



## O trabalho de Claudia Andujar a partir de uma história da fotografia engendrada por meandros discursivos institucionais

The artwork of Claudia Andujar analyzed from a history of photography engendered by institutional discursive intricacies

**palavras-chave:**  
história da fotografia;  
Claudia Andujar; museus  
de arte; fotografia

Este texto resgata a produção fotográfica de Claudia Andujar do final dos anos de 1950 e início de 1960 – ainda anterior ao trabalho que viria a desenvolver com os Yanomami – para uma análise que leve em consideração a dimensão do assunto escolhido; o resultado visual de sua representação e a forma de circulação do trabalho. Ao enfatizar esses aspectos, o objetivo é entender de que modo a estética desenvolvida pela artista em questão é contaminada e assim constituída por critérios discursivos alinhados a uma história da fotografia forjada por mecanismos institucionais.

**keywords:**  
history of photography;  
Claudia Andujar; art  
museums; photography

This text captures the photographic production of Claudia Andujar of the late 1950s and early 1960s - even before the work developed with the Yanomami - for an analysis that takes into account the dimension of the chosen subject; its visual representation and the ways of its circulation. By emphasizing these aspects, the goal is to understand how the aesthetic developed by the artist in question is contaminated and thus constituted by discursive criteria aligned with a history of photography forged by institutional mechanisms.

\* doutora pelo programa de pós-graduação em História, Teoria e Crítica da Arte da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo [ECA USP].

Poema visual de  
Wladimir Dias-Pino,  
publicado em 1973.

O trabalho de Claudia Andujar a partir de uma história da fotografia engendrada por meandros discursivos institucionais

Suíça naturalizada brasileira, Claudia Andujar chega ao Brasil em 1955. Esse dado torna-se relevante por ser o período em que ela abandona a aspiração de ser pintora para dedicar-se à fotografia<sup>1</sup>. O incentivo maior vem de Pietro Maria Bardi, crítico de arte e então diretor do Museu de Arte de São Paulo, que ela conhecera em 1957<sup>2</sup>.

No texto *From a line to a smile*, publicado em 1958, o primeiro sobre o trabalho de Andujar no país, Bardi analisa a produção pictórica da artista comparando-a com seus trabalhos fotográficos. O crítico elabora seu argumento central a partir da oposição entre abstrato e figurativo, defendendo não ser mais papel das artes representar fielmente o mundo, cabendo à fotografia essa tarefa. Em tom provocativo, ele atribui à intervenção criativa de cada fotógrafo a possibilidade de a fotografia vir a ser arte.

Do quadro *Impressão da noite*, de 1954, composto por traços de espátula e pingos de cores que se transformam em um “desabafar de nervosismo, uma espécie de ardor melancólico”, Bardi chega às fotografias de Andujar, definidas como o “antídoto da arte abstrata”, por trazer as figuras e as ideias do mundo, levando-nos a um pensamento figurativo. “Sem contar que na fotografia tudo é verdadeiro, e que a fantasia do fotógrafo tem o que poderíamos chamar de jogo ‘de arte’”<sup>3</sup>:

Causa apreensão, pelo menos agora, o aparecimento de um figurativo: parece que o homem não possa mais nem pintar nem esculpir a si próprio. Mas ele pode ser fotografado, pode-se ainda contar muito dele apanhando-o em seu ambiente, em sua faculdade de criar e em tudo quanto ele faz. [...] Entre pintura e fotografia, no caso de esta última servir à primeira, não pode haver relação alguma. O pintor, no entanto, quando se serve da fotografia como arte em si, pode aumentar o valor desta arte verdadeiramente poética. É isto que Claudia Andujar realizou, levando para o seu modo de ver fotograficamente, o seu talento de pintora<sup>4</sup>.

Pelo raciocínio do crítico, a distinção entre abstrato e figurativo parece servir como uma oposição metodológica capaz de demonstrar o quanto essa discussão sobre o realismo na representação se apresenta de modo recorrente ao longo da história da arte. Aliás, em muitos momentos do texto o que se percebe é um emaranhado de referências a nomes de pintores e de fotógrafos, que surgem para reforçar a importância da retomada do figurativo pela fotografia contra a arte abstrata. Para endossar o debate, o crítico chega a citar um breve trecho de Benedetto

1. Em 1953, ainda residindo nos Estados Unidos, surge na artista o interesse pela pintura abstrata. Em 1955, quando já no Brasil, chega a dar aulas de pintura e, em 1956, expõe em salão anual de arte contemporânea montado sob o Viaduto do Chá, em São Paulo.

2. Por intermédio de sua mãe, Germaine Guye, Claudia Andujar conhece Pietro Maria Bardi a quem inicialmente procura para propor a criação de um acervo de fotografias no MASP, ideia que não foi logo implementada por falta de verba. Apenas em 1976, é concretizada a criação de um Departamento de Fotografia no museu.

3. Uma das influências para a pintura de Claudia Andujar vem do artista russo Nicolas de Staël que, após a Segunda Guerra Mundial, participa de debates em torno da dicotomia abstração e realismo. Ver ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Trad. Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

4. BARDI, Pietro Maria. *From a line to a smile*. Revista Habitat, São Paulo, n. 48, 1958, p. 50.

Croce em que este compara a pintura abstrata a uma mancha deixada por uma mosca comprimida entre duas páginas de um livro<sup>5</sup>.

Bardi deixa claro o interesse em ressaltar as qualidades artísticas do trabalho de Andujar sem precisar investir na defesa de uma autonomia absoluta do meio. A ênfase, por sua vez, recai sobre o figurativo e sobre a capacidade expressiva do fotógrafo em registrar fatos de uma suposta realidade. Portanto, diante da fotografia intitulada *A menina Jandira*, s.d. (fig. 1), o crítico tece seu elogio: “A esta maravilhosa fotografia, com todo um mundo de idéias contido nela e pensamentos que podem fomentar ao infinito, poder-se-ia atribuir a epígrafe que Guy de Maupassant deu a um romance: ‘A simples verdade’”.

As reflexões que aqui serão propostas sobre as primeiras fotografias de Claudia Andujar não são precisamente antagônicas às de Pietro Maria Bardi, já que não se objetiva refutar por completo o realismo fotográfico. São, porém, compreensões críticas que partem de pressupostos diferentes. Enquanto o crítico toma como ponto de referência a pintura dita abstrata, propõe-se um contraponto à fotografia entendida como documental pois, ainda que o efeito de realidade seja congenial ao dispositivo fotográfico, um aspecto chama a atenção em algumas das primeiras imagens de Claudia Andujar: os sinais irrefutáveis de uma tentativa de transgredir a lógica da conformidade ao real pela síntese extrema das cenas. Pode-se assim inferir que a artista tenta transpor – de suas pinturas para as fotografias – a vontade de abstração do assunto.

Ademais, em algumas dessas primeiras fotografias, as cenas são compostas minimizando ao máximo a presença dos elementos que as integram. O ângulo da máquina fotográfica se fecha sobre os objetos deles querendo registrar a simples forma. Por esse procedimento, a imagem resultante parece subtrair o caráter funcional dos objetos, isolando-os, descontextualizando-os.

\*

5. Bardi, em seu texto, faz referência a “Uma teoria da mancha”, de Benedetto Croce, mencionando apenas o ano de 1904 como data de publicação. A pesquisa não localizou nenhum livro do autor nessa data indicada, o que desautoriza fornecer mais informações a respeito. Ver Idem, p. 49-58.

No mesmo ano da publicação do texto de Bardi, Claudia Andujar realiza seu primeiro ensaio fotográfico sobre os índios Karajá, na ilha do Bananal. Se a princípio ela não tinha claro o desejo de ser fotógrafa, parecia no entanto já demonstrar a vontade de trabalhar com questões sociais, dentre elas a indígena. Talvez essa inclinação se deva a sua formação no curso de Humanidades pela Universidade de Nova York,

O trabalho de Claudia Andujar a partir de uma história da fotografia engendrada por meandros discursivos institucionais

nos Estados Unidos<sup>6</sup>, e, principalmente, à amizade que estabelece com o antropólogo brasileiro Darcy Ribeiro. É a partir desse contato que Andujar encontra muitos dos fundamentos que nortearão o percurso que a leva, nos anos de 1960/70, a fotografar os Yanomami, trabalho no qual estará centrada grande parte de sua trajetória como fotógrafa.

Para a análise de sua produção fotográfica daquele período, é necessário não perder de vista três aspectos: a dimensão do assunto escolhido, o resultado visual de sua representação e a forma de circulação do trabalho.

Entre tais aspectos há um limiar tênue que se impõe como fator determinante para a compreensão daquilo que pode vir a ser ou um reforço discursivo de caráter moral – engastado pela ideia de um humanismo exaltado – ou um fazer fotográfico com claras intenções artísticas, cujo fim está nos valores estéticos ali figurados.

O propósito deste texto não está em reduzir o trabalho de Andujar a um programa velado de construção heroicizada da imagem do fotografado ou, ao contrário, a meras questões formais que desautorizem por completo o conteúdo que esses questionamentos possam suscitar, mas sim compreender de que forma imagem e discurso são construídos principalmente quando levado em consideração o contexto em que se efetivam.

Se há desde o início de seu trabalho profissional como fotógrafa um claro engajamento político com a questão social, também não se pode negar a atenção que ela dispensa à escolha de composições, nos contrastes entre luz e sombra e nos efeitos técnicos para alcançar determinado fim. A esse dado pode ser acrescido o fato de que, em 1958, ao produzir seu primeiro ensaio fotográfico sobre os Karajá, ela realiza também sua primeira exposição na The George Eastman House, em Rochester, com curadoria de Walter Chapell. Nesse mesmo ano, expõe ainda na Limelight Gallery, galeria norte-americana especializada em fotografia<sup>7</sup>. Em 1967, integra outra mostra na mesma instituição com curadoria de Nathan Lyons que também organiza a publicação *Photography in the Twentieth Century*<sup>8</sup>.

Na fotografia sem título, de 1960 (fig. 2) – apresentada na mostra de 1967 – o rosto encoberto do fotografado e o ângulo fechado com que é elaborada a centralidade da composição são alguns elementos que, somados à predominância de tons de preto, reforçam a atenção sobre aquilo que se mostra mais em evidência: mãos segurando um pedaço de tecido branco. Tudo converte para esse gesto. É onde a dra-

6. Com a morte de seu pai e de muitos outros parentes durante a Segunda Guerra e com o distanciamento de sua mãe que vem para o Brasil, Claudine Haas (seu nome de nascimento), nascida na Suíça em 1931, vai morar com um tio nos Estados Unidos onde se casa com o espanhol Julio Andujar e ganha novo sobrenome. Ver ANDUJAR, Claudia. **A vulnerabilidade do ser**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo/Cosac Naify, 2005.

7. O ensaio fotográfico sobre os Karajá é também publicado na revista *Life* no mesmo ano de sua realização. Em 1960, algumas fotografias integram uma exposição no MoMA, cujo diretor, na época, era Edward Steichen. Entre 1959 e 1960, realiza trabalhos para conceituadas revistas norte-americanas como **Life, Look, Jubilee, Fortune e Aperture**. A estada de Andujar nos Estados Unidos seria, certamente, determinante para sua formação autodidata. Em 1962, tem sua primeira individual no Museu de Arte de São Paulo. Cf. ANDUJAR, Claudia. Op.cit.

8. LYONS, Nathan. **Photography in the Twentieth Century**. New York: The George Eastman House of Photography, 1967.

maticidade da imagem se faz presente. A partir de decisões cuidadosamente pensadas por Andujar, aqui parece ainda interessar o poder da fotografia como contingente de um suposto real e, portanto, capaz de gerar discursos em torno de sua capacidade de refletir “verdades”.

A ausência de legenda desautoriza um debate para além do que é suscitado pela própria imagem. A falta de referências possibilita leituras que reforçam a ideia da fotografia como um mecanismo a favor da representação de um possível humanismo com premissas universalizantes. A estetização da imagem é trabalhada no sentido de reiterar uma espécie de dignidade que faz das mãos representadas símbolo do sofrimento humano.

Esse trabalho do início da carreira de Andujar, além de ser apresentado na The Nation Gallery of Canada, participou da exposição “Photography in the Twentieth Century”, organizada pela George Eastman House of Photography, integrando também o livro com mesmo título (citado acima), no qual estão reunidos nomes de peso da história da fotografia como Berenice Abbott, Ansel Adams, Diana Arbus, Eugene Atge, Brassã, Robert Capa, Robert Frank, Laszlo Moholy-Nagy, Andre Kertész, Alfred Stieglitz, Paul Strand, Aaron Siskind, entre muitos outros.

A reunião desse conjunto indica que, na década de 1960, um cânone da fotografia era estabelecido, sobretudo, por pensadores norte-americanos e a ele vinculava-se o nome de Claudia Andujar. Como bem pontuou o curador da mostra, Nathan Lyons, no texto de introdução, o objetivo do livro era organizar uma antologia das imagens produzidas por fotógrafos ao longo de todo o século XX. Lyons explica que a seleção não desconsiderou o fato de a fotografia representar para muitos uma espécie de substituto da realidade, como prova irrefutável de que algo existiu ou aconteceu. Nesse ponto, ele enfatiza a própria compreensão sobre a fotografia como possibilidade de ampliação da percepção sobre o mundo.

Para corroborar esse argumento, Lyons apresenta uma breve citação do crítico de arte norte-americano Clement Greenberg:

The art in photography is literary art before it is anything else: its triumphs and monuments are historical, anecdotal, reportorial, observational before they are purely pictorial... The photograph has to tell a story if it is to work as art. And it is in choosing and accosting his story, or subject, that the artist-photographer makes the decisions crucial to his art. Everything else – the pictorial values and the plastic values, the composition and its accents – will more or less derive from these decisions<sup>9</sup>.

9. GREENBERG, Clement apud LYONS, Nathan. Op. cit., p. 8. Em tradução livre: “A arte na fotografia é arte literária antes de qualquer outra coisa: seus triunfos e monumentos são histórico, anedótico, descritivo, observacional antes de serem puramente pictóricos... A fotografia tem que contar uma estória se ela tiver que atuar como arte. É na escolha e na abordagem de sua estória, ou assunto, que o artista-fotógrafo toma as decisões cruciais para a sua arte. Qualquer outra coisa – os valores pictóricos e os plásticos e as composições e suas ênfases – irá mais ou menos derivar dessas decisões”.



O trabalho de Claudia Andujar a partir de uma história da fotografia engendrada por meandros discursivos institucionais

---

Por esse trecho, entende-se que o reconhecimento da fotografia como arte está, segundo Greenberg, vinculado a sua capacidade de contar uma história, o que depende das decisões tomadas pelo fotógrafo. A análise formal – em favor do atributo das qualidades plásticas da imagem – será, portanto, uma consequência dessas escolhas e abordagens realizadas pelo artista-fotógrafo. Pressupondo, porém, a ênfase dada por Greenberg à fotografia como síntese de um dado momento, Lyons contrapõe-se à possibilidade de deter a análise fotográfica sobre as especificidades de uma única imagem agora apoiando seus argumentos no que o fotógrafo norte-americano Harry Callahan definiu como “medida do valor da criação” que se dá, segundo ele, a partir de um grande conjunto de fotografias ou, em suas palavras, “*an individual’s whole photographic life from beginning to end*” (“a vida fotográfica inteira de um indivíduo, do início ao fim”).

Photography is primarily a means of retaining the impressions that an individual deems significant. A relative factor, this holds true for a “snapshot” as well as the work of many committed photographers motivated by people and places, or exploring pictorial and plastic values. The photograph exists not only as evidence of a given moment of response, as Mr. Greenberg has implied, but becomes a reflection of, or commitment, a continuity of moments. Awareness and intention on part of the photographer may provide a basis for evaluation, but to understand his selective process, emphasis must be placed on the relationship of photography to perception and viewed in the context of what Harry Callahan suggested as a measure of creative value, “*an individual’s whole photographic life from beginning to end, and not only in the value of individual pictures*”<sup>10</sup>.

Apontando as impressões individuais e o valor fotográfico de uma vida como critérios possíveis de análise, Lyons sugere, em seguida, que – para além de um completo abandono em relação a um fazer realístico – a fotografia possa se tornar algo em si, com uma existência que não necessariamente seja reflexo direto daquilo que define como tradicionalmente percebido enquanto construção realística (“*a direct reflection of a traditionally realistic construct*”). Para reforçar sua ideia, o autor cita ainda uma frase do fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson para quem as decisões são tomadas pelo olho (“*decisions made by the eye*”). Com isso reitera a defesa de um valor fotográfico não mais centrado na concepção em torno de algo tomado como mero substituto da realidade.

10. Idem, *ibidem*. Em tradução livre: “Fotografia é, sobretudo, um meio de reter as impressões que um indivíduo considera significativas. Esse dado relativo, no entanto, acaba por conferir um caráter de verdade tanto a um ‘snapshot’ quanto a trabalhos de muitos profissionais, tanto aqueles motivados por pessoas e lugares, ou aqueles que exploram valores plásticos e pictóricos. A fotografia existe não somente como evidência de um dado momento, como Sr. Greenberg sugere, mas como uma reflexão sobre, ou um compromisso com uma continuidade de momentos. A consciência e a intenção do fotógrafo dão uma base para uma avaliação, mas, para entender seu processo seletivo, a ênfase deve ser posta na relação da fotografia com a percepção e concebida no contexto do que Harry Callahan propôs como a medida do valor da criação – ‘a vida fotográfica inteira de um indivíduo, do início ao fim, e não apenas o valor de fotos individuais’”.

Essa noção fotográfica defendida por Nathan Lyons, embora contornada por ambiguidades, converge para um discurso institucional que buscou, ao longo daqueles anos, legitimar a imagem fotográfica dissociando-a de seu realismo. A inclusão do trabalho de Claudia Andujar nessa antologia autoriza associá-lo a premissas, inclusive estéticas, voltadas para a legitimação de um determinado discurso em torno da fotografia, que se faziam presentes naquele contexto. Tornava-se presente o reconhecimento da subjetividade de um sujeito a se impor sobre o mero artifício técnico da máquina.

Ressalta-se que a constituição de certo cânone fotográfico estava também dentre os objetivos, por exemplo, dos curadores do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). Com o argumento de revelar a autenticidade da fotografia por meio da expressão pessoal e individual do fotógrafo, uma História da Fotografia-Arte era mesmo pensada com nomes do século XIX, incluindo aqueles que originalmente não tinham intenções artísticas. Com isso, eles criavam uma interpretação institucional para que a fotografia fosse percebida como objeto de um conhecimento estético singular.

É válido pontuar que a exposição organizada por Nathan Lyons ocorreu na década de 1960, período em que instituições norte-americanas demonstravam claras intenções de atestar a fotografia enquanto propriedade artística para assim regulamentá-la dentro do mercado. Para isso, afirmavam-se a autenticidade, a originalidade, a autoria e a unicidade da fotografia como obra de arte. Com essa atitude, deixavam-se transparecer tomadas de decisões conservadoras e até mesmo antagônicas em se tratando de um meio técnico que tem como natureza a reprodutibilidade.

Ocorre uma apropriação conceitual tardia por parte de museus e galerias, instituições que passam a utilizar argumentos de uma fotografia do início do século XX entendida como moderna para justificar a criação de um cânone para o meio fotográfico. Com isso, ao se permitir a invenção de uma história ditada em termos institucionais, forjava-se então uma tradição moderna para dar legitimidade a discursos que sustentavam a fotografia como arte<sup>11</sup>.

Com esse argumento, tenta-se compreender a razão pela qual, nos anos de 1960, o MoMA adota a política em torno do reconhecimento de uma fotografia-arte a partir de postulados de uma arte moderna já plenamente estabelecida. Por outro lado, percebe-se a recusa do museu em aliar a imagem fotográfica a pressupostos críticos que

11. Para o crítico espanhol Jorge Ribalta, a legitimação da fotografia pelo MoMA é definida como "tardo-moderna". Ele argumenta que, na década de 1960, o debate em torno da representação nas artes já não visava à preservação de uma marca autoral, pelo contrário. Para ele, dava-se início a discursos pós-modernos em que preceitos modernos da primeira metade do século XX eram postos em questão a exemplo da Pop Art, da Conceptual Art. Ver RIBALTA, Jorge (org.). Efecto real – debates posmodernos sobre fotografia. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.



tentavam novos modos de entendimento sobre parte da produção artística do período que já não se conformava a análises tecidas por meio dos mesmos critérios formais modernos.

Conforme analisa a estudiosa francesa Dominique Baqué, naquele período, coube aos artistas a retomada de uma atitude vanguardista dos anos de 1920 em busca de uma arte não-burguesa, suscetível de dissolver a fronteira entre arte e vida, buscando acabar com a autonomia da obra de arte, confrontando-a com o real e o social. Tratava-se, entre outros aspectos, de uma reação contra o purismo essencialista de Clement Greenberg. Em outras palavras, era uma reação contra o ideal de uma ontologia da obra de arte, uma rejeição à autonomia, à especificidade e à pureza de cada meio.

Nesse sentido, estabelecia-se uma dialética complexa entre fotografia e artes plásticas diante da qual acontecia uma verdadeira ruptura epistemológica em relação à natureza, ao estatuto e à função do meio fotográfico.

Configurava-se, assim, dois campos opostos de análise crítica da fotografia: o primeiro defendia a especificidade de uma história da fotografia e a prática exclusiva do meio fotográfico, estabelecendo critérios com pretensões universalistas para a análise da fotografia como arte; o segundo, pelo contrário, pretendia inscrever a prática fotográfica no campo das artes visuais aproximando-a de outros suportes que passavam a atuar em conjunto<sup>12</sup>.

\*

Ao longo dos anos de 1960 e de 1970, há, portanto, um esforço por parte de instituições de arte em elaborar discursos em torno de acepções estéticas para a valorização artística da fotografia. O objetivo era suplantar a ideia de um meio técnico fotográfico voltado para o mero registro da realidade. O que parece não ficar claro é como tais imposições discursivas se acomodavam a imagens fotográficas cuja construção estética se fundava muitas vezes, por exemplo, no próprio realismo.

A partir da fala dos curadores do MoMA, o critério de julgamento artístico parecia surgir indistintamente para toda e qualquer fotografia aceita pelo Museu, embora fosse mantida uma suposta divisão por gêneros (documental, publicitário, jornalístico etc.). De modo contraditório, a apropriação indistinta do termo “artístico” colocava em dúvi-

12. BAQUÉ, Dominique. **La fotografía plástica**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

**ARS** da os próprios limites entre as diversas manifestações fotográficas ou  
ano 13 mesmo a possibilidade de pensar em termos de diferenças de gêneros  
n. 26 na fotografia.

Analisando o modo como são articulados a circulação e o consumo de imagens envolvidas pelo discurso institucional que celebra a fotografia como arte, torna-se importante levar em consideração a ideia de atribuição de valor enquanto uma prática social específica e histórica. Tanto a naturalização da fotografia como um regime da verdade quanto a sua reinvenção a partir da ideia de produto resultante de uma subjetividade criadora são procedimentos discursivos. Partindo desse ponto de vista, o reconhecimento da fotografia documental como um registro resultante de uma subjetividade integra também um sistema institucional constituído no contexto histórico dos anos de 1960 e 1970 cujo intuito era influenciar fotógrafos e redimensionar o mercado de arte para nele inserir a fotografia como meio privilegiado.

Um exemplo de como essa concepção discursiva repercutiu entre os fotógrafos é o texto “Changing New York”, de 1975, da fotógrafa norte-americana Berenice Abbott em que analisa a fotografia documental como resultado de uma objetividade que é diferente daquela ditada pelo programa da câmara, pois está vinculada à sensibilidade do ser humano. Para ela, o trabalho deve ser desenvolvido deliberadamente para que o artista possa imprimir a alma das coisas fotografadas. Deve-se tomar tempo suficiente para produzir um resultado expressivo no qual os detalhes em movimento devem coincidir com o equilíbrio do desenho e significado do assunto proposto<sup>13</sup>.

Mais uma vez, a subjetividade do fazer fotográfico torna-se ponto pacífico para seu reconhecimento artístico. É exatamente essa possível universalidade dos critérios de julgamento que permite reunir em um único cânone diferentes nomes de fotógrafos como aqueles propostos por Lyon. A dicotomia entre a fotografia-arte e a fotografia não artística acaba por privilegiar um ponto de vista norte-americano comprometido com a criação de uma História da Fotografia nos Estados Unidos<sup>14</sup>. É ocioso reconhecer que a adoção de um modelo moderno voltado, sobretudo, para estabelecer critérios de análise para pinturas e esculturas torna-se uma espécie de camisa de força quando aplicado à fotografia. O julgamento passa a ser prescritivo por tratar da atribuição de valores apropriados de discussões originadas pela pintura expressionista norte-americana, por exemplo.

---

13. ABBOTT, Berenice apud TAGG, John. **The burden of representation – Essays on photographs and histories**. New York: Palgrave Macmillan, 1988, p. 154.

14. Ver ARBAÍZAR, Philippe & PICAUDÉ, Valérie. **La confusión de los géneros en fotografía**. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

O trabalho de Claudia Andujar a partir de uma história da fotografia engendrada por meandros discursivos institucionais

---

Como analisa o crítico francês Jean-Marie Schaeffer, tanto na pintura como na literatura, as categorias de gênero estão relacionadas com tradições históricas que detêm critérios de autorregulação fortalecidos. Na fotografia, entretanto, não houve a constituição dessa dinâmica, a despeito de algumas tentativas, como o pictorialismo do final do século XIX, a fotografia de vanguarda dos anos de 1920 ou as tentativas mais recentes de integração da fotografia às artes plásticas. Percebe-se a ausência de uma tradição de gênero autorreguladora bem definida, o que leva Schaeffer concluir a impossibilidade de tratar a questão mediante a simples apropriação de pressupostos do âmbito das belas-artes<sup>15</sup>.

\*

O resgate de aspectos dessa história da fotografia engendrada pelos meandros discursivos institucionais serve como uma pista para algumas estratégias críticas a partir das quais o trabalho de Claudia Andujar também ganha legitimidade no cenário nacional. No texto “Experiência estética e simpatia bergsoniana”, de Laymert Garcia dos Santos, é reforçada por exemplo a aproximação das fotografias da artista a trabalhos de Lewis Hime, W. Eugene Smith, Walker Evans, Dorothea Lange, Ernst Haas e Robert Frank<sup>16</sup>. De acordo com o estudioso, uma característica comum a esses nomes configura-se na maneira como produzem uma fotografia tributária de forte apelo humanista. Enquanto as imagens funcionam como uma forma de denúncia às mazelas sociais, os fotógrafos assumem a responsabilidade de agentes transformadores ao tornarem públicas as injustiças do mundo.

Movidos por um impulso de sentido humanitário, Andujar fotografará os indígenas brasileiros; Hime, os trabalhadores nos Estados Unidos; Smith, as tragédias da Segunda Guerra Mundial; Evans e Lange, os efeitos sociais da Grande Depressão Econômica norte-americana; Haas, a Guerra do Vietnã e os indígenas norte-americanos; Frank, a realidade social de diferentes estados daquele país.

Dentre os nomes citados, a aproximação maior em termos formais se dá entre o trabalho de Andujar e o de W. Eugene Smith. De fato, a análise das fotografias desses dois artistas autoriza encontrar pontos de contato principalmente na forma como é pensada a luz e a produção de fortes contrastes. A dramaticidade do objeto a ser retratado não está nele mesmo, mas no jogo luminoso produzido pelos artistas para retirar

15. SCHAEFFER in ARBAÍZAR & PICAUDÉ, op. cit..

16. SANTOS, Laymert Garcia dos. Experiência estética e simpatia bergsoniana. In: ANDUJAR, Claudia. Op. cit. Nesta mesma publicação, em entrevista concedida a Augusto Massi, Eduardo Brandão e Alvaro Machado, Andujar também menciona em seu discurso o artista W. Eugene Smith como uma referência para suas fotografias.

da coisa representada toda a expressividade. A maior ou menor intensidade de luz, a maneira como essa toca a superfície dos corpos, a direção que a fotógrafa dá à cena levam a um resultado muito próximo daquela autonomia cujo conteúdo passa a estar na própria forma. A grandeza do humano é trabalhada de modo a atribuir à imagem um caráter artístico pela intervenção do fotógrafo na construção luminosa da cena.

Portanto, os trabalhos tanto de Andujar quanto de Smith ganham reconhecimento como arte mesmo que tangenciem o documental, fato que reforça a ideia anteriormente apontada sobre a ausência de fronteiras entre as diferentes maneiras de retratar o referente. Aliás, o cuidado formal e a subjetividade de um olhar criativo passam a traduzir a intenção artística depositada em cada imagem, independente da finalidade para a qual inicialmente fora proposta.

Mais uma vez, para a História da Fotografia, a divisão entre gêneros, documental ou artístico, deixa de ser a questão definidora para a compreensão de fotografias que ganham espaços em periódicos e museus. Espera-se, para tal entendimento, um posicionamento do fotógrafo diante do objeto fotografado. Toda defesa da fotografia como arte deve então enfatizar a subjetividade da visão do fotógrafo, uma premissa ampla que permite nela ser inserida uma gama diversificada de imagens.

Sobre o trabalho de Smith, a crítica norte-americana Abigail Solomon-Godeau comenta:

To like-thinking humanists, his subject matter and the style of its depiction were the very model of concerned photography. To photography critics with more formal concerns, his perfectionism and craftsmanship were exemplary. In fact, a body of legend – a veritable mystique – has attended the person and oeuvre of Smith to an extent unmatched by any other photographer of his generation. Smith's extraordinary status was in part determined by the very extravagance of his claims for photography; he proclaimed an ingenious belief in the power of photography to change the world.

(...)

Smith's photographs are, to be sure, "beautiful". By and large they are darkly printed, with light areas coming out of rich and velvety darks. In purely pictorial terms, what is revealed is a rather romantic sensibility [...].

(...)

To regard Smith as a documentarian, or much less, an art photographer (Smith himself said: "None of my photographs have been improved by

O trabalho de Claudia Andujar a partir de uma história da fotografia engendrada por meandros discursivos institucionais

calling them ‘art’”), is essentially to miss the point of what these photographs do. Their archetypal quality, and the vocabulary employed to describe them by Smith enthusiasts (much citing of their “humanity”, “dignity”, “compassion”, etc.), both attest to the fact that these are mythic icons – photographic images whose meaning and stature derive from their expression of the myths of humanism<sup>17</sup>.

Pela análise crítica, o reforço sobre o caráter humanístico das fotografias de Smith não está desvinculado de decisões formais, os quais se tornam, ao fim, dois aspectos intrínsecos ao seu fazer fotográfico. Por certo, é dessa inflexão que se desfazem as fronteiras imediatas entre distinções de gêneros que não mais parecem dar conta enquanto propostas discursivas voltadas para uma compreensão sobre a fotografia arte a partir de critérios muito bem definidos e estritos.

Seguindo aspectos semelhantes àqueles presentes na análise de Solomon-Godeau sobre o trabalho de Eugene Smith, o sociólogo brasileiro Laymert Garcia dos Santos percebe as fotografias de Claudia Andujar também pelo viés humanístico/estético:

Das gerações que a precederam, Claudia recebeu, em primeiro lugar, o rigor no enquadramento, esse senso apuradíssimo que a faz saber, quase que instintivamente, onde e como “recortar” com precisão e propriedade o fluxo do real para dele fazer uma imagem. Aparentemente, isso adviria do “motivo” ou do “objeto” a ser fotografado: os pobres, os trabalhadores, o povo, as minorias, as crianças, em suma, os deserdados da terra – pois todos esses fotógrafos compartilham a decisão de fazê-los emergir de sua existência anônima e obscura e “entrar na imagem”. Pensando bem, no entanto, o que efetivamente ocorre é que cada um deles, à sua maneira, é como que levado a romper com a distância que costuma se instaurar entre o fotógrafo e o fotografado e a comprometer-se.

(...)

“Dignidade”, “respeito”, “pobreza”, “força”, “precariedade”, “esperança” – todas essas palavras que qualificam a conduta e também as imagens desses fotógrafos, porque são imanentes à sua própria prática estética – pertencem a uma espécie de constelação que diz respeito ao humano e à qual Claudia Andujar vem agora deliberadamente acrescentar o termo “vulnerabilidade”, ao nomear a primeira parte de sua exposição como *A vulnerabilidade do ser*<sup>18</sup>.

17. SOLOMON-GODEAU, Abigail. Photography W. Eugene Smith and the humanist icon. In: Art in America, summer 1981, p. 41-43. Em tradução livre: “Para os pensadores humanistas, seu objeto e o estilo de sua descrição foram o grande modelo para a compreensão sobre a fotografia. Para os críticos fotográficos com concepções mais formais, seu perfeccionismo e seu modo artesanal foram exemplares. De fato, um corpo de legenda – uma mística verificável – tem satisfeito à pessoa e à obra de Smith em uma extensão não alcançada por nenhum outro fotógrafo de sua geração. O status extraordinário de Smith foi em parte determinado por uma grande extravagância de suas defesas em torno da fotografia; ele proclamou uma crença ingênua no poder da fotografia de mudar o mundo. [...] As fotografias de Smith são, indiscutivelmente, ‘bonitas’. Em grande parte elas são impressões escuras com áreas claras a partir de escuros ricos e aveludados.

Em relação ao que denomina como “gerações que a precedem”, o sociólogo posiciona-se tendo em vista aqueles mesmos nomes reconhecidos pelo Museu de Arte Moderna de Nova York como a ocuparem posição de destaque no cânone por ele constituído e intensificado a partir dos anos de 1960. Por certo, a associação imediata de Claudia Andujar a esse conjunto atribui a seu trabalho um sentido de exemplaridade endossado por discursos críticos que o aproximam de um fazer artístico forjado por padrões institucionais. Essa atitude evidencia a fragilidade de uma história da fotografia que vacila ao deixar de levar em conta questões intrínsecas à própria natureza do meio técnico.

---

Em termos puramente pictóricos, o que é revelado é uma sensibilidade muito romântica [...] Considerar Smith como documentarista, ou muito menos, um fotógrafo de arte (Smith disse: “nenhuma de minhas fotografias têm sido considerada melhor por ser percebida como ‘arte’”), é essencialmente perder o ponto do que essas fotografias fazem. Suas qualidades arquetípicas, e o vocabulário que os entusiastas de Smith empregam para descrevê-las (ênfatizando sua “humanidade”, “dignidade”, “compaixão”, etc.), ambos atestam o fato de que são ícones míticos – imagens fotográficas cujo significado e estatura derivam de suas expressões dos mitos do humanismo. (Grifos originais da autora.)

18. SANTOS, Laymert Garcia dos. Op. cit., p. 48-49.

Artigo recebido em 25 de Maio de 2015 e aprovado em 10 de Junho de 2015.

**Carolina Soares** (carolinasoares0305@gmail.com) é doutora pelo programa de pós graduação em História, Teoria e Crítica da Arte da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo com tese sobre o trabalho da artista Claudia Andujar. É integrante do Grupo de Estudo Arte & Fotografia da ECA-USP.