

TAMANHO IMPORTA?

Prof. Geoffrey Batchen, PhD ¹

Tradução: Diana de Abreu Dobransky ²

O que aconteceu com a intimidade fotográfica? Não a representação de intimidade na fotografia, mas a intimidade que existia entre o espectador e a fotografia, a intimidade da experiência fotográfica?

Tamanho tem algo a ver com isso, porque estamos atualmente vivendo na era da fotografia de grande formato. Ou, melhor dizendo, de enorme formato. Exposições recentes de obras de Richard Avedon, Thomas Struth e Andreas Gursky apresentam, galeria após galeria, impressões fotográficas enormes, e a sua experiência pode ser poderosa. Falamos aqui de fotografias do tamanho de pinturas históricas do século XIX, ou, como termo de comparação mais recente e apropriado, telas do Impressionismo Abstrato [americano] das décadas de 1940 e 1950. Como elas, essas fotografias ocupam a visão periférica assim como a central, nos absorvendo dentro de seus padrões detalhados e superfícies coloridas e pastosas. Suas proporções nos forçam a nos afastarmos para perceber-las em sua totalidade (não é coincidência que os espaços das galerias modernas abandonaram o interior doméstico como modelo e adotaram a escala e estética antisséptica de *showrooms* e depósitos). No entanto, quando nos distanciamos o suficiente para ver a imagem como um todo, perdemos a habilidade de ver detalhes que essas fotografias enormes prometem nos proporcionar. Então nos aproximamos um pouco, e agora perdemos a noção do todo, mas ao menos conseguimos (espera-se) alguma chance de descobrir como as obras foram feitas. Você examina uma pequena seção de *May Day IV* (2000) de Andreas Gurskys de 5 metros * de comprimento e tenta encontrar

¹ Geoffrey Batchen ensina História da Fotografia no Graduate Center da City University of New York. É autor de *Forget me not: Photography and Remembrance*; *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*; e *Burning With Desire: The Conception of Photography*.

² Orientanda estrangeira em doutorado sanduíche, financiada pela Capes.

* Nota da tradutora: os formatos das fotografias foram convertidos de polegadas para centímetros de forma aproximada

alguma repetição nos corpos e gestos dos dançarinos, como que para notar as costuras digitais, os "recortar/colar", que certamente fizeram ser possível esse panorama estendido de *ravers* [frequentadores de *raves*, festivais de música eletrônica]. Contudo a aproximação não nos leva muito longe. Como uma pintura de Pollock, os detalhes fascinam, mas não fornecem nenhuma informação além da que se tem observando a obra de longe. De fato, os detalhes são embaçados; certamente não nos emocionam. Isso porque as fotografias de Gursky são sobre, em parte, sua própria magnitude (elas teriam qualquer interesse se fossem pequenas?), e para apreciar sua interpretação grandiosa e abstrata do mundo é preciso abandonar o desejo de uma relação íntima com a própria fotografia.



Instalação de uma exposição de Andreas Gursky em Nova York, 2004. Foto: Sarah Caylor.

Nesse sentido, o tamanho das obras de Gursky realmente importam. O sublime de sua escala em relação ao corpo humano, a distância fria que elas mantêm de nós, até sua ambição, tudo incorpora simbolicamente a globalização,

que é o tema do artista ³. Mas sua escala também é representativa da história internacional da fotografia artística recente, que tem visto um crescimento exponencial das impressões nos últimos anos. Não foi sempre assim, mesmo para Gursky. Suas ampliações de meados da década de 1980, por exemplo, eram de apenas 50 x 60 cm. Foi apenas em 1989 que ele, assim como outros fotógrafos alemães de sua geração, começou a encomendar ampliações coloridas cromogênicas em laboratórios comerciais (outra consequência de aumentar as proporções é que os artistas não mais podem produzir as obras sozinhos). Peter Galassi [ex-curador de fotografia do MoMA] sugeriu várias razões para essa decisão inicial de "crescer". Um desejo de competir com pinturas, tanto nas paredes das galerias como no mercado (quanto maior a imagem, maior o preço, ou pelo menos é o que desejam os artistas e seus empresários), aliado aos avanços na tecnologia de impressão, a viabilidade de pagar os valores desse serviço, e a rivalidade entre fotógrafos (uma vez que um deles tomou a iniciativa, todos queriam fazer o mesmo) ⁴.

Galassi também argumenta que o tamanho melhora, ou mesmo cria, o efeito estético da obra, pelo menos no que se refere ao colega de Gursky, Thomas Ruff: "as ampliações transformaram seus retratos de uma série de cabeças de mais ou menos escala humana em ícones monumentais de brancura [blankness é parte do nome da obras] que seriam futuramente admirados por muitos" ⁵. Isso me interessa: a questão do efeito do tamanho no significado da obra. Porque em sua exposição de 2001 nos Estados Unidos Gursky teve suas fotografias mais antigas reimpressas em maior formato ("para unificar a exposição"), de 50 x 60 cm para 90 x 80 cm (mudando inclusive seu formato de horizontal para vertical) ⁶. Então, quando nesse processo de reimpressão o tamanho começa a importar? Até que ponto uma fotografia se transforma com a alteração do tamanho e torna-se outra coisa, e passa a induzir certo efeito em vez de outro?

³ Vide OHLIN, Alix. "Andreas Gursky and the Contemporary Sublime", In: *Art Journal*, 61: 4 (Winter 2002), p. 22-35.

⁴ GALASSI, Peter. *Andreas Gurskys*. New York: Museum of Modern Art, 2001, p. 27.

⁵ *ibid.*

⁶ *ibid.*, p. 184.

A reimpressão de obras para fazê-las maiores passou a ser comum entre artistas contemporâneos. Tome como exemplo as obras de Cindy Sherman. Seu celebrado *Untitled Film Stills*, feitos entre 1977 e 1980, foram originalmente ampliados em gelatina de prata formato 20 x 25 cm. Foram concebidos e apresentados, em outras palavras, como verdadeiros *film stills* (ou, mais precisamente, como fotografias promocionais de filmes feitas por estúdios). Contudo, mais tarde a artista encomendou outra edição de três séries dessas imagens que foram então impressas em 100 x 150 cm ou 50 x 40 cm. As imagens maiores aproximaram-nas das obras coloridas de Sherman, que eram cada vez maiores em cada nova série ⁷. Rosalind Krauss associa os *Untitled Film* com "a condição de ser uma cópia sem original" ⁸. Talvez isso seja porque os *Stills* são reproduzidos em vários formatos no livro de Krauss, de 1994, sobre Sherman; alguns bem pequenos e outros estendendo-se por duas páginas, como se o tamanho deles simplesmente não importasse na recepção da obra. Podemos entender porque uma artista escolheria lucrar com sua própria fama e prover o mercado com as fotografias grandes que querem. Contudo, nesse caso há "originais" com os quais é possível ser coerente, um formato serial consistente e repetido em 25 x 20 cm, desenhados especificamente para conjurar um referente específico, o gênero de *film stills*. Eles não podem ser lidos como *film stills* quando aumentados em quatro vezes com relação ao tamanho original. São, isso sim, lidos como obras de Sherman, troféus de arte na moda, um estilo reconhecido, um mero simulacro de um pós-modernismo abrasivo. Vi essas obras de Sherman em museus, fingindo ser *film stills*. Se esses museus têm qualquer interesse em prover uma história da arte fotográfica representativa (ao invés de um reflexo obediente da mecanização do mercado), eles deveriam imediatamente substituir essas ampliações por seus antecedentes menores.

⁷ A série "rear-projections" de Sherman, de impressões coloridas de *Untitled* feitas em 1980, por exemplo, foi impressa em formato 50 x 60 cm, as fotografias "centerfold", de 1981, foram apresentadas em 60 x 122 cm, as fotografias "pink robe", de 1982, em 114x 76 cm, as imagens "civil war", de 1991, eram em 120 x 178 cm e as "sex pictures" de 1992 chegaram a 190 x 152 cm.

⁸ KRAUSS, Rosalind. *Cindy Sherman 1975-1993*. Rizzoli, 1994, p. 17.



Cindy Sherman ao lado de um dos seus "Untitled Film Still", década de 1980.

Parece ser estranho estar insistindo em "originais" ao falarmos de arte pós-moderna. Ou, mais ainda, ao se falar de fotografia, um meio capaz de ser reproduzido em quase inimagináveis tamanhos. No entanto, se vamos desenvolver um conhecimento histórico da fotografia que corresponda às possibilidades particulares desse meio, a primeira coisa que devemos fazer é reconhecer a reprodutibilidade da fotografia. E a forma de fazer isso é não ignorar a questão do tamanho e o fato de que às vezes existem muitas versões do mesmo negativo, mas sim discutir muito sobre isso. Quando foi a última vez que você viu uma exposição que mostra várias versões do mesmo negativo? Ou mesmo que faz um esforço em reproduzir obras de maneira que sejam indicados seus tamanhos relativos? ⁹. Fotografias podem ser potencialmente reproduzidas

⁹ Livros dedicados à história da fotografia raramente se esforçam para reproduzir imagens em seu tamanho natural, ou em escala relativa uma com relação a outra. O livro recente de Larry

em qualquer formato, mas geralmente elas chegam a nós em dimensões particulares, e por razões também bem específicas (técnica, comercial, estética)¹⁰. É hora de historiadores remeterem a essas particularidades e, em conseqüência, lidarem com a fotografia como um objeto material e um produto maleável, assim como uma imagem.

O caso do fotógrafo de Mali Seydou Keïta é instrutivo nesses termos. Keïta, que morreu em 2001, passou sua vida trabalhando na capital de Mali: Bamako. Após iniciar sua carreira de fotógrafo profissional em 1939, ele montou seu estúdio em 1948 e o fechou em 1962 para trabalhar para o governo de Mali (no departamento de investigação criminal), aposentando-se em 1977. Ele se tornou inicialmente proeminente nos E.U.A. depois de uma exposição no Museum of Modern Art em Nova York, na década de 1980, que mostrava alguns de seus retratos como ilustrações secundárias (mas sem nenhum crédito nas fotos). Tocado por essas imagens, um homem chamado André Magnin visitou Bamako em 1993 e procurou por Keïta. Orquestrada por Magnin, a carreira de Keïta no Oeste tem crescido desde então, alimentada por milhares de negativos que ele tinha mantido intactos de seu estúdio e pelo nosso próprio desejo de um pouco do exótico vindo da África. Vi primeiro sua obra em 1996 como parte da exposição *In/Sight: African Photographers, 1940 to the Present*, apresentada pelo Museu Guggenheim de Nova York. Como todos, fiquei imediatamente impressionado por seus padrões característicos, pelos marcantes jogos de tons pretos e brancos e pelas poses formais de seus dignos retratados africanos. As reproduções da exposição que foram providas pelo *Fonds National d'Art Contemporain* em Paris eram datadas de 1949 ou 1952-55 e eram de 40 x 30 cm ou de 30 x 40 cm. Vi desde então versões tão grandes quanto 77 x 60 cm, como por exemplo em 2001 no Fogg Art Museum em Boston.

Schaaf sobre Talbot é uma exceção, reproduzindo cada impressão uma a uma. Veja SCHAAF, Larry. *The Photographic Art of William Henry Fox Talbot*. Princetown and Oxford: Princetown University Press, 2000.

¹⁰ Em geral, antigamente fotografias eram ou imagens únicas em impressões em metal ou por contato feitas a partir de pequenos negativos de papel ou vidro (mesmo placas de vidro gigantes [mammoth-plates] eram de apenas 46 x 56 cm). Por volta de 1860, as chamadas "solar cameras" eram ocasionalmente usadas para fazer ampliações e podiam produzir imagens de até 178 x 305 cm. Contudo, o uso de ampliadores só tornou-se comum na prática fotográfica da década de 1880.

Mesmo Keita viu essas impressões pela primeira vez na Europa. "Você não pode imaginar como foi para mim ver pela primeira vez essas impressões de meus negativos tão grandes, sem manchas, limpas e perfeitas. Eu sempre soube que meu trabalho era bom, muito bom" ¹¹. Essas impressões em grande formato foram obviamente feitas com o consentimento do fotógrafo e, é presumível, para seu benefício financeiro. De fato, Keïta estava muito atento para a capacidade de manifestações numerosas, diferentes e positivas dos negativos. "Meu desejo é que meus negativos sobrevivam por muito tempo... É verdade, meus negativos respiram, como eu e você" ¹². Então ninguém pode queixar-se da produção e disseminação dessas versões grandes das fotografias de Keita. A não ser, é claro, que você se importe com seu verdadeiro significado e função em Mali, onde as fotografias foram criadas. Isso porque Keïta nos conta que nunca usou um ampliador durante sua carreira, e sempre vendia seus retratos como impressões por contato a partir de seus negativos 33 x 46 cm como formato de cartão postal (criados colocando um pedaço de cartolina na parte inferior da câmera, permitindo que duas imagens fossem feitas em um negativo; aparentemente esse formato "era tudo o que as pessoas queriam")¹³.

Já vi várias imagens de Keïta mas nunca havia visto as impressões antigas feitas por ele. No entanto, uma exposição recente em Nova York, de fotografias de seu compatriota Malick Sidibé, proporcionou uma idéia de como elas deveriam parecer ¹⁴. Com relação ao tamanho cartão postal, as fotografias de Sidibé, na maioria retratos de corpo inteiro, foram colocadas entre dois vidros selados nas laterais com fita crepe marrom e suspensas por um fio. Um típico exemplo é *Untitled* (1982), no formato 14 x 9 cm. Enquadrados com pouco espaço nas laterais pela câmera de Sidibé, seus retratados povoam os cantos do plano fotográfico. Nessa escala, os contrastes tonais são condensados e

¹¹ Seydou Keïta, entrevistado em Bamako, Mali, em 15 de novembro de 2000, por Michelle Lamunière, em LAMUNIERE, Michelle. *You Look Beautiful like that: The Portrait Photographs of Seydou Keïta and Maladick Sibidé*. Cambridge: Harvard Art Museums, 2001, p. 47.

¹² Seydou Keïta, citado por Alioune Bâ, em BELL, Clare. *In/Sight: African Photographers, 1940 to the present*. New York: Guggenheim Museum, 1996, p. 268.

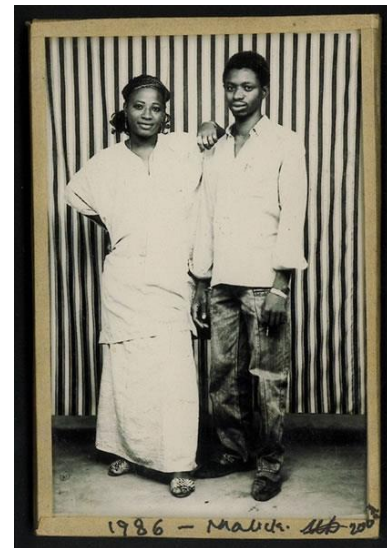
¹³ Keïta, em Lamunière, p. 47. Ver também Sydou Keïta, em entrevista com André Magnin, 1995/96, em MATT, Gerald & MIEBGANGS, Thomas eds. *Flash Afrique! Photography from West Africa*. Viena: Kunsthalle Wien, 2002, p. 67.

¹⁴ A exposição "Studio Malick" aconteceu na Galeria Jack Shainman em Nova York, em janeiro e fevereiro de 2003. As obras apresentadas foram impressas em 2002 usando negativos antigos, mas foram apresentadas no formato tradicional de Mali.

concentrados, mas nunca ao ponto da abstração, e os detalhes permanecem claros. O seu formato os faz compatíveis com a correspondência postal ou para exposição em interior doméstico; mas também insistem na inspeção e conseqüentemente na intimidade física entre nós e eles. Apenas uma pessoa pode vê-los por vez, criando assim uma experiência de apreciação privada (você pode estar consigo mesmo ao vê-las, quero dizer). Com tudo isso, é uma experiência diferenciada da que se teria quando são impressões de 77 x 60 cm, como foram algumas expostas por Sidibé no Fogg de Boston. Lá posavam como "arte", como nós no Ocidente a entendemos; algo para ser visto e admirado, mas não necessariamente para serem sentidas com o coração.



Instalação de exposição de Malick Sidibé na Galeria Jack Shainman, Nova York, 2003. Foto: cortesia da Galeria Jack Shainman.



Malick Sidibé: "Untitled", 1986 (impresso em 2000).

Compare esse tipo de experiência com a relação mais íntima com a fotografia que muitos apreciaram no século XIX. Naquele tempo, fotografias eram freqüentemente combinadas com partes do corpo verdadeiro do retratado, geralmente com pedaços de cabelo; ambos eram então apresentados como amuleto ou pingente. Dessa maneira, o corpo do observador é fisicamente envolvido com a fotografia (a qual é experimentada na mão como um objeto ao invés de simplesmente como uma imagem). Esses observadores também tocam o corpo do outro, ao mesmo na imaginação (o cabelo era geralmente colocado atrás de um vidro em seu próprio mini-sarcófago). Ocasionalmente esse toque era literal. Vide um par de pequenos braceletes feitos confeccionados com

cabelo humano, cada um com um daguerreótipo inserido (um de uma mulher e outro de um homem), agora no Eastman House em Rochester. Alguém (provavelmente ela) passou considerável tempo criativo e com habilidade tecendo esse cabelo, pensando em seu amado em alguns momentos, retardando a memória, fazendo disso algo a ser aproveitado (algo íntimo). Um resultado é que aqui ver e tocar são simultâneos e sinônimos. Mas também faz da fotografia uma experiência intensamente privada (uma sensação sentida no nível da pele). Nesses objetos, o toque do corpo desses dois amantes é real e contínuo, aquecendo os pulsos um do outro como uma lembrança física, permanente e pública da pessoa saudosa e do relacionamento de uma com a outra.

Claro que colocar uma fotografia grande na parede não impede que o observador tenha uma experiência potencialmente íntima. Contudo, não a facilita. A fotografia posiciona seus objetos de forma firme no passado e essa distância temporal é repetida por fotografias imensas em termos espaciais, literalmente nos empurrando para longe da impressão e de seus objetos retratados. Recorrer à miniatura igualmente não é a solução, pois a intimidade não é exatamente a proximidade física (pode-se fazer sexo com alguém e não ser necessariamente íntimo com ela). O problema aqui é que intimidade permanece algo difícil de definir. Você a reconhece quando a sente, aquele envolvimento pessoal e privado com outra pessoa ou coisa; um sentido de investimento emocional naquele relacionamento, mas que permanece nebuloso, uma experiência quase indescritível, medida pelo corpo (nas entranhas) e não pelo intelecto. É também daquele tipo de experiência que não acontece a não ser que você esteja aberto para isso. Sendo ou não acionada pela fotografia, a intimidade é, podemos dizer, "uma adição: é o que adiciono à fotografia e aquilo que antes já estava lá" ¹⁵. O desafio para os fotógrafos é produzir obras que induzam essa dinâmica, que causem uma troca emocional entre a fotografia e o observador. Essa não é uma tarefa fácil. Como em tantas outras coisas, nos parece, tamanho importa, mas habilidade importa mais ainda.

¹⁵ BARTHES, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York: Hill & Wang, 1981, p. 55.