

A CRISE DO REAL

THE CRISIS OF THE REAL

Andy Grundberg

tradução de Tom Boechat (DAV-UFES)

Este ensaio foi publicado na revista *Views* – edição de outono de 1986 –, uma publicação do Photographic Resource Center, em Boston. Foi publicado, revisado, no catálogo *Photography and Art: Interactions Since 1946* (Abbeville, 1987). Nasceu como uma palestra em fevereiro de 1984, aos Amigos da Fotografia em Carmel, Califórnia, para quem eu tinha organizado uma exposição intitulada *Masking/Unmasking: Aspects of Postmodern Photography*.¹

Andy Grundberg é crítico, curador e educador. De 1981 a 1991 trabalhou como crítico de arte para o *New York Times* e de 1992 a 1997 foi diretor dos Amigos da Fotografia de San Francisco.

¹ A presente tradução referência a versão publicao em GRUNDBERG, Andy, “Crisis of the Real”, New York: Aperture Foundation, 1999, p. 2018.

A Disneylândia é apresentada como imaginária, a fim de nos fazer acreditar que o resto é real, quando na verdade toda Los Angeles e a América circundante já não são reais, mas da ordem da simulação hiper-real. Já não é uma questão de uma falsa representação da realidade (ideologia), mas de esconder o fato de que o real não é real.¹

Hoje enfrentamos uma condição nas artes que para muitos é ao mesmo tempo confusa e irritante – uma condição que atende pelo nome de pós-modernismo. Mas o que queremos dizer quando chamamos uma obra de arte de pós-moderna? E o que pós-modernismo significa para a fotografia? Como se relaciona com a tradição da prática fotográfica, descrita tão conscienciosamente por Beaumont Newhall, e como a desafia?² Por que as ideias e as práticas da arte pós-moderna são tão perturbadoras para os nossos modos tradicionais de pensar? Estas são questões que precisam ser examinadas se quisermos compreender a natureza da fotografia de hoje e sua relação com o mundo da arte em geral.

O que é o pós-modernismo? É um método, como a prática de usar imagens que já existem? É uma atitude, como a ironia? É uma ideologia,

como o marxismo? Ou é um plano arquitetado por um grupo de artistas, galeristas e críticos de Nova York, projetado para tomar o poder no mundo da arte e dar dinheiro e fama aos envolvidos? Todas estas definições já foram propostas e, como a descrição de um cego acerca de um elefante, todas elas podem conter uma pequena parte da verdade. Mas, como eu espero deixar claro, a arte pós-moderna não surgiu num vácuo e é mais que uma mera demonstração de certas preocupações teóricas caras a intelectuais do século XX. Eu diria, em resumo, que o pós-modernismo, na sua arte e na sua teoria, é um reflexo das condições dos nossos tempos.

Uma complicação para se chegar a qualquer definição pura do pós-modernismo é que ele significa coisas diferentes em diferentes meios artísticos. Primeiro, o termo ganhou amplo uso no domínio da arquitetura³, como uma maneira de descrever um distanciamento das caixas de vidro hermeticamente fechadas e dos *bunkers* com paredes de concreto da arquitetura moderna. Ao criar o termo pós-moderno, os arquitetos tinham em mente um alvo muito específico e claramente definido: o reducionismo “menos é mais” de Mies Van der Rohe e seus discípulos. Num primeiro momento, o pós-modernismo na arquitetura significava ecletismo: o uso de flo-

1 BAUDRILLARD, Jean. *Simulations*. New York: Foreign Agents Series/Semiotex(e), 1983, p. 25.

2 Em seu texto clássico, *The History of Photography from 1838 to the Present*, Newhall utiliza o desenvolvimento tecnológico do meio como modelo para descrever sua tradição estética. Em outras palavras, para ele a prática artística da fotografia progride em uma curva ascendente desde os seus primórdios para uma apoteose no alto modernismo da década de 1930. Como resultado, em sua revisão da história, de 1982 (Nova York: Museu de Arte Moderna), Newhall é incapaz de explicar de forma coerente o caminho da fotografia desde então. Qualquer coisa depois Weston e Cartier-Bresson é, a seus olhos, *prima facie* “pós”.

3 Eu fui incapaz de verificar a “primeira utilização” do termo “Pós Moderno”, que também é encontrado como “Pós-moderno” ou “pós-moderno”, mas provavelmente data a partir do final de 1960. Na arquitetura, o termo é mais frequentemente associado a Robert Venturi, defensor de formas vernáculas. Em **Sobre as Ruínas do Museu** Douglas Crimp cita o uso do “pós-modernismo” pelo crítico de arte Leo Steinberg em 1968, na análise das pinturas de Robert Rauschenberg. Mas a popularidade do termo no mundo da arte veio muito mais tarde; por volta de 1982 John Russell do *New York Times* chamaria o Pós-Modernismo de “nova grande flor no monte de estrume da dicção” (22 de agosto de 1982, Seção 2, página 1).

reios estilísticos e de ornamentos decorativos com uma espécie de abandono despreocupado, descuidado e finalmente livre de valores.

A arquitetura pós-moderna, no entanto, combina estilos antigos e novos com uma intensidade quase hedonista. Libertos dos rigores do projeto Miesiano, os arquitetos se sentiram à vontade para reintroduzir precisamente os elementos de sintaxe arquitetônica que Mies tinha eliminado do vocabulário: alusão histórica, metáfora, ilusionismo lúdico, ambiguidade espacial. O que o crítico de arquitetura Charles Jencks diz do edifício *Portland* de Michael Graves é verdadeiro para a arquitetura pós-moderna como um todo:

É, evidentemente, uma arquitetura de inclusão que leva a sério uma multiplicidade de exigências distintas: ornamento, cor, escultura representacional, morfologia urbana – e demandas mais puramente arquitetônicas, como estrutura, espaço e luz.⁴

Se o pós-modernismo na arquitetura está envolvido em redecorar os elementos despojados do modernismo arquitetônico, restaurando assim um pouco da complexidade emocional e da capacidade espiritual que os melhores edifícios parecem ter, o pós-modernismo na dança é outra coisa. A dança moderna que conhecemos consiste numa tradição que se estende desde Loie Fuller, na Paris da década de 1890, até Martha Graham, na Nova York dos anos de 1930. Como qualquer um que tenha visto as danças de Graham pode atestar, o expressionismo subjetivo e emocional é uma característica da dança moderna, ainda que dentro de um quadro tecnicamente polido. A dança pós-moderna, que data do trabalho experimental realizado na

Judson Church em Nova York no início dos anos 1960, era e é uma tentativa de jogar fora o heróismo e o expressionismo da dança moderna, fazendo uma dança mais vernacular.⁵ Inspirados nas realizações pioneiras de Merce Cunningham, os dançarinos do *Judson Dance Theater* – que incluíam Trisha Brown, Lucinda Childs, Steve Paxton e Yvonne Rainer – baseavam seus movimentos em gestos cotidianos, como caminhar e virar, e muitas vezes recorriam ao público ou usavam pessoas sem treinamento como dançarinos. A dança pós-moderna eliminou a narrativa, reduziu a decoração e expurgou a alusão – em outras palavras, foi, e é, não muito diferente do que chamamos de moderno na arquitetura.

É interessante notar que, mais recentemente, essa estética da dança pós-moderna tem sido substituída nos círculos da vanguarda de Nova York por um estilo ainda sem nome, que procura voltar a injetar elementos de biografia, de narrativa e de questões políticas na estrutura da dança, usando alusão, decoração e difíceis passos de dança no processo. Trata-se, em sua própria maneira, exatamente do que a arquitetura pós-moderna é, na medida em que tenta revitalizar esta forma de arte através da inclusão e não da exclusão. Então, o termo pós-modernismo é claramente usado para significar algo muito diferente na dança e na arquitetura. A mesma condição existe na música e na literatura, cada campo define seu pós-modernismo em relação ao seu próprio modernismo peculiar.

Para abordar a situação da fotografia, consideremos o pós-modernismo como é constituído no mundo da arte hoje, isto é, dentro da tradição e da prática da pintura e da escultura. Por um tempo, na década de 1970, era possível

4 JENCKS, Charles. *The Language of Postmodern Architecture*. New York: Rizzoli International Publishers, 1981, p. 5.

5 BANES, Sally. *Terpsichore in Sneakers: Postmodern Dance*. New York: Houghton Mifflin, 1980, p. 1-19.

pensar o pós-modernismo como equivalente a pluralismo, palavra de ordem que era o equivalente do mundo da arte para a expressão de Tom Wolfe “A Década Eu”. De acordo com os pluralistas, a tradição do modernismo, de Cezanne a Kenneth Noland, teve suas entranhas expostas e, através de suas próprias suposições, foi derubada. A Pintura estava acabada e tudo o que restava fazer era ou minimalismo (que ninguém gostava muito de olhar) ou conceitualismo (que ninguém podia olhar, já que seu objetivo era evitar a produção de ainda mais “objetos” de arte). A decoração e a representação estavam fora de questão, o apelo visual era suspeito, o apelo emocional era considerado desleixado, ou mesmo acanhado.

Diante dessa exaustão, os artistas da década de 1970 saíram em várias direções ao mesmo tempo, pelo menos de acordo com o modelo pluralista. Alguns começaram a pintar quadros com padrões francamente decorativos. Alguns fizeram escultura a partir da terra, ou de edifícios abandonados. Alguns começaram a usar a fotografia e o vídeo, misturando mídias e contribuindo para o ensopado pluralista. Uma consequência da abertura dos portões modernistas foi que a fotografia, aquela aparentemente perene cidadã de segunda classe, tornou-se membro naturalizado do circuito das galerias e dos museus. Mas o impulso principal foi o fato do reductionismo do modernismo – ou, para ser justo, *o que era visto como redutivismo do modernismo* – ter sido contra-atacado por uma enxurrada de novas práticas, algumas delas claramente antíteses do modernismo.

Mas esse pluralismo, que já não está muito em evidência, foi realmente um ataque contra as suposições subjacentes do modernismo, como percebido na segunda metade da década de 1970? Ou era, como o crítico Douglas Crimp tem escrito, um dos “sintomas mórbidos da

morte do modernismo”?⁶ De acordo com partidários de Crimp (o que quer dizer, partidários da revista *October*), o pós-modernismo no mundo da arte significa algo mais do que simplesmente o que vem depois do modernismo. Significa, para eles, um ataque contra o modernismo, um rebaixamento dos seus pressupostos básicos sobre o papel da arte na cultura e sobre o papel do artista em relação à sua arte. Esta função de rebaixamento tornou-se conhecida como “desconstrução”, um termo pelo qual o filósofo francês Jacques Derrida é responsável.⁷ Atrás dele está uma teoria sobre o modo como percebemos o mundo, que é, ao mesmo tempo, enraizada no estruturalismo e uma reação a este.

O estruturalismo é uma teoria da linguagem e do conhecimento e é em grande parte baseada no *Curso em Linguística Geral* (1916), do linguista suíço Ferdinand de Saussure. É aliado, senão inseparável, da teoria da Semiótica, ou dos signos, cujo pioneiro foi o filósofo americano Charles S. Peirce, mais ou menos na mesma época. O que a teoria linguística estruturalista e a teoria semiótica têm em comum é a crença de que as coisas no mundo – textos literários, imagens, o que mais você pensar – não mostram seus significados abertamente. Estes devem ser decifrados, ou decodificados, a fim de serem entendidos. Em outras palavras, as coisas têm uma “estrutura mais profunda” do que o senso comum nos permite compreender e o estruturalismo pretende fornecer um método que nos permita penetrar nessa estrutura mais profunda.

Basicamente, o método consiste em dividir tudo em dois. Separa o signo – uma palavra ou

6 CRIMP, Douglas. “The Museum’s Old/The Library’s New Subject,” *Parachute* 22 (spring 1981), p. 37.

7 Ver o trabalho seminal de Derrida, *Writing and Difference* (Chicago: University of Chicago Press, 1978), uma coleção de onze ensaios escritos entre 1959 e 1966.

uma imagem, ou mesmo um par de sapatos femininos – em duas partes: o “significante” e o “significado”. O significante é como um ponteiro e o significado é o que é apontado. (No código Morse, os pontos e traços são os significantes e as letras do alfabeto, os significados). Bem, isso parece bastante razoável, se não exatamente simples. Mas o estruturalismo também sustenta que o significante é totalmente arbitrário, uma convenção da prática social ao invés de uma lei universal. Portanto, o estruturalismo, na prática, ignora o “significado”, ou a parte significado do signo, e concentra-se nas relações dos significantes dentro de qualquer trabalho. Num certo sentido, defende que o significado óbvio é irrelevante; em vez disso, encontra seu território dentro da estrutura das coisas, daí o nome estruturalismo. Algumas das consequências desta abordagem são detalhadas no livro *Literary Theory: an Introduction*, de Terry Eagleton.

Em primeiro lugar, não importa ao estruturalismo que (um)a estória não constitua um exemplo de grande literatura. Para o método não importa o valor cultural de seu objeto [...]. Em segundo lugar, o estruturalismo é uma afronta consciente ao bom senso [...] Não toma o texto pelo seu valor aparente, mas o desloca para um objeto bastante diferente. Em terceiro lugar, se o conteúdo específico de um texto é substituível, podemos dizer que num certo sentido o “conteúdo” da narrativa é a sua estrutura.⁸

Podemos pensar sobre o estruturalismo da mesma forma que pensamos sobre sociologia, no sentido que são pseudociências. Ambos tentam encontrar uma base racionalista, científica para compreender atividades humanas

8 EAGLETON, Terry. *Literary Theory: an Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983, p. 96.

– o comportamento social, no caso da sociologia; a escrita e a fala, no estruturalismo. Ambos são sintomas de um certo desejo histórico de fazer a atividade humana um pouco mais pura, um pouco mais calculável. O estruturalismo se encaixa também em outro processo histórico, que é a substituição gradual da nossa fé no óbvio por uma fé igualmente convincente no que não é óbvio – naquilo que pode ser descoberto ou revelado através da análise. Poderíamos datar essa mudança em Copérnico, que teve a audácia de afirmar que a Terra gira em torno do sol, embora seja óbvio para todos nós que o sol gira em torno da Terra, e o faz uma vez por dia. Para citar Eagleton:

Copérnico foi seguido por Marx, segundo o qual o verdadeiro significado dos processos sociais ocorria “por trás dos agentes individuais”, e a Marx seguiu-se Freud, argumentando que os significados reais de nossas palavras e atos eram imperceptíveis à mente consciente. O estruturalismo é o herdeiro moderno dessa crença de que a realidade, e nossa experiência da realidade, não são contínuos entre si.⁹

O pós-estruturalismo, com Derrida, vai um passo além. De acordo com os pós-estruturalistas, nossas percepções só nos dizem sobre o que nossas percepções são, e não sobre as verdadeiras condições do mundo. Autores e outros produtores de signos não controlam seus significados através de suas intenções; em vez disso, seus significados são rebaixados, ou “desconstruídos”, pelos próprios textos. Nem há qualquer maneira de chegar ao significado “final” de qualquer coisa. O significado é sempre retido, e acreditar no contrário equivale a mitologia. Como diz Eagleton, resumindo Derrida:

9 *Ibid.*, p. 108.

Não há nada totalmente presente nos signos: seria ilusão pensar que poderia estar totalmente presente ao leitor aquilo digo ou escrevo, porque o uso dos signos sempre implica alguma dispersão das minhas significações, implica sua divisão e o fato de que jamais serão idênticas a si mesmas em todas as ocasiões. Não só as minhas significações, na verdade, mas também eu: como sou feito de linguagem, não sendo esta apenas um instrumento cômodo que uso, toda a noção de que eu sou estável, de que sou uma entidade unificada, também deve ser fictícia [...] Isso não quer dizer que eu nunca venha a ter uma significação, intenção ou experiência pura e sem deformações, que em seguida seja deformada e refratada pelo veículo imperfeito da linguagem: como a linguagem é o próprio ar que respiro, jamais poderei ter uma significação ou experiência pura e sem deformações.¹⁰

Esta incapacidade de ter “[...] uma significação ou experiência pura e sem deformações [...]” é, eu diria, exatamente a premissa da arte que chamamos de pós-moderna. E, eu acrescentaria, é o tema que caracteriza grande parte da fotografia contemporânea, explícita ou implicitamente. Chamar de “tema” talvez seja demasiadamente brando: é a crise que a fotografia e todas as outras formas de arte encaram no final do século XX.

Mas uma vez que sabemos os fundamentos teóricos do pós-modernismo, como vamos reconhecê-lo na arte? Sob que disfarce o pós-modernismo aparece em fotografias? Se voltarmos para como o pós-modernismo foi concebido pela primeira vez no mundo da arte na década de 1970, ou seja, sob a bandeira do pluralismo, podemos dizer bem despreocupadamente que a arte pós-moderna é a arte que se parece com qualquer coisa, exceto com a arte modernista.

Na verdade, poderíamos até admitir que a arte pós-moderna poderia incorporar a “aparência” modernista como parte de sua diversidade. Mas isso aponta exatamente o porquê de ninguém nunca ter ficado satisfeito com o pluralismo como um conceito: ele pode muito bem descrever a ausência de um único estilo predominante, mas não descreve a presença de nenhuma outra coisa. Um conceito fundamental que abraça tudo que se possa imaginar não é de muita utilidade.

A teoria crítica que descende do estruturalismo tem uma chance muito maior de definir o que é a arte visual pós-moderna, mas mesmo assim há alguma latitude. A maioria dos críticos pós-modernos desta inclinação ideológica insistem que a arte pós-moderna é oposição. Esta oposição pode ser concebida de duas maneiras: como contrária à tradição modernista, e/ou contrária às “mitologias” predominantes da cultura ocidental, que, como diz a teoria, levou à criação da tradição modernista. Esses mesmos críticos acreditam que a arte pós-moderna, portanto, deve desmascarar ou “desconstruir” os “mitos” do indivíduo autônomo (“o mito do autor”) e do sujeito individual (“o mito da originalidade”). Mas quando chegamos ao nível de como estes objetivos são melhor realizados – isto é, qual estilo de arte pode alcançar estes fins – encontramos discordância crítica e ambiguidade.

Um conceito de estilo pós-moderno é que ele deve ser composto de uma mistura de meios, eliminando-se assim a concentração fetichista do modernismo no meio como mensagem – pintura sobre pintura, fotografia sobre fotografia, e assim por diante. Por exemplo, pode-se fazer pinturas teatrais, ou fotografias cinematográficas, ou combinar fotos com a palavra escrita. Um corolário disso sugere que o uso dos chamados meios alternativos – qualquer coisa diferente de, digamos, pintura em tela e escultu-

¹⁰ Ibid., p. 129-130.

ra em metal – é uma característica marcante do pós-moderno. Esta é uma visão que realmente eleva a fotografia de seu tradicional estatuto de segunda classe e a privilegia como o meio do momento.

E há ainda uma outra visão que afirma que o meio não importa nem um pouco, o que importa é a maneira como a arte atua dentro e contra a cultura. Como Rosalind Krauss escreveu:

Dentro da situação do pós-modernismo, a prática não é definida em relação a um determinado meio – por exemplo, a escultura – mas sim em relação às operações lógicas em um conjunto de termos culturais, para o qual qualquer meio – fotografia, livros, linhas nas paredes, espelhos ou a própria escultura – pode ser usado.¹¹

Ainda assim, não há como negar que, no início dos anos 1970, a fotografia passou a assumir uma posição de importância dentro do reino da arte pós-moderna, como a própria Krauss já observou.¹²

Estilisticamente, se considerarmos possível a noção de estilo na arte pós-moderna, certas práticas têm avançado como essencialmente pós-modernistas. Em primeiro lugar está o conceito de pastiche, da montagem de uma obra de arte a partir de uma variedade de fontes. Isto

não é feito no espírito de honrar um determinado patrimônio artístico, mas também não é feito como paródia. Como Frederic Jameson explica em um ensaio chamado “Pós-modernismo e a sociedade de consumo”:

Pastiche é, como a paródia, a imitação de um estilo peculiar ou único, o uso de uma máscara estilística, a fala em uma língua morta; mas é uma prática neutra de tal mimetismo, sem o motivo oculto da paródia, sem o motivo satírico, sem o riso, sem aquele sentimento ainda latente de que existe algo *normal*, comparado ao qual, o que está sendo imitado é bastante cômico. Pastiche é a paródia em branco, a paródia que perdeu seu senso de humor [...]¹³

O pastiche pode assumir muitas formas; isso não significa que se deva, necessariamente, fazer uma colagem, apesar de Robert Rauschenberg ser citado como uma espécie de Ur-pós-modernista por suas *combine paintings* dos anos 1950 e suas foto colagens do início dos anos 1960.¹⁴ O pastiche também pode ser entendido como uma forma peculiar de mimetismo na qual ocorre um processo simultâneo de mascaramento e desmascaramento.

Podemos ver este processo em ação em inúmeras obras de arte da década de 1980. Um exemplo é uma pintura de Walter Robinson, de 1982, intitulada *Revenge*. A primeira coisa a ser dita sobre *Revenge* é que ela parece algo saído de uma revista de romances, não algo na tradição de Picasso ou Rothko. A pintura tem como

11 KRAUSS, Rosalind. “Sculpture in the Expanded Field,” *October* 8 (spring 1979), p. 42.

12 “Se perguntarmos o que a arte dos anos 1970 tem a ver com tudo isso, poderíamos resumir muito brevemente apontando para a difusão da fotografia como um meio de representação. Não está lá apenas no caso óbvio do foto-realismo, mas em todas aquelas formas que dependem da documentação – *earth works* [...], *body art*, *story art* – e, é claro, no vídeo. Mas não é apenas a presença elevada da própria fotografia que é significativa. Pelo contrário, é a fotografia combinada com os termos explícitos do índice [...]” KRAUSS, Rosalind. *Notes on the Index: Part 1. October* 3 (spring 1970), p. 78.

13 JAMESON, Frederic. *Postmodernism and Consumer Society*. In: *The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture*, ed. Hal Foster, Port Townsend: Bay Press, 1983, p. 114.

14 Ver, por exemplo, o ensaio de Douglas Crimp *Appropriating Appropriation*, no catálogo *Image Scavengers*. Philadelphia: Institute of Contemporary Art, 1982, p. 33.

Fig 1. Mark Tansey (1949-), *On Photography (Homage to Susan Sontag)*, 1982. Óleo sobre tela, 54 x 90" (aprox. 137 x 228 cm).

Fonte: <http://thunderstruck9.tumblr.com/image/122638962646>



assunto uma visão bastante degradada, estereotipada da *femme fatale* vestida numa camisola, e é feita de uma forma bastante degradada, ilustrativa. Podemos dizer que adota o discurso machista e de mau gosto sobre a sexualidade feminina encontrado nas profundezas mais baixas dos meios de comunicação de massa. Usa esse discurso como uma máscara, mas usa esta máscara não para zombar, nem para embelezá-lo por imitação, nem para nos apontar na direção de algo mais genuíno que esteja por trás dela. Usa esta máscara a fim de desmascará-lo, para apontar para suas inconsistências internas, suas insuficiências, seus fracassos, sua irrealdade estereotipada.

Outros exemplos podem ser encontrados nas pinturas de Thomas Lawson, como sua tela *Battered to Death*, de 1981. Nada neste trabalho que retrata o rosto brandamente interrogativo de uma criança, num estilo foto-realista, nos prepara minimamente para o título “Golpeada até a morte”. E que vai muito direto ao ponto: o artista usou como referência para o retrato uma fotografia de jornal que trazia a infeliz manchete

que dá título à obra. A pintura usa a máscara da banalidade, mas essa máscara é quebrada pelo título, transferida para um outro nível de significado, assim como foi quando apareceu no jornal. Então, esta pintura talvez nos diga algo sobre como os jornais alteram ou manipulam a “objetividade”, mas também fala da separação entre estilo e significado, imagem e texto, objeto e intenção no universo visual de hoje. No ato de vestir uma máscara, o trabalho desmascara – ou, na terminologia de Derrida, desconstrói.

É evidente que há uma certa autoconsciência em pinturas como estas, mas não é uma autoconsciência que promova uma identificação com o artista em qualquer sentido tradicional, como em *Las Meninas* de Velázquez. Pelo contrário, como a pintura de Mark Tansey, *On Photography (Homage to Susan Sontag)*, de 1982 (fig. 1), explícita, é uma autoconsciência que promove a consciência da representação fotográfica, do papel da câmara na criação e na divulgação das “matérias-primas” da cultura visual.

Esta tomada de consciência de se estar em uma cultura baseada e ligada à câmara é uma



Fig 2. Eileen Cowin, *Untitled*, da série *Family Docudrama*, 1981. C-print, 16x20" (aprox. 40x50cm). Fonte: <http://www.cpw.org/artists/eileen-cowin/>

característica essencial da fotografia contemporânea chamada de pós-moderna. Na conhecida série de Cindy Sherman, *Untitled Film Stills*, por exemplo, as ampliações preto e branco em papel brilhante 20x25cm são usadas como um modelo a partir do qual a artista fabrica uma série de máscaras para si mesma. No processo, Sherman desmascara as convenções não apenas do filme *noir*, mas também da mulher-como-objeto-representado. A submissão afetada de suas modelos refere-se a estereótipos na representação das mulheres e, de uma forma mais ampla, questiona toda a ideia de identidade pessoal, masculina ou feminina. Já que ela usa a si mesma como modelo em todas as suas fotografias, podemos querer chamá-las de autorretratos, mas em essência, elas negam o "eu".

Inúmeros observadores têm apontado que as imagens de Sherman utilizam muito do universo

imagético quase subliminar do cinema, da televisão, da fotografia de moda e da publicidade. Pode-se ver, por exemplo, certas correspondências entre suas fotografias e as fotografias de divulgação de filmes da década de 1950. Porém, suas imagens não são apenas empréstimos específicos do passado, mas também destilações de tipos culturais. As máscaras que Sherman cria não são nem meras paródias de papéis culturais, nem são camadas, como a pele de uma cebola, que, descascada, poderia revelar alguma essência interior. São perfeitos retratos pós-estruturalistas, pois admitem uma incognoscibilidade final do "eu". Desafiam o pressuposto essencial de um autor específico, identificável e reconhecível.

Outro tipo de mascaramento se passa nas imagens *tableaux* de Eileen Cowin feitas desde 1980, que ela chama de *Family Docudramas* (fig.

Fig 3. Laurie Simmons, *Woman/Red Couch/Newspaper*, 1978. Impressão Cibachrome, 3 1/2 x 5" (aprox. 9x13cm). Fonte: <http://www.art21.org/images/laurie-simmons/woman-red-couch-newspaper-1978?slideshow=1>



2). Inspiradas frouxamente em vinhetas de novelas, em fotografias de filmes ou no tipo de cena que se encontra em uma fotonovela europeia, estas fotografias a cores, bastante elegantes, retratam situações familiares posadas, nas quais prevalece um senso de discórdia e de ansiedade. Como Sherman, Colin usa ela mesma como parte do trabalho, e vai mais além, incluindo sua própria família e, às vezes, sua irmã gêmea idêntica. Nas imagens que mostram as gêmeas, vemos as duas mulheres como uma só: como participante e como observadora, como realidade e fantasia, como um ego ansioso e um superego crítico. O trabalho de Colin desmascara muitas das convenções da autorrepresentação familiar, mas ainda mais importante, desmascara noções convencionais de comportamento interpessoal, que se abrem para uma consciência de refrigeração da disparidade entre a forma como pensamos que nos comportamos e como esse comportamento é visto por outras pessoas.

As fotografias de Laurie Simmons (fig. 3) são

tão cuidadosamente encenadas, tão fabricadas, tão dirigidas, quanto as de Cindy Sherman e de Eileen Cowin, mas Simmons geralmente faz uso de representações miniaturizadas de seres humanos em ambientes igualmente miniaturizados. Em suas primeiras imagens de casas de bonecas, figuras femininas lidam de um modo um tanto inseguro com os apetrechos do dia-a-dia da classe média – limpar banheiros, encostar mesas de cozinha sujas, debruçar sobre grandes penteadeiras. Simmons claramente usa as bonecas como dublês de seus pais, de si mesma, dos modelos culturais que ela recorda dos anos 1960, quando era uma criança crescendo nos subúrbios. Ela está ao mesmo tempo interessada em examinar as convenções de comportamento que ela adquiriu em sua infância e em expor as convenções de representações que eram os meios pelos quais esses padrões de comportamento eram transmitidos. Como é o caso também do trabalho de Ellen Brooks, a casa de bonecas funciona como uma lembrança

ça da inocência perdida.

As obras de Sherman, Colin e Simmons criam substitutos, enfatizando a qualidade mascarada ou de mascaramento da prática fotográfica pós-modernista. Outros fotógrafos, no entanto, produzem trabalhos que chamam nossa atenção para o processo de desmascaramento. Um deles é Richard Prince, o principal praticante da arte da “refotografia”. Prince fotografa fotografias que ele encontra em revistas, reenquadrando-as como lhe aprouver, com o objetivo de desmascarar a sintaxe da linguagem da fotografia publicitária. Sua arte também implica no esgotamento do universo da imagem: sugere que um fotógrafo pode encontrar imagens mais do que suficientes já existentes no mundo, sem o incômodo de fazer novas imagens. Pressionado sobre este ponto, Prince vai admitir que ele não tem nenhum desejo de criar imagens a partir da matéria-prima do mundo físico; ele está perfeitamente satisfeito – feliz, na verdade – de recolher seu material a partir de reproduções fotográficas.

Prince também é um escritor de talento considerável. Em seu livro *Why I Go to the Movies Alone*, nós aprendemos algo sobre suas atitudes para com o mundo – atitudes que são compartilhadas por muitos artistas pós-modernistas. As personagens que ele cria são chamadas de “ele” ou “eles”, mas poderiam muito bem ser vistos como substitutos para o artista, como suas próprias máscaras verbais:

Revistas, filmes, TV e discos. Não era a condição de todos, mas para ele, às vezes, parecia que era, e se realmente não fosse, estava tudo bem, mas ia ser difícil para ele se conectar com alguém que se passasse como um exemplo ou um versão de uma vida feita a partir de uma matéria aceitável [...]

E um segundo trecho:

Eles sempre ficavam impressionados com as fotografias de Jackson Pollock, mas não ligavam muito para suas pinturas, uma vez que a pintura era algo que eles associavam a uma maneira de juntar as coisas que lhes parecia já muito bem resolvida. Eles penduraram as fotografias de Pollock junto a esses novos pôsteres de “celebridades” que acabaram de comprar. Estes pôsteres tinham acabado de sair. Eram ampliações preto e branco [...] pelo menos trinta por quarenta polegadas. E escolher um parecia algo que qualquer novo artista deveria fazer.

As fotografias de Pollock eram o que eles achavam que Pollock era. E este tipo de abordagem não era tanto uma posição como uma atitude, um sentimento de que um expressionista abstrato, uma estrela de TV, uma celebridade de Hollywood, um presidente de um país, um craque de beisebol, poderiam facilmente se misturar e serem associados juntos [...] E que quaisquer medidas ou especulações antes utilizadas para separá-los, agora poderiam ser descartadas [...] Quero dizer, parecia-lhes que as fotografias de Pollock ficavam muito boas ao lado das de Steve McQueen, próximas às de JFK, ao lado das de Vince Edwards, de Jimmy Piersal e assim por diante.¹⁵

A atividade de Prince é uma versão de uma prática pós-modernista que veio a ser chamada de apropriação. Em mãos inteligentes como as de Prince, a apropriação é, certamente, pós-moderna, mas não é a condição *sine qua non* do pós-modernismo. Em certos lugares a apropriação ganhou notoriedade considerável, em grande parte, graças a obras como *Untitled (After Edward Weston)*, 1979, de Sherrie Levine (fig. 4), para a qual a artista simplesmente fez uma cópia

15 PRINCE, Richard. *Why I Go to the Movies Alone*. New York: Tanam Press, 1983, p. 63 e 69-70.

Fig 4. Sherrie Levine (1947-), *Untitled (After Edward Weston)*, 1979. Fotografia preto e branco. Fonte: [http://www.rifatsahiner.com/images/images/Sherrie%20Levine,%20After%20Edward%20Weston%20\(Neil\).JPG](http://www.rifatsahiner.com/images/images/Sherrie%20Levine,%20After%20Edward%20Weston%20(Neil).JPG)

de uma reprodução de uma imagem famosa de Edward Weston (Torso de Neil), de 1926, e reivindicou-a como sua. Parece importante ressaltar que a apropriação como tática não é pensada para irritar os herdeiros de Weston, para impressionar a burguesia ou para testar os limites da Primeira Emenda da Constituição Estadunidense. É, antes de mais nada, uma afirmação direta, um tanto bruta, da finitude do universo visual. E deve-se dizer que as apropriações *tabula rasa* de Levine frequentemente dependem de (um) suas legendas e (dois) uma explicação teórica que se deve encontrar em outro lugar.

Esses artistas que usam imagens de outras pessoas acreditam, como Prince, que é desonesto fingir que recursos visuais inexplorados ainda estão lá fora na floresta, esperando para serem encontrados por artistas que poderão, então, afirmar serem originais. Para eles, a imagem é agora sobredeterminada, isto é, o mundo já foi saturado com fotografias tiradas na floresta. E mesmo que não seja o caso, no entanto, ninguém nunca vai para a floresta sem cultura. Na verdade, esses artistas acreditam que entramos na floresta como prisioneiros de nossa imagem preconcebida das florestas, e aquilo que trazemos nos filmes de volta apenas confirma nossos preconceitos.

Outra artista que enfatiza o aspecto de desmascaramento da prática pós-moderna é Louise Lawler (fig. 5). Embora talvez menos conhecida e menos divulgada que Sherrie Levine, Lawler examina com grande desenvoltura as estruturas e os contextos em que as imagens são vistas. Na obra de Lawler, ao contrário de Levine, é possível ler pelo menos um pouco de sua mensagem a partir do próprio meio. Suas atividades artísticas podem ser localizadas em vários grupos: fotografias de arranjos de imagens feitas por outros, fotografias de arranjos de imagens organizadas pela própria artista e



instalações de arranjos de fotografias.

Por que a ênfase no arranjo? Porque para Lawler, e para todos os artistas pós-modernistas, o significado das imagens é sempre uma questão de seu contexto, especialmente sua relação com outras imagens. Ao olhar para seu trabalho, temos a sensação de tentar decodificar um *rebus*: a escolha, a sequência e a posição das fotografias que ela nos mostra implicam numa gramática rudimentar ou numa sintaxe. Usando fotografias feitas por outras pessoas – Jenny Holzer, Peter Nadin, o notório *Torso de Neil* de Sherrie Levine – ela nos exorta a considerar as reverberações entre elas.

Nas fotografias de James Welling outra estratégia está em ação, que pode ser chamada de apropriação por inferência (fig. 6). Ao invés de re-apresentar a imagem feita por uma outra pessoa, as fotografias apresentam o arquétipo de um certo tipo de imagem. Ao contrário de Prince



Fig 5. Louise Lawler (1947-), *Pollock and Tureen, Arranged by Mr. and Mrs. Burton Tremaine*, 1984. Fotografia colorida, 71.1 x 99.1cm. The Metropolitan Museum of Art. Fonte: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2000.434/>

e de Lawler, o artista molda uma matéria-prima para criar suas fotografias, mas a matéria-prima que usa é provável que seja tão simples como papel alumínio amassado, gelatina ou flocos de massa derramados sobre uma cortina de veludo. Estas imagens parecem com imagens que já vimos – fotografias abstracionistas na linha modernista dos *Equivalents* (de Alfred Stieglitz), por exemplo, com as suas aspirações por incorporar alguma essência da emoção humana. Na obra de Welling, no entanto, a promessa do expressionismo emocional está sempre incompleta.

As fotografias de Welling apresentam um estado de contradição. Em termos expressivos parecem ser “sobre” algo específico, mas elas são “sobre” tudo e nada. Aos olhos do artista, incorporam as tensões entre a visão e a cegueira; oferecem ao espectador a promessa da visão, mas ao mesmo tempo não revelam nada, apenas a

inconsequência dos materiais com que foram feitas. Num certo sentido, são paisagens, outros, abstrações; E ainda, num outro sentido, são dramatizações da condição pós-moderna da representação.

O tipo de arte pós-moderna que venho discutindo não responde ao cânone da fotografia-arte. Usa a fotografia porque a fotografia é um meio explicitamente reproduzível, porque é a moeda comum do intercâmbio cultural de imagens, e porque evita a aura de autoria que os pós-estruturalistas questionam, ou pelo menos evita a aura em maior medida do que o faz a pintura e escultura. A fotografia é, para esses artistas, o meio escolhido; seu objetivo não é necessariamente serem fotógrafos, ou, para a maioria deles, estarem aliados com as tradições da fotografia-arte. Na verdade, alguns deles permanecem bastante felizes por serem ignorantes

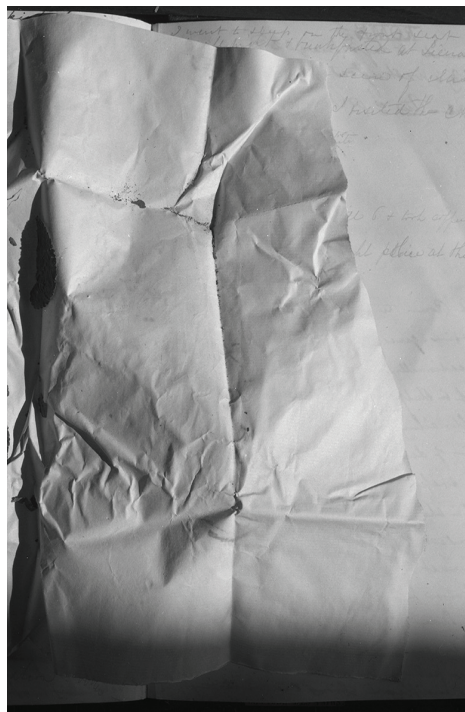
Fig 6. James Welling (1951-), *Diary Landscape* (105), 1977-86. Fotografia preto e branco. Fonte: http://www.mkgallery.org/exhibitions/james_welling

da tradição fotográfica. Eles vêm, em grande medida, de uma outra tradição, enraizada teoricamente na crítica de arte estadunidense a partir da Segunda Guerra Mundial e enraizada praticamente na Arte Conceitual, a qual influenciou muitos deles quando estavam na escola de arte. Outra grande influência sobre esses artistas é a experiência da própria vida atual, percebida por meio da cultura popular da televisão, do cinema, da publicidade, das logomarcas corporativas, das relações públicas, da revista *People*, em suma, de toda a indústria de produção de imagens dos meios de comunicação de massas.

Espero ter deixado claro até agora que o pós-modernismo significa algo diferente para arquitetos, dançarinos e pintores, e que também tem diferentes significados e aplicações, dependendo de qual arquiteto ou dançarino ou pintor se está ouvindo. Espero ter explicado algumas das questões críticas do pós-modernismo e como estas se fizeram manifestas no mundo da arte e mostrado como estão incorporadas nas fotografias que são chamadas de pós-modernistas. Mas ainda existe, para os fotógrafos, uma outra pergunta: “E quanto a Heinecken?” Ou seja, a fotografia já não estava envolvida com o pastiche, com a apropriação, com questões de representação dos meios de comunicação de massa há muito tempo? Robert Heinecken já não estava refotografando imagens de revistas desde 1966 (fig. 7), quando Richard Prince ainda usava fraldas?

Para esclarecer a relação entre a atual fotografia pós-modernista derivada do mundo da arte e o que alguns entendem como seus antecessores fotográficos pouco reconhecidos, precisamos considerar o que eu chamaria de tensão inerente à fotografia do pós-modernismo. Para fazer isso temos que definir o Modernismo na fotografia.

O Modernismo na fotografia é uma estética



do século XX, que subscreve ao conceito do “fotográfico” e neste baseia seus juízos críticos sobre o que constitui uma boa fotografia. Sob o Modernismo, tal como se desenvolveu ao longo deste século, a fotografia foi pensada para ser única, com recursos de descrição e uma capacidade de verossimilhança além daqueles da pintura, da escultura, da gravura ou de qualquer outro meio. O Modernismo nas artes visuais valorizou (eu uso o passado aqui, em parte, por uma questão de conveniência, para separar o modernismo do pós-modernismo, e em parte para sugerir o atual estatuto vestigial do modernismo) a noção de que a pintura deveria ser acerca da pintura, a escultura sobre escultura, a fotografia sobre fotografia. Se a fotografia fosse meramente uma descrição de como as pirâmides ao longo do Nilo se parecem, ou do rosto dissipado de Charles Baudelaire, então, ela dificilmente poderia ser considerada uma forma de arte. O Modernismo exigiu que a fotografia culti-



vasse o fotográfico – de fato, que ela inventasse o fotográfico – de modo que a sua legitimidade não fosse questionada.

Em poucas palavras, duas linhas – o purismo estadunidense de Alfred Stieglitz (fig. 8) e o formalismo experimental europeu de László Moholy-Nagy (fig. 9) – conspiraram para cultivar o fotográfico, e juntos eles teceram a forma do modernismo na fotografia estadunidense. Moholy-Nagy, deve ser lembrado, praticamente inventou a educação fotográfica nos Estados Unidos, tendo fundado o Instituto de Design em Chicago em 1937. Conforme a herança do purismo stieglitziano e o formalismo revolucionário de Moholy-Nagy se desenvolviam e fundiam-se ao longo deste século, passaram a representar a reivindicação da fotografia ser uma arte moderna. Ironicamente, no entanto, no momento em que esta alegação estava sendo mais devidamente reconhecida pelo mundo da arte – e eu me refiro à construção de um mercado fotográfico na década de 1970 – o solo se moveu

debaixo dos pés do meio fotográfico.

De repente, parecia que os artistas sem qualquer fidelidade a esta tradição estavam usando fotografias e, pior ainda, ganhando muito mais atenção do que os fotógrafos tradicionais. Pessoas que dificilmente pareciam ser sérias sobre considerar a fotografia como um meio – Robert Rauschenberg, Ed Ruscha, Lucas Samaras, William Wegman, David Haxton, Robert Cumming, Bernd e Hilla Becher, David Hockney, e outras – estavam incorporando-a em seus trabalhos ou simplesmente usando-a como imagem. A fotograficidade¹⁶ já não era um problema, uma vez que o domínio do formalismo no mundo da arte entrara em colapso. O palco estava montado para o que hoje chamamos de pós-modernismo.¹⁷ No entanto, pode-se ver as sementes de uma atitude pós-moderna dentro do que nós consideramos como fotografia modernista estadunidense, a começar, eu diria, com Walker Evans. Por mais que admiremos Evans como um documentarista, como o fotógrafo de *Let Us Now Praise Famous Men*¹⁸ (fig. 10), como fotógrafo *straight*¹⁹ de inteligência formal e de desenvoltura consideráveis, não se pode deixar de notar, ao estudar sua obra da década de

Fig 7. Robert Heinecken (1931–2006), *Are You Ready? #1*, 1964–68. Litografia, 10 13/16 x 7 7/8” (27.4 x 20cm). Mr. and Mrs. Clark Winter Fund. © 2013 The Robert Heinecken Trust
Fonte: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1384?locale=en>

16 N. T. : *Photographic-ness*, qualidade daquilo que é considerado fotográfico.

17 Uma visão mais elaborada e política do declínio do domínio da fotografia de arte pode ser encontrada no texto de Abigail Solomon-Godeau “*Winning the Game When the Rules Have Been Changed: Art Photography and Postmodernism*”, *New Mexico Studies in the Fine Arts*, reimpresso em *Exposure*, (spring 1985), p. 5-15.

18 Livro com fotografias de Walker Evans e texto de James Agee, publicado em 1941, cuja versão em português foi publicada no Brasil pela Companhia das Letras, em 2009, com o título *Elogiemos os Homens Ilustres*.

19 Nota do Tradutor: O autor faz um trocadilho com o termo *straight photography*, que está relacionado a um tipo de fotografia de rua que defende uma abordagem direta, crua.

Fig 8. Alfred Stieglitz (1864-1946), *Georgia O'keeffe (hands)*, 1918.

Fotografia preto e branco. Fonte: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b4/O'Keefe-\(hands\).jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b4/O'Keefe-(hands).jpg)



Fig 9. Lazlo Moholy-Nagy (1895 – 1946),

Vista da Torre de Radio de Berlin no inverno, 1928. Fotografia preto e branco. Fonte: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/69/a2/41/69a24187e218b55095c6be8d344f5ce0.jpg>



1930, a frequência com que painéis, cartazes, sinais de trânsito e até mesmo outras fotografias são encontradas em suas imagens.

É possível acreditar, como alguns já afirmaram, que essas imagens dentro das imagens de Evans são meramente auto-referenciais – que elas estão lá para nos fazer retornar e nos trazer à consciência o ato de fotografar e a condição bidimensional e de *recorte-a-partir-de-um-contexto-maior* da fotografia como imagem. Mas elas também estão lá como sinais/signos. Elas são, naturalmente, sinais no sentido literal, mas também são sinais do crescente domínio do imaginário aculturado. Em outras palavras, Evans mostra-nos que, mesmo no paupérrimo Sul estadunidense, imagens do glamour de Hollywood e dos prazeres do consumo, imagens destinadas a criar o desejo, eram onipresentes. A placa *Nehi* que Evans fotografou era, naquela época, um sinal universal tanto quanto os arcos dourados da terra do hambúrguer são hoje.

A atenção de Evans aos sinais, e à fotografia como produtora de signos ou como meio se-

miótico, vai além do literal. Como podemos ver nas imagens que ele incluiu no livro *American Photographs*, e em seu sequenciamento, Evans estava tentando criar um texto com suas fotografias. Ele de fato criou um nexos evocativo de sinais, uma simbologia de coisas americanas. Ao ler *American Photographs* do modo como se lê um romance, com cada página se estruturando sobre as que vieram antes, esta simbologia descreve a experiência norte-americana como nenhuma outra fotografia havia feito antes. E a experiência que a obra de Evans descreve é aquela na qual as imagens desempenham um papel que só pode ser descrito como político. A América de *American Photographs* é regida pelo domínio dos signos.

Uma tentativa semelhante de criar uma declaração simbólica da vida americana pode ser vista no livro *The Americans*, de Robert Frank. Frank usou o automóvel e a estrada como metáforas metonímicas da condição cultural americana, a qual ele imaginou tão pessimistamente como os pós-modernistas o fazem hoje. Embora não tão obsessivo acerca de imagens do lugar



Fig 10. Walker Evans (1903 – 1975), Roadside Furniture Store Sign Near Birmingham, Alabama, 1936. Fotografia a partir de negativo preto e branco. © Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art. Fonte: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/275874>

comum e da cultura popular como Evans, ele também concebia o imagético como um texto, como um sistema de signos capaz de significação. Em certo sentido, ele deu ao olhar de Evans sobre a vida nos Estados Unidos uma massa crítica de pessimismo e de persuasão.

Os herdeiros do legado de Frank e de Evans adotaram tanto a fé na fotografia como um signo social quanto o que tem sido interpretado como uma visão cética da cultura americana. O trabalho de Lee Friedlander, por exemplo, apesar de ter uma reputação como formalista em alguns setores, em grande parte consiste numa crítica das nossas maneiras condicionadas de ver. Em sua imagem *Mount Rushmore* (fig. 11) encontramos um comentário surpreendentemente compacto sobre o papel das imagens no final do século XX. Uma vista natural tornou-

se uma vista aculturada. O homem esculpiu a montanha à sua própria imagem. Os turistas olham para lá através da intervenção de lentes, como o próprio fotógrafo. A cena aparece apenas como um reflexo, espelhando ou substituindo a condição das aparências fotográficas, e é enquadrada, cortada pelas janelas, assim como uma fotografia.

Embora Friedlander tenha tirado esta foto em 1969, bem antes de alguém pensar em conectar fotografia e pós-modernismo, ela é mais do que uma explicação modernista da autorreferencialidade fotográfica – creio que também funciona criticamente num sentido pós-moderno. Ela quase poderia ser usada como uma ilustração para a declaração apocalíptica de Jean Baudrillard: “Pois o fogo celestial não atinge mais cidades depravadas, agora é a lente que corta a

Fig 11. Lee Friedlander (1934-), Mount Rushmore, 1969. Fotografia preto e branco, 8 1/16 x 12 1/8" (20.5 x 30.8 cm). Museum of Modern Art. Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/86028?locale=en>.



realidade ordinária como um laser, levando-a à morte²⁰. A fotografia sugere que nossa imagem da realidade é composta de imagens. Explicita o domínio da mediação.

Podemos também olhar novamente para o trabalho de fotógrafos mais jovens, os quais estamos acostumados a tratar como estritamente modernistas. Consideremos a fotografia de John Pfahl, de 1977, *Moonrise Over Pie Pan*, da série *Altered Landscapes* (fig. 12). Pfahl usa seu humor irreprimível para mascarar uma intenção mais séria, que é chamar a atenção para a nossa ausência de inocência em relação à paisagem. Ao intervir na paisagem com seus truques, meio loucos e meio conceituais, e ao nos referenciar não à própria cena, mas a uma outra fotografia, *Moonrise over Hernandez*, de Ansel Adams (fig. 13), Pfahl fornece evidências da condição pós-moderna: parece impossível afirmar que se

pode ter uma experiência direta, sem mediação do mundo; tudo o que vemos é visto através do caleidoscópio de tudo o que já vimos antes.

Assim, em resposta à pergunta sobre Heinecken, há provas abundantes de que a tradição fotográfica incorpora a sensibilidade do pós-modernismo na sua prática modernista, seja em seu período áureo ou tardio. Esta sobreposição parece surgir não só na fotografia, mas também na tradição da pintura e da escultura, onde, por exemplo, pode-se ver como proto-pós-moderna a obra de Rauschenberg de 1950 e 1960 ou mesmo aspectos da arte pop, como as

pinturas serigráficas de Andy Warhol baseadas em fotografias²¹. Não só Rauschenberg,

21 Para evidências adicionais sobre o impacto das imagens fotográficas sobre a *Pop Art* e movimentos concomitantes ver o catálogo da exposição *Blam: The Explosion of Pop, Minimalism, and Performance, 1958-1964*, organizado por Barbara Haskell do *Whitney Museum of American Art*, em 1984, que fez um levantamento da arte da década de 1960.

20 Baudrillard, *Simulations*, p. 51.



Fig 12. John Pfahl (1939-), *Moonrise Over Pie Pan, Capitol Reef National Park, Utah*, 1977. Fotografia colorida. Fonte: <http://www.be-hold.com/wp-content/uploads/287.jpg>

Johns, Warhol, Lichtenstein e outros rompem com o expressionismo abstrato, eles também trazem para o jogo a imagem fotográfica como matéria-prima e a ideia do pastiche como prática artística.

Não parece razoável afirmar, então, que o pós-modernismo nas artes visuais represente necessariamente uma ruptura com o modernismo, que, como Douglas Crimp escreveu: “O pós-modernismo só pode ser entendido como uma ruptura específica com o modernismo, com aquelas instituições que são sua pré-condição e que dão forma a seu discurso”²². Na verdade, existe até um argumento de que o pós-modernismo está intimamente ligado ao modernismo – um argumento desenvolvido mais radicalmente pelo filósofo francês Jean-François Lyo-

tard no livro *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*:

O que é, então, o pós-moderno? [...] É, sem dúvida, uma parte do moderno. Tudo o que foi recebido, mesmo que apenas ontem ... deve ser suspeito. Qual espaço Cezanne desafia? Os impressionistas. Qual objeto Picasso e Braque atacam? o de Cézanne. Com qual pressuposto Duchamp rompe em 1912? Aquele que diz é preciso fazer uma pintura [...] Uma obra só pode se tornar moderna se for primeiro pós-moderna. O pós-modernismo assim entendido não é o modernismo em seu fim, mas em estado nascente, e este estado é constante.²³

22 CRIMP, Douglas. *The Photographic Activity of Postmodernism*. *October* 15 (winter 1980), 91.

23 LYOTARD, Jean-Francois. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, p. 79. Ênfase do autor.

Fig 13. Ansel Adams
*Moonrise Over
Hernandez*, 1941.
Fotografia preto e
branco. Fonte: ht-
tps://web.archive.org/
web/20150918175020/
http://blog.madame.
lefigaro.fr/stehli/
M2008_40_56.jpg



É claro que, em suma, o pós-modernismo como expliquei – não o pós-modernismo do pluralismo, mas o pós-modernismo que procura problematizar as relações da arte e da cultura em si – é problemático. Nada nos mesmos mares do mercado de arte, mas afirma ter uma postura de oposição em relação a esse mercado. Tenta criticar nossa cultura de dentro dessa cultura, acreditando que nenhuma posição “externa” seja possível. Rejeita a noção da vanguarda como um dos mitos do modernismo, mas, na prática, funciona como vanguarda. E sua ligação com a teoria linguística e literária significa que sua razão crítica tende a valorizar o intelecto mais do que a análise visual. Mas por tudo isso tem capturado a imaginação de uma geração jovem de artistas. E a intensidade das reações à arte pós-moderna sugere que é mais do que simplesmente a última moda no mundo da arte.

Muitas pessoas, dentre elas fotógrafos, veem o pós-modernismo com alguma hostilidade, tingida na maioria dos casos com uma considerável defesa. Eu suspeito que o problema com a ideia de pós-modernismo para a maioria de nós é a premissa de que ele representa uma ruptura com o passado, com as tradições da arte com a qual a maioria de nós cresceu e ama. Mas é somente através de consideráveis contorções intelectuais que se pode postular uma ruptura tão nítida. É preciso cercar o modernismo com tanta força, ser tão restritivo sobre sua prática, que o esforço não parece valer a pena. Por isso, talvez, contra Crimp, posamos encontrar uma maneira de conceber o pós-modernismo de uma forma que reconheça sua evolução do modernismo, mas mantenha sua criticidade.

Uma das maneiras que podemos fazer isso é através da mudança da base sobre a qual definimos o pós-modernismo, das questões de

estilo e intenção para a questão de como concebemos o mundo. A arte pós-moderna aceita o mundo como uma infinita sala de espelhos, como um lugar onde as imagens constituem o que somos, como no mundo de Cindy Sherman, e onde as imagens constituem tudo o que sabemos, como no universo de Richard Prince. Não há lugar no mundo pós-moderno para uma crença na autenticidade da experiência, na santidade da visão do artista individual, no gênio ou na originalidade. O que a arte pós-moderna finalmente nos diz é que as coisas foram usadas, que estamos no fim da linha, que somos todos prisioneiros do que vemos. Claramente essas são ideias desconcertantes e radicais, e não é preciso uma grande imaginação para ver que a fotografia, como uma produtora praticamente indiscriminada de imagens, é em grande parte responsável por elas.