

LANDO

A RUPTURA COM A ESTÉTICA FOTOCLUBISTA CAPIXABA: A OBRA DE ORLANDO ROSA FARYA

POR ALMERINDA LOPES

Palestra proferida por Almerinda Lopes no seminário Arte e Fotografia, organizado por Tadeu Chiarelli, na ECA/USP, em 08/10/2008

Em julho desse ano² eu fui a Paris pesquisar e evidentemente eu fiz aquisições de livros de fotografia, de teóricos da fotografia. Um dos livros que imediatamente comecei a ler foi o de autoria de André Rouillé³, que é hoje um dos teóricos de fotografia que me interessam bastante. Ao ler este livro comecei imediatamente a fazer articulações entre o texto e a produção fotográfica do Orlando da Rosa Farya, artista do Espírito Santo, que também é professor e meu colega na Universidade.

Em *La Photographie*⁴, um de seus mais alentados e emblemáticos estudos, Rouillé destaca os equívocos e preconceitos que a fotografia teve que vencer desde sua origem aos nossos dias, tanto para se instituir como arte como para tornar---se um procedimento redentor da arte contemporânea, isto é, como maneira de se opor à desmaterialização da arte.

Ao afirmar que não foi o meio fotográfico que contaminou a arte, mas os artistas que se ampararam nele para responder a necessidades artísticas próprias, o teórico francês Rouillé

instaurava uma nova possibilidade de compreensão e análise do projeto poético dos artistas fotógrafos deste início de século, entre os quais destacarei Rosa Farya, que é hoje o fotógrafo mais conhecido do Estado (o Sebastião Salgado foi criado lá e ainda mora lá, mas enfim, o Sebastião já é outra história) e cuja obra vem alcançando repercussão internacional.

Depois de fazer um inventário criterioso dos posicionamentos expressos por teóricos, jornalistas, filósofos e artistas, esse teórico detecta tanto no posicionamento dos defensores como dos opositores das imagens fotográficas diferentes níveis de reflexão e de percepção, que lhe parecem necessários de se abordar, para uma maior compreensão da fotografia atual.

A idéia de que a fotografia constituía uma ameaça desde seu aparecimento se apoiava numa única certeza, nem sempre revelada ou explicitada: a de que “na imagem---máquina a realidade material tomava o lugar do operador”, isto é, do artista, transformando---a tanto em sintoma do esvaziamento do fazer pictórico, como em renovação do pensamento e da matéria da arte” 5. No entender de Rouillé, somava---se a isso a constatação de que a fotografia “modificou os

conceitos de verdade, de semelhança, assim como a ontologia da imagem” o que aumentava ainda mais o seu estranhamento⁶.

Se até então a pintura tinha sido um processo que imitava o mundo objetivo, com o advento da fotografia a pintura iria rever suas bases e preceitos, abolindo o conceito de imitação enquanto reprodução literal do mundo analógico.

Mesmo assim, a idéia de fotografia---documento prevaleceu durante mais de um século e tomou formas variadas nas reflexões de alguns importantes pensadores do século passado. Os conceitos de exatidão e de verdade continuaram a ser apreciados por sua referência a um modelo exterior pré---existente com o qual as imagens mantinham relação e evocavam a aparência.

Walter Benjamin conjecturou que a máquina fotográfica forneceu um inventário incomparavelmente mais preciso da realidade do que o olho, conceito que abria uma nova conceituação para a fotografia moderna.

Esse pensamento repercutiu tanto na aliança entre fotografia e imprensa, desde a década de 1920 com a questão do fotojornalismo, como na estética documental que entrava em voga na mesma época, por volta daqueles anos.

Postulando que entre imitar e reproduzir, a fotografia documental inventava o olho perfeito da modernidade, este investimento punha por terra a supremacia do pictorialismo. Este se fundava numa visão romântica e numa hibridização da fotografia e da mão como pretexto de que a arte não poderia ser gerada por um processo meramente mecânico. Deveria estar aliado a um dispositivo manual significativo, e submeter-se a um processo de mestiçagem com as artes plásticas, pois: “no quadro dessa metafísica da representação se situava o debate endêmico sobre a natureza, cópia ou simulacro das imagens fotográficas, enquanto que as cópias ícones eram entendidas como essenciais à pintura seriam dotadas de semelhança interior e espiritual que as tornavam dignas da arte. As fotografias não poderiam requerer mais que o estatuto de simulacro, de cópia degradada, dessemelhante, dotada apenas de semelhança exterior e incompatível, portanto, com a arte”⁷. No processo de transposição da realidade para a pintura, por exemplo, já havia uma distorção, uma transformação e isso não era considerado possível até então para a fotografia já que ela foi vista durante muito tempo apenas como a possibilidade de reproduzir o mundo objetivo.

A fotografia documental perdurou até ser destronada pelas imagens da televisão capitadas por satélites – uma visão que o Rouillé também coloca – e pelos novos meios eletrônicos.

Para o teórico francês isto tem uma consequência importante, já que essas imagens se adaptam incomparavelmente melhor ao exercício do poder contemporâneo. Ele entende como poder contemporâneo todo o sistema de valores, todos os fenômenos da sociedade industrial.

No entender desse teórico, a arte ao longo do século XX deu sinais evidentes de que as imagens fotográficas já haviam sido amplamente adotadas e incorporadas pelos artistas ao seu próprio fazer – a gente viu isso claramente nas apresentações de Vera Chaves Barcellos e Regina Silveira, feitas anteriormente neste mesmo seminário⁸–, o que contribui para acabar com as hostilidades em relação à fotografia.

Ao longo desse processo o autor destaca os acontecimentos que se desenrolaram na Alemanha na metade da década de 1920, mesmo que seus principais protagonistas tivessem sido artistas e não propriamente fotógrafos. Entre eles, menciona a publicação da obra de László Moholy-Nagy denominada Pintura Fotografia e Filme⁹ e a organização da exposição de pinturas denominada Nova Objetividade¹⁰ em Mannheim.

Tal como acontece com os atuais artistas fotógrafos, Moholy-Nagy – embora tivesse realizado algumas experiências no campo fotográfico – não era fotógrafo no sentido estrito da palavra, mas sim artista e teórico. E a partir dessa ótica fez considerações importantes sobre a fotografia. Observou entre outras coisas que ela era capaz de inventar imagens extraordinárias e ultrapassar os limites do olho, postulado que parece ter se respaldado no pensamento de Benjamin. O caráter mais ousado da experiência desse artista foi reunido nessa publicação que eu já citei, Pintura Fotografia e Filme, a qual marcaria também o nascimento de uma nova visão e de um novo pensamento numa Alemanha que se esforçava para adentrar o mundo industrial.

No que se refere à exposição Nova Objetividade, dela também não constaram fotógrafos, mas apenas pintores como George Grosz, Otto Dix, Alexander Kanoldt, Georg Schrimpf. Conforme já anunciava o título da exposição, ela marcava o retorno a uma figuração de formas precisas e frias, inspiradas nas imagens fotográficas de Albert Renger-Patzsch, entre outros. Vale lembrar que

George Grosz e alguns dadaístas anteciparam os processos contemporâneos de hibridização de meios e materiais através da fotomontagem. Isso me interessa porque a questão da fotomontagem ou um procedimento semelhante ao da fotomontagem está

presente na maioria dos fotógrafos contemporâneos, inclusive nos procedimentos de Orlando da Rosa Farya.

Se para Rouillé, o processo da fotomontagem estaria imbricado na hibridização contemporânea, tal fenômeno parece pontuar também, como veremos adiante, a produção fotográfica desse artista capixaba ao qual me refiro.

Ao publicar seu conhecido volume de cem fotografias denominado o Mundo é belo¹¹, Patzsch proclamava a superioridade da fotografia em relação aos demais processos expressivos e a dualidade máquina---mão. Esse posicionamento inverteria o estatuto da fotografia e marca a ancoragem dos artistas modernistas na fotografia documental e antipictorialista.

A fotografia documental propugnava uma nova aliança máquina---coisa que se respaldava numa natureza tríade. Essa natureza seria ótica, visual e mecânica e seria explorada por artistas e fotógrafos de diferentes maneiras ao longo de todo o século passado, principalmente até o início dos anos 1970.

A partir dessa década, como veremos adiante, verifica---se uma nova transformação nos processos fotográficos e na própria arte, com o surgimento da fotografia colorida e dos processos eletrônicos. Vários outros inventos e modos de ação iriam contribuir para a ruína da noção de modelo e de representação, entre os quais a macro e a micro---fotografia, bem como o surgimento de tecnologias de ponta, a exemplo das câmaras e outros equipamentos digitais e dos já citados satélites.

Tais avanços tornaram possível penetrar em locais até então desconhecidos e inacessíveis à percepção e ao olho humano, interferindo, modificando ou potencializando aspectos materiais, mas também imateriais do mundo.

Nesse sentido as novas lentes e equipamentos demoveram mitos e modificaram o conceito de imagem e o de fotografia que passava de simples representação para o da construção, tal como observa Rouillé:

A fotografia não representa tal como se pensava antes uma coisa pré---existente, mas produz uma imagem no transcurso de um processo que põe a coisa em contato e em relação com outros elementos materiais e imateriais. Por outro

lado, isso faz a fotografia passar do domínio das realizações para o das atualizações¹².

Ao analisar as diferentes transformações e concepções estéticas atribuídas à fotografia no decurso de sua história – que tem pouco mais de 170 anos – , o teórico francês coloca como principais agentes de mudanças as concepções atribuídas à fotografia por artistas como Marcel Duchamp, Francis Bacon, Andy Warhol, Joseph Kosuth, entre outros.

Para Rouillé, os ready---mades de Duchamp, enquanto produtos da transformação de coisas elementares em objetos singulares, partem do mesmo modo da fotografia: postulam sempre um ato de escolha e deslocamento.

Nos demais casos a conversão da fotografia em obra de arte se dá por meio de um duplo processo de seleção do artista, do registro fotográfico e de sua inserção na instituição artística.

Todos vocês sabem que desde sua origem a fotografia empreendeu todo um caminho, toda uma busca por aceitação nas instituições culturais. Ela se insere de maneira bastante tímida ainda no século XIX, mas começará de fato a ser colecionada muito recentemente. Rouillé situa essa mudança na década de 1980, colocando a Bienal de Veneza de 1980 como seu marco balizador.

Depois de discorrer largamente sobre a fotografia pictorialista e a documental, o teórico francês dedica grande parte do estudo ao qual me refiro à análise da produção de imagens fotográficas utilizadas por artistas a partir da década de 1960 que iriam modificar a hierarquia tradicionalmente aceita entre fotografia e arte. Grande parte desses trabalhos vem confirmar que a arte corporal, a land art, e a arte conceitual abriram de maneira decisiva as portas das galerias e dos museus de arte contemporânea à fotografia. Estou me referindo à fotografia enquanto registro de obras que não eram mais produzidas para serem

mostradas no espaço dos museus, mas sim de obras in situ, em site specific, produzidas para o mundo, para espaços específicos e muitas vezes de caráter efêmero, e que tinham nesses registros documentais, vendidos então pelas galerias e museus, os únicos comprovantes de que realmente existiram. Sob essa forma passavam a ter grande penetração no âmbito cultural e em publicações especializadas como revistas, livros e teses acadêmicas bem como, evidentemente, no mercado de arte.

No entanto, como bem situa Rouillé, esses movimentos artísticos asseguraram à fotografia apenas

uma posição secundária de vetor destinado a inserir no non-site as obras efêmeras e processuais concebidas fora das instituições culturais. Essa posição secundária, na qual as fotografias se distinguem explicitamente dos produtos criativos a que remetem, se traduziam por uma freqüente mediocridade formal e técnica das provas, o que ampliava a fronteira que separava os valores da arte e os da fotografia e refutava a especificidade própria das imagens técnicas¹³.

Daí a distinção que faz entre a fotografia que vai surgir na década de 1980 e a produção anterior. É nesse momento que surge, segundo o teórico francês, outro gênero de imagens de excelente qualidade técnica, apesar do tratamento pobre das provas, ao mesmo tempo em que as imagens fotográficas passam a ser combinadas com outros materiais como cartas, objetos e desenhos e são ampliadas em tamanho monumental. Esse caráter monumental permanece válido até hoje e é um dos vetores em que se apóia a produção de Orlando Farya. De modo especial as fotografias de obras de arte, captadas por ele dentro dos museus – um de seus principais campos de ação – são ampliadas em escala muito maior do que as próprias dimensões das obras fotografadas, o que cria por si só um estranhamento.

Claro que todos nós sabemos que a ampliação de fotografia não é nova, foi utilizada desde o século XIX, mas nesse momento ela vai ter uma outra função e intenção. Ao ampliar as fotografias em escala monumental, o artista parece mostrar que a fotografia lhe interessa como algo que se distingue muito bem do processo artístico. Ele não confunde o que é fotografia com o que é arte.

Ao subverter sua pureza e hibridizá-la com outros meios – processo que a punha em visível diálogo com a pintura – a fotografia inaugurava um novo procedimento artístico dentro da arte. Instaurava um brusco retorno à figuração e transferia para si uma nova concepção de realidade, num processo que tomou de assalto a já mencionada bienal de Veneza de 1980. Gostaria de acrescentar aqui que nesse período a fotografia, tal como a pintura, vive um intenso retorno à figuração. Mas ultrapassa sua antiga posição subalterna, deixando de ser mero instrumento ou complemento, para se colocar como componente central das imagens. Por meio da mestiçagem e da sobreposição de processos articula-se a historicidade desse material, pois no reinado da mestiçagem, permitam-me citar mais uma vez o Rouillé, “os contrários ou os opostos desaparecem instituindo abertamente uma combinatória sem limites de práticas e materiais”¹⁴.

A partir do final dos anos 1980 a fotografia criadora resgata a utilização da luz e da sombra como uma nova possibilidade poética ou como uma espécie de passagem da ficção à criação. Seu propósito é resolver esse paradoxo entre matéria e sombra, inscrevendo as coisas numa espécie de encenação teatral.

Finalmente, na década de 1990, a fotografia produzida por uma nova geração de artistas fotógrafos – eles querem ser chamados assim – tomava ainda outro sentido ou procurava marcar posição em relação à chamada fotografia criadora do período imediatamente anterior. Enquanto na década de 1980 os artistas usavam a fotografia como um recurso a mais para a pintura, isto é, “traçavam um caminho da arte paralelo à arte”, nessa década ocorre então a hibridização com a pintura e também com imagens do cinema, do vídeo e de outros suportes eletrônicos. Para o teórico francês isso pode ser traduzido como “sintoma do esvaziamento da materialidade pictórica e de sua substituição parcial pela fotografia”¹⁵ – e todos nós sabemos que na década de 1990 a pintura entrava novamente em crise. Ao contrário da idéia de objeto acabado e inerte diante do qual o espectador é convidado a se deter e observar, a noção de obra passa então a ser vista como a busca de uma relação que se estabelece de maneira hipotética e transitória entre uma situação peculiar e o que ela pode produzir ou estabelecer. Ou seja, o próprio espectador se coloca numa nova posição diante da obra de arte, se comparada àquela que assumiu nas décadas anteriores.

A atual geração de artistas fotógrafos propõe situações em que o público pode fazer com que algo aconteça, mas não mais como uma coisa específica, mas como uma relação transitória e processual, ou em constante devir. Esse aspecto é bem claro na obra do Orlando. Numa época de desmaterialização da arte, o artista torna opacas as provas de sua existência, lançando mão de intervenções manuais e passando a gerar grandes painéis fotográficos, maiores ainda do que as próprias obras da pintura ou da escultura. Isso significa de um lado que o trabalho artístico passa a situar---se em outro lugar, que não se confunde com os clichês apresentados. E de outro preceitua que não se trata simplesmente de substituir a pintura pela fotografia, mas se institui mais como processo artístico do que fotográfico.

A ideia não é demarcar qualquer fronteira entre os valores da arte e os da fotografia, mas pontuar o processo de assimilação e contaminação que existe entre eles, o que engendra um processo artístico que não é de maneira nenhuma fotográfico. A passagem das imagens analógicas à era das imagens digitais, com o

advento das novas tecnologias, transforma paradoxalmente a figuração analógica, que satura o olhar contemporâneo, numa nova sensibilidade e num retorno ao conceito de mimese que caracterizou a arte desde suas origens.

Nesse retorno, no entanto, a arte se mostra profundamente transformada, posicionamento que não deixa de pontuar o que o teórico francês denomina de novo pictorialismo. Este também considera que fotografia assume a partir da década de 1990 uma dimensão messiânica ou “uma missão quase sagrada: a de revitalizar a arte contemporânea considerada em crise”¹⁶, sentido que atribuiu à fotografia um novo estatuto: ao invés de imitar a arte, imbuía---se do propósito de salvá---la. Essas e outras reflexões permitem compreender o posicionamento criativo, perceptivo e poético assumido por determinados artistas fotógrafos do nosso tempo, entre os quais destaco Rosa Farya, artista cuja pintura possui estrita vinculação com a fotografia e cujas imagens fotográficas se revelam contaminadas pelo olhar pictórico.

Mas muitos outros fotógrafos passaram a produzir igualmente imagens que parecem originar-se tanto do desdobramento do trabalho que realizam com outros processos artísticos como do anseio por instigar e tencionar os limites e fronteiras da própria arte.

Por diferentes razões alguns desses artistas não operam a câmara fotográfica, mas se apropriam e interferem nas imagens produzidas por outros autores, conhecidos ou anônimos, que atuaram no passado recente ou mais remoto. Eles recorrem, nesse caso, a diferentes processos e também ao auxílio de novas tecnologias e da Internet. Em certo sentido essa prática, lançada desde a década de 1980, permite estabelecer – ressaltando-se as devidas especificidades conceituais – uma aproximação, como eu dizia anteriormente, em relação às fotomontagens surgidas nas primeiras décadas do século passado, em especial por propor uma aliança até então inconcebível entre meios.

Os artistas contemporâneos definem desta forma um conceito de práxis artística denominada de arte fotográfica. Até então não se chamava assim; isso é um novo dado. Mais do que recorrer às imagens fotográficas como simples recursos ou instrumentos da arte, os artistas atuais instauram um processo de hibridização, a arte-fotografia, que gera uma nova matéria da arte e rompe ao mesmo tempo com todos os processos artísticos em vigor até então. Para Rouillé, “a fotografia de autoria de artistas de nosso tempo não tem por principal projeto reproduzir o visível, mas tornar visível qualquer coisa do mundo, não necessariamente da

ordem do visível. Ela não pertence ao domínio da fotografia, mas ao da arte, porque a arte dos artistas é também distinta da arte dos fotógrafos, tanto quanto a fotografia dos artistas o é daquela dos fotógrafos. Mesmo distintas, uma e outra têm em comum ser evidentemente plurais”¹⁷.

Ainda segundo o teórico francês, outros artistas atuais perceberam que o poder de decisão e a instância de poder não passam mais necessariamente pelo domínio do criador, isto é, daquele que formaliza as imagens, nem daquele que as adquire, mas de quem opera as máquinas. É o operador da câmara fotográfica, da filmadora, do projetor cinematográfico, do vídeo ou da Internet, que toma a decisão tanto pelo que interessa registrar, como

quando, onde, a quem e como mostrar a produção de filmes, vídeos ou fotografias, para não citar outros domínios.

Talvez por isso muitos artistas recorram à fotografia não simplesmente para desafiar o próprio conceito de fotografia, mas para instaurá-la como paradigma da arte contemporânea. Os artistas fotógrafos atuais ampliam as fotografias por eles produzidas, então a vários metros de dimensão, para por em pauta o conceito de forma quadro e de quadro fotográfico, e para sublinhar que se trata de um processo mais artístico do que fotográfico.

Outros ampliam os limites da fotografia ao desenvolverem também projetos no campo da vídeoarte, como é também o caso do Farya que eu vou situar agora.

Para pontuar a apropriação da fotografia pelos artistas atuais, Rouillé enfatiza que a aliança arte---fotografia se traduz por três grandes vertentes: de um lado ele coloca o fim ao ostracismo que há muito tempo rejeitava a fotografia colocando---a fora do campo da arte; de outro lado vem assegurar a permanência da arte---objeto num campo artístico ameaçado pela desmaterialização; e, finalmente, se engaja num forte movimento de secularização da arte. Os artistas fotógrafos contemporâneos ironizam a banalidade das imagens que invadem nosso cotidiano aproximando---se do cinema e do vídeo por meio dos quais dão ênfase à encenação. Outros ainda recorrem a uma práxis que parece validar a máxima de Baudrillard de que a verdadeira fotografia se realiza na ausência do sujeito.

É nesse novo jogo de interesses e posicionamentos que nos parece interessante inserir a produção fotográfica do capixaba Orlando da Rosa Farya.

Antes de partir para a análise de sua imagética, gostaria de fazer rápidos comentários sobre a trajetória desse artista com o intuito de facilitar a compreensão de seu processo criativo.

Começou a produzir e a expor sua produção pictórica na década de 1970 quando era aluno do curso de artes plásticas da Universidade Federal do Espírito Santo, instituição da qual se tornou professor de pintura na década de 1990. Curiosamente uma de suas mais notáveis

séries de pinturas, elaborada pelo então jovem artista, ironizava as inaugurações das mostras de arte nas galerias de Vitória (convém ressaltar que na época não existia nenhum museu de arte em Vitória). Recorrendo a uma linguagem que mesclava resquícios do expressionismo e da pop art, o artista soltava sua veia crítica representando os convidados em animadas confabulações sociais, posicionados de costas para as obras suspensas nos muros, completamente indiferentes ao que motivou aquele encontro social. Na década de 1990 ocorreria uma mudança radical na produção do artista. Ao ingressar como professor de pintura no centro de artes da UFES o artista passou a fazer viagens cada vez mais frequentes a capitais de todo o Brasil; mas circula também pelo interior, até para fazer vídeos, sendo inclusive um dos dirigentes de uma produtora de vídeo, Merlin Azul, que realiza vários eventos de caráter nacional. Transita pelo mundo, é um fotógrafo viajante, passando então por várias capitais brasileiras e também por cidades do exterior, entre elas, Berlim, Londres, Paris, Budapeste, Roma, Veneza, Florença, Madrid, Nova York. Sem abandonar a pintura, o artista transforma a fotografia no foco de sua produção. Intensifica a partir daí também a elaboração de vídeos, que resultam muitas vezes de descobertas que faz em suas andanças. Orlando da Rosa Farya atua como uma espécie de flâneur contemporâneo procurando e descobrindo, com olhar treinado e sensível, locais e aspectos inusitados do mundo que passam despercebidos à maioria dos transeuntes, apontando para eles a câmara digital.

O resultado desses deslocamentos é um imenso acervo imagético, revelador de visões muito particulares e inusitadas da paisagem, da arquitetura, da vida cotidiana dos transeuntes nas grandes cidades. Interessa---lhe, sobretudo, o olhar das pessoas, sendo essa uma das razões que o levam a fazer verdadeira perseguição --- às vezes durante um dia inteiro --- a indivíduos anônimos, que por algum motivo lhe chamam a atenção, apontando para eles discretamente a câmara digital, escondida sob suas vestes.

Entretanto, a preferência do capixaba recai sobre flagrantes e cenas inusitadas, passadas em ambiente interno, não raramente no interior dos mais conhecidos museus e galerias de arte do Brasil e do exterior. Como na maioria dos casos as instituições culturais não permitem a elaboração de fotografias das obras ali expostas, o artista passou a agir como uma espécie de raptor ou sequestrador de imagens, valendo---se para isso de meios não

convencionais. Munido de uma câmara digital oculta sob as vestes, ele se mistura arditamente aos visitantes do Museu. Disfarça, observa o ambiente e a atitude dos interlocutores diante das obras. Espera o melhor momento de flagrar o inusitado, pois o flâneur não pode ter pressa. Mas ao encontrar o que procura tem de agir rápida e discretamente disparando a objetiva sem ser notado e de modo a não perder nenhum aspecto insólito. Como não pode olhar para a câmara não tem, portanto, nítida noção do resultado obtido. Quer dizer, ele acumula experiência, possui um olhar treinado e a percepção bastante aguçada, mas como ele próprio observa, não tem total controle sobre a qualidade das tomadas, enquadramentos e nitidez das imagens captadas por esse processo. O ato de descarregar a câmara é para ele tão fascinante e surpreendente quanto o de captar as imagens, momento em que analisa, seleciona e organiza as imagens tidas por ele como satisfatórias, e descarta aquelas que não lhe agradam.

O fato de não poder conferir aquilo que captou faz com que as imagens geradas por esse artista fotógrafo possuam não raramente cortes ou enquadramentos bastante ousados ou curiosos. O capixaba registra tanto a expressão contemplativa do público diante das obras, como o olhar de indiferença desses mesmos espectadores. Permanece às vezes longo tempo transitando pelo mesmo espaço expositivo para registrar a atitude dos visitantes diante das obras de arte; flagrar rostos e olhares curiosos ou em devaneio; turistas orientais de semblantes exaustos, mantendo o olhar fixo sem se saber em que lugar; mostrar esses maratonistas culturais aproveitando os raros e preciosos momentos dentro dos museus para descansar, agarrados às sacolas de souvenirs, mais preocupados em desnudar os pés dos incômodos calçados do que com as obras que têm diante dos olhos e pelas quais não parecem manifestar o menor interesse. Para Rosa Farya “a imagem fotográfica funciona sob o regime da impressão e do estado das coisas, mas também dos acontecimentos do mundo que lhe são materialmente necessários, e constituem seu material inscritível”, referência que também empresto de Rouillé¹⁸.

A persistência nessa temática que observa o comportamento do público visitante de museus e galerias atesta o interesse do experimentado artista em revitalizar e

atualizar aspectos emblemáticos de sua pintura. Sobrepõe fragmentos de imagens fotográficas diferenciadas ou amplia as fotografias, transformando-as em painéis expostos de maneira similar a pinturas. A fotografia torna-se assim um meio de geração e transformação dos valores artísticos e revelador da ação do artista no mundo, numa cultura centrada não mais na “mística da pureza”, mas que se abre “à alteridade, à diferença, ao consenso”¹⁹.

Por meio de uma observação atenta vai desvelando no interior das instituições culturais inúmeras possibilidades de registrar o cotidiano, encontrando no “universal o particular”, “o extraordinário no ordinário”, “o novo no já visto”. Essa parece ser uma forma de resistir à trivialidade dos meios de comunicação de massa, como revela tanto o extenso inventário fotográfico como atesta em algumas de suas declarações. Sua prática e atitudes confirmam que, para os artistas fotógrafos atuais, criar não tem mais o sentido de produzir, mas o de escolher ou simplesmente enquadrar e deslocar coisas e materiais, algo que é totalmente contrário ao estatuto e funcionamento tradicional da pintura, como já havia preconizado Duchamp.

O capixaba subverte a lógica mimética da fotografia desmontando o conceito de verdade. Tira partido de imagens borradas ou fora de foco, manchas obtidas às cegas, com o intuito de perturbar, de problematizar os hábitos visuais e polarizar o olhar. Não descarta igualmente certas incoerências ou imprevisibilidades na captação da luz e outros artifícios que surpreendem e instigam o olhar. Rompe tanto com a lógica picturalista tradicional, como com a nitidez e transparência da praxe documentarista.

No entanto, no legado fotográfico de Orlando da Rosa Farya é possível identificar momentos específicos em que ele age como um documentarista, quando registra diferentes tempos, ações e peculiaridades desveladas num mesmo espaço geográfico ou social. Porém, o propósito maior do artista/ fotógrafo é desmontar os limites dos materiais e dos processos inserindo nas obras artísticas elementos fotográficos e na fotografia valores pictóricos: ampliação de certos detalhes ou fragmentos de esculturas ou pinturas; introdução de cortes e enquadramentos; seleção e registro de nuances de cores que vai desvelando nos ambientes por onde transita.

Ao apontar sua câmara para as obras de arte no interior dos museus, Orlando da Rosa Faria produz estranhamentos que intrigam os interlocutores. Faz penetrar na fotografia de determinados ícones da pintura universal, elementos que lhe são

alheios, como a insólita cabeça e parte das vestes de um visitante anônimo, cuja tonalidade coincide ou se aproxima das cores dominantes nas telas. Essa inserção é cuidadosa e arditamente pensada pelo fotógrafo, de maneira a torná-la convincente e a confundir o público desavisado. Este ao se posicionar diante das fotografias ampliadas não raramente numa escala similar ou maior do que a das pinturas registradas sente-se desconcertado e sem saber se está diante da obra de arte que ele de alguma maneira conhece, ou de outra elaborada pelo artista. Entre as muitas obras registradas por ele, chama a atenção o novo olhar que lança sobre a tela de Manet, *Le déjeuner sur l'herbe* (1863), que foi apresentada no Salon des Refusés, mas que ironicamente acabou incorporada à coleção do Museu d'Orsey (Paris).

Além de afrontar os conceitos sociais vigentes naquele tempo, a temática dessa tela não deixa de refletir uma nova atitude diante da vida moderna e certo narcisismo da burguesia da belle époque francesa. Para além da temática, o autor da pintura, Eduard Manet, recorria a uma formulação acadêmica como se tentasse persuadir o público de que a arte é – e não pode ser nada além – de reprodução exata da natureza. A tela provocou um verdadeiro escândalo quando foi exposta ao mostrar uma curiosa confabulação entre dois cavalheiros elegantemente vestidos e uma figura feminina nua, sentados na relva de um bosque, num processo em que os corpos praticamente se enredam ou se tocam. Ao fotografar essa tela, que mostra um lanche ao ar livre, provavelmente após um banho num riacho situado logo acima das figuras, a intenção do capixaba não se restringe a ironizar o gosto trivial do público atual por essa pintura herdeira da tradição clássica.

Afirma que essa pintura lhe chamou a atenção muito mais pela quantidade de pessoas que se posicionam diante dela diariamente, trazendo para o âmbito da fotografia outras questões como a inserção dos espectadores de seu tempo. Flagra um homem calvo e de meia idade a contemplar a tela. Por estar posicionado de costas para o observador, não

percebe a ação do fotógrafo posicionado atrás dele. Este espera o momento exato de acionar a câmara, fazendo com que a cabeça desse intruso adentre literalmente o espaço pictórico, como se fizesse parte dele. Evidentemente que ele faz uma sequência de tomadas até enquadrar essa cabeça, de modo a coincidir e obstruir totalmente a figura que na tela se posiciona atrás dela: o corpo do homem de traje escuro, que aparece reclinado da tela com a bengala na mão. Enquanto na pintura esse homem é colocado de frente para um casal (ela nua e ele elegantemente trajado), de maneira a parecer confabular com o casal. Entretanto, ao invés de se dirigir a ele, tem o olhar

voltado para fora da tela, para o observador. Aproveitando---se dessa particularidade, na fotografia de Orlando Farya a função de interlocutor do casal passa a ser feita por esse anônimo intruso. Nesse processo chama a atenção o jogo de olhares, pois é exatamente para esse indivíduo que os personagens da tela parecem dirigir---se, o que faz com que se estabeleça entre eles um clima de estranhamento ou de questionamento mútuo. E curiosamente, é a calva arredondada desse inquiridor, envolta por uma brilhante luz rósea, que chama a atenção e cria um elemento paradoxal na composição; contrapõe---se também com os tons rosados que se espalham pela pintura e pelo próprio corpo do nu que o encara. Além disso, a intensidade do verde de sua camisa parece iluminar ou potencializar os tons rebaixados dos verdes azulados que cobrem a superfície da tela. A atitude do artista fotógrafo ao inserir literalmente na tela um personagem falso ou pífilo transforma a imagem numa espécie de fotomontagem e confirma que a fotografia permanece como um ato de escolha e, sobretudo, como um processo de enquadramento e de sobreposição, ao qual já me referi antes.

E para nos assegurar de que não se trata de uma cópia ou de um duplo da pintura de Manet, mas de uma como uma paródia ou de outra formulação articulada por ele, Orlando da Rosa Farya amplia essa imagem fotográfica sem respeitar as proporções e as dimensões originais. Essa tela do século XIX possui cerca de 210 cm por 264 cm, enquanto que a fotografia foi ampliada e impressa a laser, medindo 300 cm x 400 cm, desrespeitando e suplantando, portando, as proporções originais do quadro. Produz assim uma imagem que permite discorrer sobre a noção de original e de cópia, mostrando o poder do falso, a transformação do espaço real em uma espécie de espaço virtual, não por um produto da eletrônica, mas

por um acréscimo, pela presença de um corpo estranho. Esse corpo atravessa o espaço da pintura e é tragado pela fotografia e instaura um processo em que o trabalho manual foi totalmente eliminado.

Ao apresentar esses painéis fotográficos de pinturas ou esculturas em locais que não museus ou galerias, aos quais essas obras pertencem, o artista retira---as ainda do seu habitat e de sua intimidade e as insere em novos contextos, alterando seu sentido ou a sua significação.

Em outros casos, o capixaba contrapõe à cor de um plano geométrico de uma determinada tela abstrata um novo plano de cor. Essa interferência não resulta do emprego manual de tintas e pincéis, mas de uma sobreposição ou

enquadramento fotográfico de partes das vestes de um interlocutor posicionado diante dela, cuja tonalidade pode se aproximar daquela da pintura.

Em outro extremo, quando registra a paisagem dos locais por onde circula, a figura humana assume uma proporção minúscula diante de alguns elementos que ele quer destacar. Esse fotógrafo---viajante desloca---se descompromissadamente pelo mundo registrando nas ruas, praças, fachadas de edifícios sinais de abandono, de descaracterização e de degradação da cidade. Pontua também a presença da arte no espaço urbano, com destaque para o grafite, a pichação, os monumentos, a programação dos museus, o público adentrando os espaços expositivos de instituições culturais. Mas isso não impede que Rosa Farya também penetre furtivamente no interior de alguma residência, assumindo a atitude do voyeur flagrando o insólito dos ambientes ou da decoração, em imagens nas quais o ser humano está ausente. Em outros casos transita pelo espaço da grande metrópole, misturando---se discretamente na multidão para flagrar grupos de jovens, ressaltando---lhes os gestos espontâneos e as atitudes descontraídas.

Põe em evidência e em diálogo um universo de impressões e percepções, estabelecendo uma espécie de mediação ou de alteridade entre o meu lugar e o lugar do outro, o particular e o universal, o popular e o erudito, a alta e a baixa cultura. Transita pelo mundo sem muita

pressa e como se nunca tivesse estado lá, mesmo que o espaço lhe seja familiar. Com uma percepção aguçada e muita determinação, o fotógrafo escolhe, seleciona e registra aspectos da visibilidade que passam despercebidos ao olhar comum.

Orlando da Rosa Farya propõe um princípio de dramaturgia, um jogo em que os simulacros, a natureza, a arte, os indivíduos que flagra nas ruas ou nos trens de metrô pareçam esvaziados de sentido e de sua vivência cotidiana, para prestar-se a referências múltiplas. Inverte intrigantemente determinados papéis ou ações fazendo com que insólitos manequins de lojas pareçam às vezes mais humanos do que alguns indivíduos que ele vai flagrando no mundo. Por meio de enquadramentos e cortes, destaca aspectos da paisagem e da arquitetura, que denunciam o olhar do artista: transforma uma janela num plano geométrico; recorta manchas ou superfícies para destacar a textura ou a singularidade do colorido, com o intuito de remeter ou estabelecer analogias com a pintura.

Propõe que o espectador lance sobre suas imagens um olhar crítico ou instigante, mas também quer preveni-lo de que a fotografia pode não ser um meio perfeitamente sincero e por isso não se deve crer inteiramente nas imagens que vê.

Para finalizar gostaria de ressaltar que o interesse de Orlando da Rosa Faria por agir prioritariamente no interior dos museus reafirma tanto a questão da alteridade a que antes me referi, certamente por que é nessas instituições que melhor se observa atualmente, o processo de mundialização, que acelera e generaliza as trocas; o favorecimento dos encontros e a intensificação dos contatos; o rompimento dos limites geográficos e o desaparecimento das diferenças; a reconfiguração das fronteiras e a demolição dos totalitarismos; a flexibilidade, o nomadismo e a mestiçagem se tornam a regra do presente e as exclusões se deslocam; e é lá, tudo se transforma em arte, e num outro lugar anunciando o fim de uma era e a chegada de uma nova época²⁰.