorship in contemporary art. *British Journal of Aesthetics*, v. 45, n. 2, abril 2005.
- KRAUSS, Rosalind. *Marcel Duchamp o el campo imaginario*. In: _____. *Lo fotográfico por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: G. Gili, 1990.
- KRAUSS, Rosalind. *Notes on the index*. In: _____. *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Paris: Macula, 1993.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MACHADO, Arlindo. *O quarto iconoclasmo*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- MEIRELLES, Cecília. Brinquedos incendiados. In: _____. *Janela mágica*. 24. ed. São Paulo: Moderna, 1983.
- MORAES, Angélica de. *A fotografia contemporânea e as novas mídias*. In: FÓRUM DE DEBATES DO PRÊMIO CULTURAL SÉRGIO MOTTA, 2., 2003, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Instituto Sérgio Motta, 2003.
- MORICE, Anne-Marie. Photographie numérique et défaut d'origine. *La Recherche Photographique*, n. 20, p. 20, 1997.
- RAY, Man. *Ce que je suis*. Paris: Hoëbeke, 1998 (Col. Arts & Esthétique, n. 13).
- ROUILLÉ, André. Da arte dos fotógrafos à fotografia dos artistas. Trad. de Patrice C. Willaume. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 27, p. 302-311, 1998.