

DENISE GADELHA

À CURTA DISTÂNCIA:

relações entre a imagem fotográfica e seu espaço de apresentação

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, com área de Concentração em Poéticas Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Vieira da Cunha

**Porto Alegre
2007**

Aos meus heróis de ontem e hoje, cujos exemplos alimentaram minha inquietação e instigaram a presente pesquisa.

Às pessoas que estiveram ao meu lado neste árduo processo, me apoiando e amparando incondicionalmente: sem elas este trabalho não seria possível.

Agradecimentos

Esta pesquisa não é resultado de um processo solitário, ao contrário, se constitui de um trilhar compartilhado com outras pessoas que dividiram comigo as reflexões e angústias implicadas neste projeto.

Dentre os inúmeros colaboradores nesta empreitada, gostaria de agradecer especialmente:

À minha família, sobretudo, à minha mãe, que sempre esteve por perto oferecendo apoio e incentivo, fazendo o possível e o impossível para me auxiliar a superar os obstáculos ao longo do percurso.

Ao Beto, pelo seu amor profundo, sua cumplicidade e principalmente: paciência incondicional. Assim como por sempre ter acreditado em meu potencial e pelo estímulo dado em seu próprio exemplo de vida.

À Maria Helena Bernardes, minha "mãe adotiva", pois como uma verdadeira mãe acompanhou-me de perto desde meus primeiros passos profissionais e sob seu olhar incitou-me a caminhar com mais desenvoltura.

Ao meu orientador Professor Eduardo Vieira da Cunha que me amparou nos momentos difíceis e respeitou meu processo individual de pesquisa.

À Professora Mônica Zielinsky e ao Professor Edson de Souza pelas valiosas contribuições durante a qualificação, além da rica experiência proporcionada em sala de aula.

À Professora Cláudia Cabral e à Professora Neiva Bohns por aceitarem participar desta banca.

Agradeço também à CAPES, que viabilizou esta pesquisa, aos professores, colegas e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS.

SUMÁRIO

RESUMO	5
ABSTRACT	6
INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1 A origem	13
CAPÍTULO 2 A fotografia como instrumento para despertar a consciência do espaço expositivo	27
CAPÍTULO 3 Análise sobre a situação de <i>À Curta Distância</i> em relação ao contexto da fotografia contemporânea nas artes visuais: uma prática entre a neutralidade e o artifício	70
CAPÍTULO 4 Relatos de trabalhos	121
CONSIDERAÇÕES FINAIS	151
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	166

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo estabelecer uma reflexão a respeito de parte de minha produção poética intitulada *À Curta Distância*. A fim de discernir critérios para tal análise parti de uma contextualização desta produção em relação às vivências artísticas que marcaram o início deste projeto, para, a seguir, estabelecer uma articulação com obras de outros artistas – tanto de antecedentes históricos como praticantes contemporâneos. O fio condutor desta investigação será dividido em dois vetores; o primeiro consiste na busca por situar o surgimento de propostas que abordam o contexto de apresentação como conteúdo da obra. A partir de uma breve descrição das conexões históricas deste tema será possível discernir como este é articulado em minha produção artística. O segundo vetor desta pesquisa é referente ao estudo da relação entre a fotografia e as artes visuais, extraindo daí argumentos para proceder uma análise do uso contemporâneo deste meio, hoje em dia tão difundido nas exposições ao redor do planeta. A relação entre o espaço físico de exposição e a fotografia se faz presente em meu trabalho por meio da criação de um paralelismo entre realidade e representação. A fotografia apresentada ao público representa o próprio ambiente em que o espectador se encontra quando está diante da imagem. Assim, com a criação deste artifício, estimula-se a passagem de uma atenção dirigida somente às propriedades formais do objeto artístico para uma apreensão fenomenológica do espaço ao qual a imagem se refere.

Palavras-chave: *À Curta Distância*. *Site-specific work*. Fotografia contemporânea.

ABSTRACT

The present research has as objective to establish a reflection regarding part of my poetical production titled *In a Short Distance*. In order to discern criteria for such analysis I started off a contextualization of this production in relation to the artistic experiences that had marked the beginning of this project, then, in the sequence, establishing relation with works of other artists - as much of historical antecedents as contemporaries practitioners. The conducting wire of this inquiry will be divided in two vectors; the first one consists of the search for pointing out the sprouting of proposals that approach the presentation context as content of the work of art. From one soon description of the historical connections of this subject will be possible to discern how it is articulated in my artistic production. The second vector of this research is referring to the study of the relation between photograph and the visual arts, extracting from there arguments to proceed an analysis about the contemporary use of this medium, nowadays so spread out in the exhibitions around the world. The relation between the photograph and the physical space of exhibition is present in my work by means of the creation of a parallelism between reality and representation. The photograph presented to the public represents the proper environment where the spectator is when he sees the image. Thus, with the creation of this artifice, is possible to turn an attention only directed to the formal properties of the artistic object into a phenomenological apprehension of the real space.

Key words: *In a Short Distance*. *Site-specific work*. Contemporary photography.

A especificidade do trabalho em relação à sua inserção no espaço produz uma perspectiva. Uma perspectiva espaço-temporal. Uma perspectiva relacional. Não mais como um instrumento de simulação do espaço tridimensional em uma superfície bidimensional. Mas como projeções e desdobramentos da relação múltipla entre o trabalho e a realidade em que está inserido. O trabalho acontece na perspectiva do espaço-tempo.

Introdução

A presente dissertação consiste no desenvolvimento de uma análise sobre minha produção artística, visando a estabelecer uma reflexão teórica que a corresponda. Ao empreender este exame, o problema inicial com que me deparei foi o questionamento de quais seriam os parâmetros para instaurar uma articulação teórica a partir de minha produção poética.

Para responder tal questão, senti necessidade de me afastar de meu trabalho e colocar-me como estranha a ele: como espectadora de minha própria obra. Neste aspecto, a leitura de Wollheim (2004) foi extremamente elucidativa. Este autor afirma que a distinção entre artista e espectador é antes uma distinção de papéis e não uma separação de sujeitos. Para avaliar e criticar seu próprio trabalho, o artista deve assumir o papel de espectador. Essa alternância entre papéis ocorre em variadas camadas do processo artístico, podendo ser simbolizada por aquele passo atrás quando um pintor se afasta da tela enquanto pinta, quando um artista visita sua exposição, ou então quando este tenta fazer o exercício de explicar para si mesmo o próprio trabalho como se não o conhecesse. Este foi um dos exercícios que me propus a realizar para elaborar o presente texto.

Ao tentar colocar-me no lugar de outra pessoa, para, momentaneamente, ver meu processo de trabalho com outro olhar, criei o distanciamento necessário para constituir um ponto de partida nesta tarefa de escrever sobre minha produção visual. Assim, inicialmente tentei posicionar-me no papel de um leitor que desconhece o assunto, para imaginar quais seriam as dúvidas que surgiriam em um primeiro embate com o trabalho poético que analisarei neste texto.

As primeiras dúvidas que me ocorreram ao realizar este exercício foram: de que se trata o trabalho? Quando e como surgiram suas questões centrais? Qual é a intenção que as move? Com quais artistas estabelecem diálogo? Quais são as raízes históricas do pensamento em questão? Qual é a relação que estabelece com o espectador? Qual é a contribuição particular que este trabalho poderia oferecer à situação contemporânea?

Tentarei responder tais questões ao longo do presente texto.

Deste exercício partiu a opção por iniciar esta investigação com um relato que busca reconstruir os pensamentos e vivências que conduziram às experiências poéticas abordadas. Refazer mentalmente a trajetória de incertezas do processo de trabalho pareceu-me um bom começo para a tentativa de comunicar em palavras uma experiência que de maneira geral escapa ao pensamento, inclusive ao meu, apesar de ser a autora do projeto.

Além de expor tais dúvidas, proporei a imaginação de algumas respostas alternativas, ao invés de me limitar às soluções incorporadas ao trabalho, a fim de exercitar a comparação entre diferentes possibilidades. Com isso, espero obter uma definição mais nítida do contorno das escolhas que realmente foram levadas a cabo (pelo contraste com o que não foi realizado, embora existam na dimensão hipotética), investigando e colocando à prova a adequação dos meios adotados para materializar a intenção da proposta.

Por motivos práticos, a pesquisa deve ter um foco bem delimitado, pois do contrário não seria possível aprofundar o estudo com a seriedade necessária. Portanto, tive que eleger uma determinada parte de minha produção artística como objeto de investigação. Optei por abordar apenas a série *À Curta Distância*.

À Curta Distância é uma série de intervenções em espaços expositivos nos quais apresento uma forma de representação do próprio espaço físico em que a imagem é vista. Deste modo, o conteúdo do trabalho está intrinsecamente relacionado ao seu espaço de apresentação.

Por se tratar de intervenção, todos os trabalhos desse grupo são *site-specific*¹. E, por ser um conjunto de trabalhos que partem da mesma questão, a seqüência se caracteriza como um *work-in-progress*². Assim, devido à cumplicidade espacial que cada intervenção mantém com seu contexto de apresentação e ao desdobramento da proposta em um vetor temporal ao longo da série, podemos definir *À Curta Distância* como um *site-specific/work-in-progress*.

No entanto não será possível abordar individualmente cada trabalho da seqüência, nem dar conta de todos os assuntos relacionados ao conjunto, pois mesmo limitando minha análise a esta parcela de minha produção

¹ *Site-specific work* é nome atribuído aos trabalhos que são elaborados especificamente para o espaço físico em que são apresentados (seja em uma sala ou numa paisagem). O trabalho depende do espaço para ser o que ele é.

² *Work-in-progress* é o trabalho que aborda o processo como conteúdo, ou aquele que em sua apresentação dá visibilidade a uma etapa pertencente a um projeto mais amplo. No trabalho que é realizado em processo existe uma conexão entre diversas ocorrências motivadas por uma mesma proposição.

artística, ainda assim, foi necessário restringir mais o foco da pesquisa. Este *site-specific/work-in-progress* conduz a investigação a assuntos extremamente pertinentes e vastos que não poderiam ser delineados em poucas páginas.

Portanto, elegi dois vetores para guiar a análise de *À Curta Distância*: o primeiro eixo representa meu estudo sobre a relação que a obra estabelece com seu espaço físico de apresentação. Já no segundo, investigo a relação da fotografia com as artes visuais e por que este meio pode ser particularmente útil ao propósito de relacionar o trabalho ao espaço expositivo.

A escolha por destacar a abordagem da fotografia foi feita através de uma sugestão que recebi na banca de qualificação. Sou grata por esta valiosa contribuição e optei por desenvolvê-la em detrimento de outras sugestões igualmente ricas, pelos motivos que explico a seguir. Em primeiro lugar, a fotografia representa o ponto de partida tanto para a série *À Curta Distância*, quanto para minha própria formação acadêmica, já que sou bacharel em Artes Plásticas com habilitação em Fotografia. Assim sendo, além de este ser o meio que motivou inicialmente minhas inquietações poéticas, é também um assunto que me instiga teoricamente. Deste modo, o âmbito da fotografia nas artes visuais se configura como um território onde possuo uma pesquisa mais sólida, e dentro do qual será mais provável realizar uma contribuição acadêmica pertinente.

Embora a fotografia tenha sido o meio propulsor da investigação poética em *À Curta Distância*, a partir de um determinado momento da série sua relevância deixa de sobressair para dar espaço a outras formas de representação, principalmente ao uso de representações cartográficas. No entanto, conforme afirmei anteriormente, não será possível abranger este assunto devido à complexidade demandada, e, portanto, limitar-me-ei aos eixos de análise propostos, que por si só já são suficientemente complexos.

Para empreender uma investigação que contextualize teoricamente minha produção artística intitulada genericamente de *À Curta Distância* em relação aos trabalhos que abordam seu contexto como conteúdo e em perspectiva ao uso da fotografia nas artes visuais, será necessário esboçar um breve histórico da incidência destes assuntos em outras pesquisas poéticas.

Grande parte dos marcos de referência nesta investigação remete à revolução paradigmática que eclodiu na década de 1960 em diversos âmbitos da cultura e que especificamente nas artes visuais marcou o início de uma transição para um período que muitos autores definem como pós-moderno, e que Danto (2004) define como pós-histórico. Tal momento representou o ápice de investigações que já haviam mostrado seus primeiros sinais com as vanguardas dos anos 1920, mas que atingiram uma abrangência consideravelmente maior com a geração das décadas de 1960 e 1970 por meio de inúmeros artistas que questionaram a noção de arte, o papel do espectador, os limites do espaço de apresentação e o valor do objeto artístico. A partir deste momento, as categorias artísticas, que anteriormente eram solidamente arraigadas, se esfacelaram. As fronteiras entre as práticas artísticas se tornaram instáveis e assim permanecem até hoje. Percebo meu trabalho se instaurar sobre este terreno instável, entre posições ambíguas que não podem ser encaixadas em somente um dos pólos de uma relação entre, por exemplo, dentro ou fora do espaço expositivo, produto final ou arte em processo, realismo ou idealismo.

CAPÍTULO 1:

A origem

À *Curta Distância* é uma seqüência de intervenções em espaços expositivos dentro dos quais introduzo uma representação visual desse mesmo espaço, objetivando criar uma articulação entre imagem representacional e seu lugar de exposição.

Na formulação dessa proposta, levei em consideração que a função prevaiente na maior parte das salas expositivas segue a lógica usual do “cubo branco”, definindo o espaço expositivo ideal como neutro e supostamente livre de interferência na percepção do espectador. Assim, o propósito norteador da funcionalidade de tais locais é de servir como continente para a obra. Em *À Curta Distância*, busco a possibilidade de transformar o que era continente em conteúdo, ou seja, alterar a apreensão banal do espaço expositivo estimulando uma apreensão desse espaço como algo digno de atenção especial, ressaltando suas peculiaridades e características próprias. Deste modo, aquilo que supostamente deveria ser neutro deixa a condição de *tábula rasa* para ser visto em primeiro plano juntamente com a imagem que o representa.

À *Curta Distância* é um conjunto de experiências que se desdobram entre si e que são motivadas por uma investigação comum, partindo de uma especificidade do ambiente no qual o trabalho é exposto. O que inicialmente constituiu apenas um desdobramento de um trabalho anterior denominado *Hiatos*, em seguida se transformou em uma espécie de *work-in-progress*, no qual cada intervenção faz parte de um projeto mais amplo.

No decorrer dessa dissertação pretendo investigar as conseqüências e contribuições geradas pelo paralelismo entre espaço físico real e sua representação, proposto nessas intervenções. O que essa estratégia poderia proporcionar em termos de percepção e apreensão do momento presente para quem vivencia estes trabalhos? O que sua percepção pode suscitar para além da experiência imediata? Por ora, concentremo-nos no princípio.

O ano era 2003. Estava me aproximando da conclusão da graduação e passava por um processo de reformulação de minha pesquisa artística. *Hiatos* foi o primeiro trabalho de uma nova fase³, radicalmente distinta das experiências anteriores. O desenvolvimento desse projeto foi apresentado na monografia de conclusão do curso de Bacharelado em Artes Visuais da

³ Nessa mesma época, foram realizados os primeiros trabalhos das duas séries que mantenho em paralelo até hoje. *Hiatos* deu origem ao “*À curta distância*”, enquanto *Retrato no Dilúvio I e II*, realizado no mesmo período, por sua vez inaugurou a série que intitulo genericamente de “*Retratos*”. Esta série não será abordada na presente dissertação, devido à necessidade de restringir o foco da pesquisa, visando a evitar uma abordagem superficial, já que ambas as séries rendem discussões amplas. No entanto aqui se configura uma sugestão de uma possível investigação futura no doutorado, quem sabe, expandindo a discussão apresentada neste texto, articulando-a e confrontando-a com “*Retratos*”.

UFRGS. O procedimento inicial de *Hiatos* consistia na tomada fotográfica de um determinado espaço da cidade para reproduzi-lo, a seguir, em formato de cartaz de rua. Feito isso, eu retornava ao local fotografado e inseria, neste mesmo ponto, o cartaz. Tratava-se de uma proposta de transposição física e temporal, simbolizada pela inserção da imagem de um mesmo espaço “congelado” em outro momento. As localidades urbanas escolhidas para a realização desta ação são caracterizadas por um acentuado movimento cotidiano de transeuntes. Para reforçar o vetor temporal dessa transposição, o registro fotográfico era realizado à noite, na quietude da madrugada, quando a rua estava totalmente deserta. Assim, no burburinho agitado do dia-a-dia vivido nesse espaço, durante certo tempo, pairou um reflexo silencioso que indicava uma outra realidade possível deste mesmo lugar, despertando a imaginação do transeunte mais atento.

A ação de inserção, por sua vez, era registrada por meio de uma nova fotografia que configurava a parte do trabalho a ser apresentada em um espaço expositivo. A fim de manter uma conexão lógica, busquei repetir aproximadamente o mesmo enquadramento. Além disso, a nova imagem era ampliada na mesma dimensão do cartaz que foi inserido na rua. Esta resolução formal, a meu ver, criava uma lógica interna que preservava o sentido do trabalho quando este era apresentado em outros espaços.

Exibir *Hiatos* em uma galeria constituía um gesto significativo em minha pesquisa por ser a forma que me parecia viável para comunicar essa experiência ao universo artístico. Assumir essa postura naquela época não era algo natural para mim. Pertencço a uma geração que assimilou a crítica às instituições culturais, expressando-a sob forma de proposições alheias aos espaços artísticos instituídos. Assim, a temática urbana era um tema recorrente nas discussões realizadas no Instituto de Artes da UFRGS durante minha graduação. Neste contexto, a prática artística nos espaços públicos é associada a uma atitude de resistência, sendo o “espaço público” frequentemente concebido como idêntico ao espaço urbano e em oposição ao espaço idealizado das exposições. Portanto, defender a importância de trabalhar também no espaço cartesiano da sala expositiva não era uma posição em consonância com o discurso de parte considerável de meus colegas de geração, dentro ou fora da universidade.



Denise Gadelha
Hiatos
2003

Tais preocupações me perseguiram na época em que *Hiatos* estava sendo formulado. Pouco tempo havia se passado desde o meu desligamento das atividades propostas pelo *Laranjas*⁴, grupo dedicado à prática de intervenções urbanas de cuja fundação eu havia participado e do qual me afastei durante o desenvolvimento de meu projeto de graduação por constatar que os interesses coletivos se distanciaram progressivamente de meus valores pessoais. Apesar de a formação do grupo ter acontecido em função de uma exposição, *Laranjas* logo se tornou um coletivo dedicado a realizar ações no espaço urbano periodicamente. A maneira como tais ações foram conduzidas me parecia ambígua. Tinha o sentimento de que, ao invés de estar atingindo a tal liberdade tão aclamada pelas gerações anteriores de artistas que abandonaram o espaço neutro das galerias em direção ao mundo, ao contrário, poderíamos estar caindo em uma armadilha na qual os limites poderiam ser ainda mais restritivos do que aqueles impostos pela instituição. Estes limites pareciam-me ainda mais perigosos porque se apresentavam disfarçados de atitudes libertárias. A convivência com esse grupo, por um lado, bem como meu envolvimento na faculdade com colegas e atividades de extensão dedicados à realização de intervenções urbanas sistemáticas por outro alimentaram diversas dúvidas em relação à eficácia crítica de um trabalho simplesmente baseada no fato de este ser uma proposição extramuros.

Estas inquietações me conduziram a uma série de questionamentos que não poderiam ser negligenciados. Qual é a diferença da produção artística extramuros da atualidade em relação ao quadro político e cultural que alimentou as primeiras tentativas de afastamento da galeria? Sustentar atualmente uma oposição crítica ao “cubo branco” teria a mesma eficácia e objetivo que teve há duas ou três décadas? Não seria importante nos perguntarmos se o discurso de oposição ao sistema estabelecido e tudo o que lhe diz respeito não se torna, em algumas circunstâncias, em si mesmo uma norma estabelecida? O que aconteceu com o horizonte utópico das gerações anteriores? Estarão essas utopias reduzidas a meras categorias estéticas, ou pior ainda, transformadas em um modismo que também é doutrinário? Como justificar o senso comum difundido em parte da comunidade artística mais jovem de que a arte realmente crítica é *a priori* realizada em espaços não-institucionais? Não se terá convertido em preconceito em relação

⁴ Cristina Ribas era minha colega na graduação e em 2002 contatamos a Adriana Boff, a Fabiana Rossarolla e a Patrícia Francisco para elaborarmos um projeto de ocupação da Galeria Iberê Camargo, em Porto Alegre. O conceito do grupo *Laranjas* foi sendo delineado a partir das demandas específicas relacionadas a essa exposição. A primeira intervenção do *Laranjas* foi uma sessão de colagens de faixas de cartazes laranjas pela cidade de Porto Alegre, motivada de certa forma pela idéia de divulgar a exposição. A partir da repercussão dos cartazes, o grupo elaborou uma série de ações que tematizavam o “laranja”. Em seguida as ações se tornaram a linha central de atuação do grupo. A partir disso houve um afastamento cada vez maior dos trabalhos que foram o motivo inicial de nossa reunião. É importante esclarecer aqui que não estou criticando a atuação do *Laranjas* hoje (não tive a oportunidade de acompanhar a produção atual do grupo, mas tenho escutado críticas muito positivas). Refiro-me somente à experiência na época em que estava envolvida com este grupo devido à pertinência do assunto nesta dissertação, uma vez que tal vivência influenciou diretamente as dúvidas que me acometeram durante o processo de trabalho em *Hiatos* e, conseqüentemente, a formulação de “*À curta distância*”.



Laranjas

àqueles artistas que ainda concebem seus trabalhos para espaços expositivos, como se este tipo de proposição fosse inevitavelmente anacrônica ou conivente com o sistema? Como explicar os momentos em que fui assaltada por um sentimento de culpa por ainda acreditar que possa existir experiência artística de qualidade sendo concebida para ser apresentada em galerias?

O’Doherty (2002, p. 91) afirma que “o cubo branco é geralmente visto como um emblema do afastamento do artista de uma sociedade à qual a galeria também dá acesso”. As instituições artísticas, que têm o museu como seu símbolo máximo, promovem a distinção entre a “alta” e a “baixa” cultura. Tais instituições possuem o poder de legitimar as produções que ganham visibilidade em seu interior, sendo elevadas automaticamente à categoria de “alta cultura”. Cristina Freire, ao comentar as afirmações de Brian O’Doherty, ressalta que os clássicos valores museais se atêm à noção de arte como pura forma e de valor intrínseco, pressupondo uma atitude contemplativa de um público que possua determinado repertório:

Tudo isso se traduz também no espaço neutro da galeria e nas normas de conduta que sugerem uma atitude quase ritual frente às obras expostas, reafirmando uma certa teologia da arte. Sem referências ao mundo exterior, a eternidade é evocada. O visitante, ritualisticamente, deve anular seus demais sentidos: falar baixo, não tocar, mover-se lentamente. (FREIRE, 1999, p. 43)

A autora observa também que o museu pode ser visto como uma instituição disciplinar que regulamenta certas condutas sociais. Dessa forma, tais instituições se revelam como instrumentos de poder. Complementando esse raciocínio poderíamos citar Kwon (2005, p. 34):

As aparentemente agradáveis características arquitetônicas de um museu/galeria, em outras palavras, são consideradas para serem mecanismos codificados que “ativamente” [enfaticamente] dissociam o espaço da arte do mundo exterior, promovendo o imperativo idealista da instituição e sua hierarquia ao restituir-se dos valores de “objetividade”, “desinteresse” e “verdade”.⁵

⁵ *The seemingly benign architectural features of a gallery/museum, in other words, were deemed to be coded mechanisms that actively disassociate the space of art from the outer world, furthering the institution’s idealist imperative of rendering itself and its hierarchization of values “objective,” “disinterested,” and “true”.* Todas as traduções que constam nesta dissertação foram feitas pela autora.

Grande parte das críticas ao sistema institucional o acusa de emitir certo discurso de caráter oficial e hegemônico, além de ser cúmplice dos valores da elite burguesa. No entanto acredito ser importante frisar que, ainda que

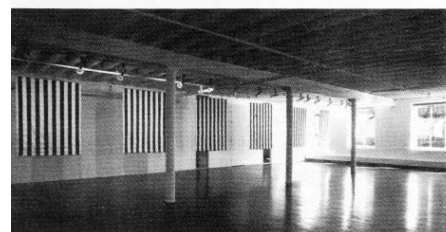
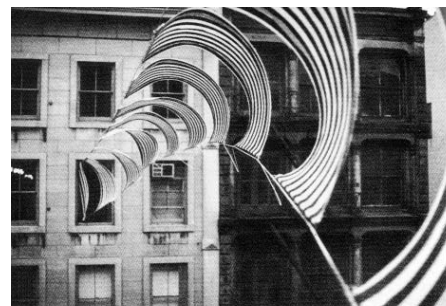
eventualmente ligadas às estruturas de poder geradoras de desigualdades sociais e culturais, as salas expositivas não deixam de ser o espaço privilegiado para a difusão e promoção do contato físico com o objeto artístico. Não podemos esquecer que esses espaços são primordialmente freqüentados por pessoas que possuem alguma expectativa de se relacionar com um trabalho artístico, que possuem algum tipo de interesse e disponibilidade para refletir sobre arte. Pessoas potencialmente críticas, se acreditarmos no poder da aventura intelectual e imaginativa que a arte pode proporcionar. Portanto, para o artista se dirigir a esses interlocutores, cuja afinidade reside nesse interesse comum, justifica-se sua atuação nos espaços institucionais que “emolduram” a atividade artística, ou seja, que a põe em evidência, em foco, ainda que o preço a pagar por isso possa significar uma separação da vida vernácula na maioria das vezes. A especificidade do público, neste caso, pode ser utilizada como um elemento privilegiado por possibilitar que o trabalho de cunho crítico possa atingir justamente o público-alvo dos espaços institucionais cujos cânones estejam sendo questionados.

Daniel Buren examina por que razão as obras realizadas no espaço urbano são denominadas como “arte pública”, e as obras expostas em museus não recebem este adjetivo, mesmo que estejam em instituições públicas.

O que se subentende dessa associação? Estaria ela, por exemplo, induzindo *ao contrário*, que a arte exposta nos museus não é pública, não necessita do olhar do público ou o despreza? Ou então seria a arte no museu tão pouco pública que a utilização dessa palavra seria incongruente? Entretanto, a partir do momento que – pelo menos na grande maioria dos museus europeus – as instituições museológicas não apenas são abertas a todos os públicos, mas além disso são financiadas pelos recursos públicos, a arte nos museus é realmente pública, ou pelo menos, torna-se pública, ao ingressar e neles ser exposta. BUREN (2001, p. 157).

E prossegue o questionamento a respeito da noção de arte no espaço público associada somente a espaços externos:

Não seria talvez pelo fato de que o objeto erigido na rua é freqüentado por todos os públicos e exibido aos olhos de todo o mundo, enquanto no museu – na maioria das vezes freqüentando por um público mais especializado ou mais sensível a priori à coisa pintada ou esculpida, ou seja, mais interessado na coisa visual – esse público, limitado, não teria, portanto, o direito de ser citado como público? BUREN (2001, p. 159)



Daniel Buren
Photo-souvenirs: Within and Beyond the Frame
Galerie John Weber, New York

1973

As palavras de Buren não são proferidas em defesa do público “especializado”. Ao contrário, ele endossa que a arte deve se contaminar com a realidade cotidiana e se deparar com um público indefinido. Sua produção artística atua em ambas as dimensões, tanto nos espaços expositivos, quanto em espaços urbanos, e ultrapassa essa dicotomia também ao agir sobre os espaços gráficos de mídias impressas e até mesmo ao realizar interferências em transmissões televisivas⁶. Ou seja, para Buren todos os espaços são válidos. Se ele promove uma crítica institucional, para ele, isso não implica discriminar os espaços expositivos em sua prática, pois estes também são adequados para veicular seus comentários a respeito da natureza deste lugar.

Buren acredita que o trabalho que é apresentado dentro do enquadramento (*frame*) institucional é fadado à ilusão de autonomia e idealismo se não se examinar explicitamente a ingerência desse contexto. A influência do museu e da galeria sobre as obras de arte atua como uma espécie de moldura que, se por um lado legitima socialmente o trabalho artístico, por outro, o distingue dos objetos ordinários do cotidiano. Porém não é somente o espaço expositivo que serve de moldura para a atividade artística, existem infinitas outras formas de “enquadrar” (leia-se “denominar”) um objeto ou ação, como sendo uma proposição artística. A esse respeito o músico Frank Zappa comenta:

A coisa mais importante na arte é A Moldura⁷. Para a pintura: literalmente; para outras artes: figurativamente – porque, sem este humilde artifício, você não pode saber onde a arte termina e o mundo real começa. (...) Se John Cage, por exemplo, disser, “eu estou colocando um microfone de contato em minha garganta, e em seguida beberei um suco de cenoura, e esta é minha composição,” então o seu gorgolejar é qualificado como sua composição porque ele colocou uma “moldura” [neste gesto] ao afirmar isto. (...) Sem este anúncio que emoldura [a ação], seria apenas um *cara* engolindo suco de cenoura. ⁸ (ZAPPA, 1990)⁹

Assim, a “moldura” compreendida como um artifício que situa uma determinada prática como artística pode assumir inúmeras formas: depoimentos orais, publicações impressas, *sites* na *web* etc. Essa multiplicidade de possibilidades libertou os artistas do enquadramento do circuito artístico legitimado, que durante muito tempo era a única “moldura”

⁶ Buren transmitiu o sinal que era utilizado na televisão alemã para indicar falha na transmissão durante o programa *Sernsehgalerie Gerry Schum* veiculado pelo Canal *SFB Sender Freies Berlin* (1969/1970). Este trabalho casou uma grande polêmica na época. Aqui no Brasil foi apresentado durante o ciclo de conferências promovido pela 27^o Bienal de São Paulo, na palestra intitulada *Não é um filme sobre arte: as exposições televisivas da Sernsehgalerie Gerry Schum - 1969 -1970*.

⁷ A Moldura é utilizada aqui no sentido da contextualização de um gesto no campo da arte.

⁸ *The most important thing in art is The Frame. For painting: literally; for other arts: figuratively – because, without this humble appliance, you can't know where The Art stops and The Real World begins. (...) If John Cage, for instance, says, "I'm putting a contact microphone on my throat, and I'm going to drink carrot juice, and that's my composition," then his gurgling qualifies as his composition because he put a frame around it and said so. (...) Without the frame-as-announced, it's a guy swallowing carrot juice".*

⁹ ZAPPA, Frank & OCCHIOGROSSO, Peter. *The real Frank Zappa book*. Fireside: 1990. Obra não consultada, citada oralmente nos cursos proferidos por Charles Watson. O trecho mencionado foi extraído do site http://arukutipa.weblog.com.pt/arquivo/o_intertexto_14_llyn_foulkes_frank_zappa.html (consultado em abril de 2007).

possível. Ainda que grande parte da crítica institucional se valha dessa liberdade de experiências, podemos encontrar também trabalhos relevantes que colocam em xeque o idealismo dos espaços expositivos sendo justamente apresentados neles. Apenas para citar alguns exemplos, lembro aqui, além dos trabalhos de Buren, também Hans Haacke, Mel Bochner, Lawrence Weiner, Robert Smithson, entre outros.

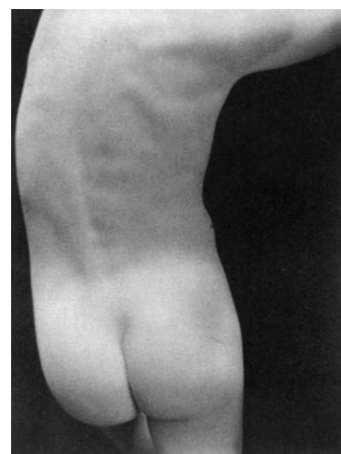
A atividade crítica que opera além dos limites epistemológicos impostos pelas instituições de arte não pressupõe necessariamente que tal empreendimento seja exercido exclusivamente fora delas. Mesmo aqueles que propõem um confronto explícito com os museus admitem a possibilidade de transcender os padrões pré-estabelecidos inclusive em situações nas quais o discurso seja emitido a partir dessas instituições. Na introdução de seu livro *Sobre as Ruínas do Museu*, Douglas Crimp reavalia sua postura (que por vezes é considerada excessivamente radical)¹⁰, relativizando seu julgamento em relação às fotografias de Mapplethorpe, que haviam sido comparadas por ele de modo pejorativo em relação ao trabalho de Sherrie Levine no capítulo “Apropriando-se da apropriação”. De acordo com seu ponto de vista, as imagens de Mapplethorpe não desafiam o formato institucionalmente determinado como fazem as apropriações de Levine¹¹, embora certamente tirem partido deste formato ao provocar polêmica em função de seu conteúdo que desafia os olhares conservadores, desconcertados por encontrar prazer formal no tratamento fotográfico dado por Mapplethorpe a tais temas. A controvérsia gerada em torno da obra de Mapplethorpe fez com que Crimp reconhecesse que mesmo a obra que aparenta ser “domesticada” e se enquadra na estrutura formal do museu é capaz de abalar o “modo instituído de funcionamento da arte na sociedade”. A partir dessa constatação Crimp (2002, p. 28) afirmou: “A instituição não exerce seu poder apenas de modo negativo - retirando a obra de arte da práxis da vida -, mas também de modo positivo - produzindo uma *relação* social específica entre a obra de arte e o espectador”. Assim, podemos inferir que o espaço expositivo é um palco no qual se desenvolvem relações sociais específicas que, de acordo com a postura adotada pelo artista, podem ser tão ricas quanto às relações estabelecidas em proposições *extramuros*. Grande parte das críticas ao museu aponta esta instituição como regulamentadora da

¹⁰ Em *Após o Fim da Arte*, Arthur Danto chama Douglas Crimp de “político radical”, devido às suas proclamações do fim da pintura. (DANTO, 2006: 153)

¹¹ Para Crimp (2005: 8), a obra de Mapplethorpe continua a tradição da arte do museu ao se apropriar de um *estilo* clássico como o de Edward Weston, por exemplo, enquanto Sherrie Levine, ao se apropriar dos *retratos reais* de Weston, mantém tal tradição sobre um crivo rigoroso. Porém, apesar do deleite formal que as imagens de Mapplethorpe oferecem, provocaram um grande escândalo devido ao seu conteúdo que transpõe a linha entre o “tranqüilamente homosocial” e o “perigosamente homossexual”.

No topo: Sherrie Levine
(Untitled) After Edward Weston
1981

Abaixo: Robert Mapplethorpe
Michael Reed
1987



prática artística, e portanto, como castradora também. Porém, para escapar do determinismo imposto pela articulação nos sistemas de legitimação, há pelo menos duas possibilidades: dar as costas ao museu e realizar o trabalho em outro contexto, estabelecendo diálogos com a dimensão incomensurável do mundo “habitado” (em contraponto ao espaço “visitado”); ou então tentar promover uma desarticulação do olhar acomodado aos padrões no seio das próprias instituições. Ambas são legítimas. Afinal, creio que no fundo escolher entre atuar em espaços *intramuros* ou *extramuros* signifique uma opção indicando com que tipo de público o trabalho irá estabelecer um diálogo. É também a escolha de um meio que estrutura a comunicação, ou seja, se trata de uma escolha não só com *quem*, mas *como*.

Embora tenha encontrado embasamento teórico para alguns de meus questionamentos, uma vez que sou artista, faz-se imperativo a busca por minhas próprias respostas através de minha produção visual. Diante desta constatação, procurei superar esta espécie de desconforto que sentia ao pensar em projetos para ocupar espaços expositivos, após estar envolvida com proposições *extramuros*. Percebi que seria importante confrontar diretamente minhas dúvidas e experimentar simultaneamente ambas as possibilidades, *intra* e *extramuros*. Assim, quando passei a desenvolver *Hiatos* tive a necessidade de apresentá-lo também em uma galeria. Somente dessa forma seria possível investigar concretamente a inquietação que me assolava.

Logo após ter me desvinculado do grupo *Laranjas* desenvolvi um projeto em co-autoria com os artistas peruanos Luz María Bedoya e Armando Andrade Tudela, cujo nome é *El Paso*. Nosso interesse em comum é a utilização da fotografia como meio para engendrar investigações que abarcam procedimentos de ação, deslocamento e transposição. Em *El Paso* a fotografia funciona como meio articulador das nossas práticas artísticas, atuando simultaneamente como registro e como recipiente. O primeiro destino dessa convergência entre latitudes e pensamentos foi a cidade de Porto Alegre, onde, em julho de 2003, o projeto foi convidado a ocupar a Galeria Xico Stockinger da Casa de Cultura Mario Quintana. *Hiatos* era o trabalho que estava previsto para configurar a minha participação na primeira exposição de *El Paso*.

Armando Andrade
Billboards (from Tropical Abstraction Series)
2003



Luz Maria Bedoya
Afuera
2003



Devido à condição de estrangeiros dos outros dois integrantes do projeto *El Paso*, foi necessário que eu fotografasse a sala para que eles pudessem visualizá-la. Apesar de Luz Maria (que reside em Lima) já ter vindo a Porto Alegre antes, ela não teve a oportunidade de conhecer a galeria na qual exporíamos. Armando (que na época residia em Londres) tampouco, pois sequer conhecia o Brasil (veio somente em 2006 para participar de uma residência promovida pela 27ª Bienal de São Paulo). Tal necessidade de representar de forma detalhada a sala expositiva, para que eles pudessem elaborar suas propostas, revelou-me uma nova possibilidade de desenvolvimento do procedimento norteador em *Hiatos*: a transposição da representação de um espaço físico para este mesmo espaço. Ao analisar as fotografias que fiz para enviar aos companheiros de projeto, em uma espécie de *insight* percebi que poderia realizar a transposição dentro da própria galeria, ao invés de trazer imagens da transposição efetuada nas ruas. Esta simples constatação teve um impacto enorme no direcionamento futuro de minha produção visual.

O ensaio fotográfico realizado na galeria permitiu que eu vislumbrasse que o “hiato” entre o real e sua representação poderia ser estabelecido no próprio espaço em que estamos diante (ou melhor, *dentro* uma vez que todo o espaço é ativado) do trabalho, e não mais apenas no registro de um fato ocorrido em outro espaço físico. Este passo foi decisivo por revelar a necessidade de um comprometimento maior com o espectador no momento de apresentação da minha pesquisa visual em ambientes destinados a tal tarefa. Mais do que desvendar outra possibilidade, tal constatação evidenciou o ponto nevrálgico onde a proposta de *Hiatos* perdia o foco de sua motivação principal, ao ser exposta em uma galeria. Ao transportar uma imagem produzida em uma situação *extramuros* para o espaço cartesiano da galeria, ocorre uma transformação que resulta em algo bem distante do cerne do enunciado de *Hiatos*. Reccei que, exposto nessas circunstâncias, *Hiatos* pudesse sofrer um erro de leitura, sendo interpretado como uma proposição de objetivos prioritariamente formais. Entendo que, ao defender também a veiculação do trabalho em espaços direcionados para um público interessado em arte, não implica defender uma produção de obras autônomas e auto-suficientes. A necessidade de compartilhar este trabalho com um público mais atento do



El Paso
Galeria Xico Stockinger

que os transeuntes distraídos dos locais onde os cartazes foram colados fez com que a imagem quase fosse reduzida a mero registro documental de uma experiência extramuros, ao não estabelecer nenhuma relação com o novo contexto de apresentação. Porém, ao conceber *À Curta Distância*, revisei meus procedimentos e passei a reconhecer esse problema na estrutura de *Hiatos*. O que seria comunicando através das imagens expostas na galeria não seria a experiência (meu objetivo primeiro), mas sim uma representação desta. Ou seja, o registro de uma experiência não equivale a proporcionar tal experiência.

A partir desta constatação, passei a me questionar se seria possível criar, em um espaço expositivo, uma situação semelhante à estabelecida por *Hiatos* nos espaços urbanos. Esse questionamento conduziu-me à compreensão de que a aparente dicotomia entre arte extramuros e intramuros, provocada pela crítica aos cânones estéticos e formais legitimados, estava sendo confundida por mim pela dicotomia entre a crítica ao idealismo da obra *versus* sua pretensa autonomia e indiferença ao contexto. Percebi que estar dentro ou fora da instituição é um falso problema, já que ambas as situações podem ser extremamente férteis à investigação artística, dependendo do enfoque, bem como ambas podem acolher trabalhos limitados a padrões estabelecidos *a priori*. Talvez o verdadeiro problema que enfrentava com *Hiatos* fosse a avaliação de sua pertinência em relação ao seu contexto, pois quiçá este projeto não estivesse bem colocado em nenhum dos espaços. Na galeria, a proposta se afastava da idéia de utilizar uma imagem para desencadear uma experiência perceptiva alterada do espaço em que a representação era vista. No entanto, no espaço urbano, apesar de a imagem estar conectada a seu entorno, a visibilidade do trabalho era concebida dentro dos mesmos parâmetros dos espaços expositivos, embora fosse inviável esperar do transeunte uma atenção similar à do espectador que visita uma galeria. Um perigo incidente sobre as proposições extramuros é justamente o risco de apenas realizar uma transposição para uma paisagem diversa de propostas concebidas de acordo com parâmetros expositivos, ou seja, que em algum nível ainda dependam da contemplação. Ao compreender isso, entendi que o que estava verdadeiramente buscando é a transcendência da qualidade de “substantivo” do trabalho artístico, para que este seja concebido como “verbo”, independentemente de estar dentro ou fora da instituição. Miwon Kwon (2005, p. 37) utiliza essa analogia para descrever a superação da

condição de arte como objeto (substantivo) para atingir um estágio no qual o processo implicado na obra seja valorizado, e esta passe a ser percebida em uma duração temporal (verbo) em um contexto vivenciado. Portanto, minha intenção com meu trabalho, seja qual for o ambiente eleito, é extravasar a delimitação do objeto artístico, por meio do estabelecimento de uma relação com o espectador e o contexto, propondo uma experiência de interação. Para a presente pesquisa, optei pelo procedimento de transposição na própria galeria, assim, provavelmente teria mais chances de sensibilizar a apreensão perceptiva do espaço imediato a partir de uma imagem. Dessa forma, a intenção que mobiliza este trabalho consiste no desejo de criar uma espécie de *especificidade relacional*, no qual a imagem representacional pode servir como estímulo para uma conscientização perceptiva do espaço vivenciado no momento presente.

Movida pelo impulso de estabelecer um jogo de instabilidade entre conteúdo e continente, realidade e espaços de representação, percebi que a galeria é o ambiente mais favorável para essa finalidade. Graças ao estabelecimento de uma relação ambígua entre um lugar destinado à apresentação de objetos concebidos para representar outras realidades (sejam estas figurativas ou abstratas)¹² e a representação de um lugar que não é outro senão o próprio no qual o observador se encontra.

Em *À Curta Distância* o espectador é conduzido somente a paisagens que a própria galeria apresenta, ou então que estejam diretamente relacionadas a ela, distendendo as possibilidades de apreensão perceptiva e cognitiva do espaço. Trata-se de uma proposta de re-significação simbólica do espaço através do diálogo estabelecido com sua representação. Neste caso, a imagem não indica uma ausência da coisa representada. Ao contrário, sublinha sua presença. O espaço da galeria, que antes poderia passar despercebido devido à pressuposição de neutralidade, passa a ser evidenciado por *À Curta Distância* que instiga o espectador a percebê-lo como um fato, um dado real que merece atenção. Configura-se aí uma proposta que tenta subverter a postura contemplativa característica do público que frequenta esse tipo de ambiente expositivo, estimulando um envolvimento do espectador no sentido de uma conscientização da sua própria presença no seio do espaço que se mostra representado para ele.

¹² Richard Wollheim (2002, p. 69) sugere a existência da arte representacional figurativa e da arte representacional abstrata. Argumenta que uma abstração também pode ser uma representação no sentido de que pode representar uma relação espacial, como por exemplo, a distinção de elementos na frente ou atrás de um determinado plano.

A representação é utilizada neste caso para gerar um “duplo” do original, que solicita um distanciamento para que seja possível reorganizar e recapturar as informações perceptivas, e é nesse deslocamento, mediante a consciência da presença, que o espaço idealizado pode ser experimentado como um espaço “real”. Assim, nesta proposição, a auto-referência do objeto artístico é transferida para a auto-referência da situação, incluindo a experiência do espectador. Miwon Kwon descreve muito bem este tipo de situação articulada de tal forma que evidencia as especificidades do espaço no qual o trabalho é realizado:

O objeto de arte ou o evento neste contexto [do *site-specific work*] eram feitos para serem experimentados singularmente no aqui-e-agora através da presença corporal de cada observador, em uma imediatez sensorial da extensão espacial e da duração temporal (que Michael Fried ironicamente caracterizou como teatralidade), ao invés de ser instantaneamente “percebido” em uma epifania visual por um olho desvinculado ao corpo. Em sua formação inicial, o *site-specific-work* passou a concentrar o foco em estabelecer relações complexas e inseparáveis entre o trabalho e a sua localização, e demanda a presença física do espectador para que o trabalho se complete. (KWON, 2005, p. 33) ¹³

¹³ *The art object or event in this context was to be singularly experienced in the here-and-now through the bodily presence of each viewing subject, in a sensorial immediacy of spatial extension and temporal duration (what Michael Fried derisively characterized as theatricality), rather than instantaneously “perceived” in a visual epiphany by a disembodied eye. Site-specific work in its earliest formation, then, focused on establishing an inextricable, indivisible relationship between the work and its site and demands the physical presence of the viewer for the work’s completion.*

Portanto, em trabalhos dessa natureza, o “corpo [é visto] como instrumento essencial para a compreensão do real” (CARVALHO, 2006, p. 78). A crítica do lugar é promovida a partir da localização espacial e temporal no aqui e agora. A representação proporciona um afastamento, uma distância que consiste em uma estratégia para estimular a situação perceptível *in loco*. O trabalho é cúmplice do espectador e a “obra” somente se “realiza” quando o sujeito abandona a atitude contemplativa e se engaja no reconhecimento específico de sua experiência naquele determinado espaço, naquele momento preciso.

Assim, ao desenvolver *À Curta Distância*, aprofundi-me no estudo das relações entre espaço, sujeito e objeto, por meio da estratégia de confrontar a imagem representacional com a realidade que foi representada. A noção de distância é essencial neste trabalho por conduzir à consciência da relação entre espaço e sua representação, pois como é sabido, o conceito de distância representa uma extensão entre dois pontos, ou seja, refere-se invariavelmente a uma relação espacial.

Berendt (1999, p. 2-3) afirma que

A distância ocupa uma posição central na maneira como o espaço é conceituado pela mente humana. As pessoas conceituam o espaço como extensão (...) A distância entre duas entidades é a extensão compreendida entre estas entidades, isto é, entre as suas posições (...) Entretanto, como se sabe por intermédio da experiência pessoal, nossa memória¹⁴ das distâncias (distâncias subjetivas) são freqüentemente distorcidas ¹⁵.

A autora propõe uma investigação científica¹⁶ a respeito da distorção subjetiva na percepção de distâncias espaciais objetivas e se detém especificamente no modo como estas distorções influenciam nossa representação mental de espaço.

A pesquisa desenvolvida em *À Curta Distância* guarda semelhanças com tal investigação, sendo, porém, realizada no âmbito das poéticas visuais. Dessa forma, a proposta da apresentação e conseqüente percepção da representação de um espaço no seio desse mesmo espaço põem em evidência as limitações da fidelidade representacional. Isso acontece devido à constatação de certas evidências que possibilitam o reconhecimento das distorções inerentes à representação visual como, também, à representação mental de uma situação vivenciada. Este assunto é o eixo condutor da análise que será realizada ao longo do presente trabalho, embora, naturalmente, não ambicione esgotar assunto tão complexo nela. Limitar-me-ei a investigar os conceitos na medida em que forem necessários para elucidar as operações realizadas nas proposições poéticas intituladas genericamente de *À Curta Distância*.

Este título pode abarcar diversos significados. Embora designe primeiramente a estreita distância entre a representação e o objeto representado, pode designar também a distância compreendida entre a percepção imediata de um espaço e a sua representação mental. Aos poucos, no decorrer do desenvolvimento da seqüência de trabalhos, outras concepções de distância foram sendo agregadas à medida que cada nova resposta elaborada para dar conta da situação específica configurada por cada espaço expositivo era somada às experiências anteriores.

Em *À Curta Distância*, pretendo apresentar uma pequena distância física entre a representação e o espaço que foi representado, com o objetivo de acentuar a distância crítica da percepção deste espaço.

¹⁴ A memória nesse contexto está vinculada à percepção.

¹⁵ *Distance occupies a central position in the way space is conceptualized in the human mind. People conceptualize space as extended (...) the distance between two entities is the extending of distance between these entities, i.e. between their locations. (...) However, as we all know from personal experience, our memories of distances (subjective distances) are often distorted.*

¹⁶ Além da pesquisa de natureza filosófica e conceitual, a autora propõe a obtenção de resultados práticos através da análise computacional para explicar as distorções da percepção humana ao inferir distâncias espaciais.

CAPÍTULO 2:

**A fotografia como instrumento para despertar
a consciência do espaço expositivo**

A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. (BENJAMIN, 1985, p. 94)

Neste momento do texto, proponho uma reflexão sobre o uso da fotografia em *À Curta Distância* com o intuito de ressaltar a consciência do espaço de apresentação, no qual o trabalho está inserido. Qual seria a especificidade deste meio que o faz ser pertinente a este projeto? Qual é a contribuição da fotografia na estratégia de propor uma transição da percepção de um espaço bidimensional para a percepção do espaço tridimensional da realidade imediata?

A fim de empreender tal investigação serão consideradas as implicações históricas que marcaram esse meio, pois estas estruturam em grande parte o significado de seu uso nessa pesquisa. A análise de quais são as características que centram na imagem fotográfica o papel de veículo propulsor de *À Curta Distância* deverá também considerar certa contextualização deste trabalho em relação às práticas anteriores às quais está relacionado. O amálgama de influências se estende além do reconhecimento do papel específico da fotografia nas artes visuais e das práticas que desenvolveram a estratégia de investigar seu próprio contexto como conteúdo. Porém será necessário limitar a extensão do assunto a alguns poucos exemplos.

A fotografia é o meio que está intrinsecamente relacionado ao conceito inicial de *À Curta Distância*. No entanto, ao longo do encadeamento de experiências, o uso da imagem fotográfica e a relação desta com o espaço imediato assumem um caráter distinto. A seqüência de *site-specific works* desenvolvida a partir do mesmo desafio – o de confrontar o espaço expositivo com sua representação – possibilita uma crescente complexidade, abrindo outros pontos de discussão relativos ao mesmo ponto de partida. Para explicitar como essa tomada de consciência ocorre e qual é a contribuição específica da fotografia para que isso aconteça, optei por conduzir a análise a partir das decisões iniciais, tomadas na concepção do primeiro trabalho da série. Partindo de um primeiro exemplo, é possível estabelecer relações e articular parâmetros válidos para a investigação sobre

a seqüência de trabalhos como um todo. A escolha do primeiro trabalho é evidentemente vinculada à experiência primordial, aquela que delinea as bases do que está por vir e cujos efeitos refletem-se no todo, sendo resultado de uma motivação inicial.

Na primeira apresentação de *À Curta Distância*, foram utilizadas duas fotografias posicionadas nas extremidades de um grande painel situado sobre uma janela, ou melhor, uma parede de vidro com algumas janelas. As imagens não eram de grandes dimensões em comparação ao tamanho do suporte expositivo, deixando assim, uma ampla área vazia. Também eram pequenas em relação à escala da galeria. A proporção entre a zona ocupada com “obras” e o espaço vazio da sala evidenciava uma distribuição atípica, pois normalmente se espera que a obra ocupe o centro da parede expositiva, que neste caso permaneceu desocupado. Essa forma de disposição do trabalho sobre o suporte enfatiza o vazio, e, com isso, incita o espectador a perceber mais o próprio espaço expositivo. Para que isso aconteça, as imagens devem ser percebidas como *pontuações* no espaço. Por *pontuação* entendo um elemento que ordena uma relação, nesse caso a relação entre a galeria como espaço vazio e a sua ocupação com os objetos a serem expostos. Portanto, aqui, a noção de “obra” não se localiza ou se reduz ao objeto apresentado, mas sim é referente ao diálogo que este estabelece com o seu contexto. É necessário, contudo, criar condições favoráveis para manifestar a intenção de diálogo. E são justamente estas condições que pretendo abordar a seguir. No entanto antes gostaria de esclarecer por que considero importante o exame da intenção para proceder à análise de *À Curta Distância*. A fim de investigar algumas camadas de significado, acredito ser fundamental delinear qual será a perspectiva adotada. Toda argumentação se refere à determinada leitura, e existem diversas possibilidades de pontos de vista. Por isso creio ser necessário apontar qual a referência que estou utilizando para a leitura do trabalho. Esta constatação conduziu-me diretamente ao seguinte questionamento: quais são os principais paradigmas determinantes na leitura de uma obra de arte?

Ao definir quais são os parâmetros adequados para discernir quando uma pintura¹⁷ torna-se um objeto artístico, Richard Wollheim, um filósofo da arte de postura analítica, propõe a intencionalidade do artista como elemento



Denise Gadelha
À Curta Distância
(Galeria Xico Stockinger)
2003

¹⁷ A argumentação de Wollheim é a respeito da pintura, porém guardando as devidas proporções, com certa cautela, acredito ser possível aplicar tais raciocínios para analisar a prática artística em geral. Considero a análise desse autor um instrumento valioso para orientar a presente investigação.

chave da questão. Wollheim observa que entre as mais variadas respostas para a questão “o que faz de uma pintura uma obra de arte?” é possível discernir duas categorias: as respostas *externalistas* e as *internalistas*. O autor analisa profundamente esses dois grandes gêneros de leitura da obra questionando sua eficácia. Porém apenas citarei brevemente um exemplo de cada categoria, evitando estender-me nesse assunto além do necessário. Uma das respostas de tipo *externalista* é a teoria institucional da arte, na qual os representantes do mundo da arte outorgam valor às obras. Para o filósofo, o que há de errado nessa resposta é o fato de que esta não leva em conta as propriedades intrínsecas do trabalho, não considera a natureza da obra. Além disso, esta teoria é incompleta por não apresentar os critérios da legitimação. Nas respostas *internalistas* ao contrário, o critério de arte reside em alguma propriedade diretamente perceptível que a pintura possui. “A excelência da forma, tal como a define a teoria da Gestalt, ou a espiritualidade, ou ainda a Forma Significativa. Como indicam esses exemplos, as teorias [*internalistas*] específicas podem ser mais formalistas ou menos formalistas” (WOLLHEIM, 2002, p. 16). Para o autor, tais teorias também são incompletas, pois perceber a propriedade específica implicada depende da bagagem cognitiva do espectador.

(...) perceber uma pintura como dotada de determinada propriedade, depende sempre das outras coisas que o espectador conhece ou pensa sobre essa pintura, ou do que ele conhece ou pensa em geral. Aliás, isso é verdadeiro para a percepção em geral, o que Ernest Gombrich, um dos meus mais ilustres predecessores nesta série¹⁸, meu colega e amigo de muitos anos, costuma explicar dizendo que não existe um “olho inocente”. Uma consequência direta dessa verdade é que ela parece deixar a teoria que agora estamos analisando exatamente na mesma situação em que, a certa altura da exposição, como a teoria institucional ficou: parecendo incompleta. E assim continuará enquanto não a vincularmos a uma especificação do conhecimento e da crença que constituem sua base, a uma *bagagem cognitiva*, como a denomino, em que o observador pode e deve apoiar-se para decidir se a pintura satisfaz um critério de arte. (*idem, ibidem*, p. 16-17)

¹⁸ O livro *A pintura como Arte* é resultado de um ciclo de conferências ministradas na National Gallery de Washington em 1984. Ernest Gombrich também foi um dos autores convidados para esta seqüência de palestras.

Se as respostas *externalistas* por um lado são insuficientes por abstrair as características únicas e individuais das obras, as respostas *internalistas*, por sua vez, pecam por pressupor um espectador ideal capaz de reconhecer o vocabulário estético do trabalho que contempla. Diante deste quadro

Wollheim propõe uma explicação *internalista* alternativa, caracterizada por uma abordagem mais psicológica, se opondo, deste modo, às respostas *internalistas* “que se propõem a explicar o significado pictórico em termos de regra, convenção, sistema simbólico, ou que assimilam o significado pictórico a algo muito diverso, que é o significado lingüístico” (*idem, ibidem*, p. 44). O autor afirma que a arte é uma atividade intencional, e, se quisermos compreendê-la, é necessário considerá-la da perspectiva do artista. No entanto, essa postura não menospreza o ponto de vista do espectador, ao contrário, propõe uma mudança de perspectiva: a distinção entre artista e observador não é uma distinção entre pessoas, mas sim uma distinção entre papéis. Para Wollheim, todo artista é também espectador, e, mais, o artista deve ser o primeiro espectador de sua obra, cujo desenvolvimento depende desse “outro” olhar.

Marcel Duchamp também considerava a perspectiva do espectador na criação da obra, embora estivesse referindo-se à participação do público no ato criador:

Resumindo, o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador. Isto se torna ainda mais óbvio quando a posteridade dá o seu veredicto final e, às vezes, reabilita artistas esquecidos. (DUCHAMP, 2004: 74).

Tanto para Duchamp, quanto para Wollheim, o significado da obra depende da experiência induzida no espectador, o que o primeiro denominou como *osmose estética*. Aí reside a importância atribuída à intenção do artista e da escolha de quais os meios utilizados para materializá-la. Desse modo, o critério para a avaliação será a equação entre a intencionalidade do artista e seus efeitos no observador. *Coefficiente artístico* foi o termo utilizado por Duchamp para denominar esta relação aritmética entre “o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não-intencionalmente” (*idem, ibidem*, p. 73). A partir dessas considerações, compreendi que a intencionalidade é fundamental para abarcar o significado da obra, embora a eficácia da intenção seja submetida à realização concreta e à capacidade de transmissão para o espectador. Vale lembrar que a intenção não é concebida

aqui como uma racionalização, antes consiste em determinada condição mental do artista, que por sua vez o induz a materializar tal estado mental de um modo específico com o objetivo de suscitar certa experiência no espectador. Novamente cito Wollheim (2002, p. 25):

A pintura não adquire o status de arte como recompensa direta pela intenção que a move. A situação, na verdade é a seguinte: o fato de a pintura tornar-se uma arte não depende das descrições pelas quais ela é intencional, mas de como se adotam as descrições pelas quais é intencional e de como tal descrição dá origem ou abre caminho à outra.

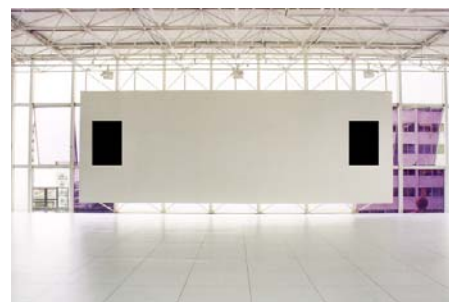
Tendo então estabelecido a intencionalidade como um referencial para a análise que será empreendida aqui, cabe distinguir quais foram as escolhas realizadas nesse projeto para materializar a intenção que o alimenta. À *Curta Distância* é uma série de trabalhos que têm como estratégia a disposição de uma representação de determinado espaço físico como contraponto à realidade concreta e atual desse espaço, geralmente o mesmo em que o trabalho é apresentado. A intenção inicial dessa proposta é possibilitar um paralelismo entre o conteúdo da representação e o seu contexto exterior, revelando assim, entre outras coisas, a “decalagem” existente entre o espaço real e a imagem representacional. Outro aspecto desse intento é que, ao promover o diálogo entre o objeto artístico e o seu contexto, torna-se possível a passagem da percepção direcionada às superfícies bidimensionais que estão expostas, para a percepção do espaço tridimensional que circunda o espectador. Desse modo, a análise fenomenológica do ser no espaço desenvolvida por Merleau-Ponty faz-se particularmente influente nessa proposta. A noção de consciência perceptiva está implicada nas intenções que movem este projeto. O “sentido” transparece na intersecção da experiência com a forma como a intervenção se apresenta à percepção sensível do espectador.

A partir destas constatações, faz-se pertinente o questionamento do por que a fotografia é o meio que predomina na execução de *À Curta Distância*, desde a primeira apresentação dessa proposta. Caso fosse possível momentaneamente esquecer o fato de que a estrutura deste trabalho derivou diretamente do projeto anterior, *Hiatos*, talvez fosse válido realizar um

pequeno exercício imaginativo. Neste exercício proponho visualizarmos outras possibilidades técnicas e soluções formais para materializar a mesma intenção, ou seja, para incentivar uma percepção fenomenológica do espaço e fazer com que a obra se expanda além dos limites físicos do objeto artístico. Assim, ao tentar visualizar outras alternativas, criando fronteiras pela comparação, aos poucos poderemos delinear o cerne das escolhas que de fato foram feitas.

Para iniciar um exame mais profundo das decisões concernentes aos aspectos formais e conceituais que configuraram a primeira realização de *À Curta Distância*, sugiro imaginarmos a mesma distribuição das peças na galeria, nas extremidades do painel conforme foi descrito anteriormente, porém alterando o conteúdo e a técnica da imagem. Seria possível ressaltar a percepção do espaço vazio no suporte expositivo empregando outros tipos de imagem? Creio que a disposição nas extremidades do painel por si só já constitui um elemento de tensão com o suporte, ao negar o posicionamento óbvio e esperado (centralizado), estabelecendo, assim, uma articulação entre obra e entorno. Portanto, podemos questionar se, sendo empregada essa mesma distribuição espacial, tal efeito de “ativação” da percepção do espaço exterior à obra poderia ser obtido com outros gêneros de imagem?

A título de comparação, suponhamos que se trata de duas pinturas monocromáticas em preto. Nesse caso, o contraste entre os retângulos que constituem as peças e o espaço em branco do painel seria ainda mais evidenciado. O fato de estarem na periferia do painel de exposição, muito próximas ao limite da superfície, provavelmente criaria uma tensão visual com as bordas, e, assim, poderíamos perceber vetores que ora “empurram” as imagens negras para fora do painel, ora ressaltam o “parêntese” criado pelo vazio existente entre as duas peças. Tal procedimento poderia remeter, por exemplo, à “quebra da moldura” promovida por Lygia Clark a partir de 1954, quando a artista começa a pintá-la, ou então a “fazer quadros em que a tela era muito pequena e a moldura era enorme”¹⁹, integrando-a à obra. Em suas *Superfícies Moduladas*, realizadas no período compreendido entre 1954 e 1958, Lygia Clark, ao romper com a moldura, que representa a fronteira

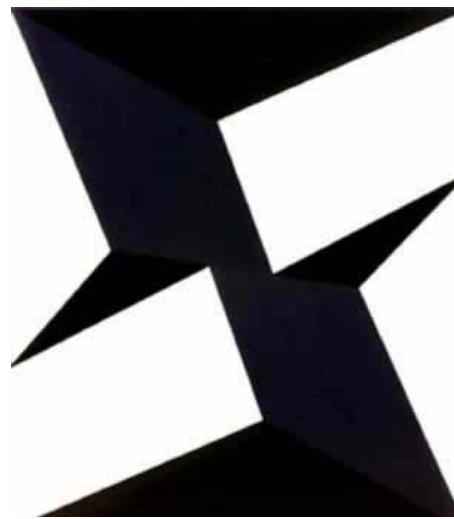


Simulação

¹⁹ CLARK, Lygia. Entrevistada por COCCHIARALE & GEIGER, 2004: 45.

física entre ficção e realidade, elimina totalmente os resquícios de ilusionismo na pintura e seu caráter de objeto separado do mundo. Dessa forma, ela incorpora o espaço externo ao quadro. Nosso exemplo das pinturas monocromáticas dispostas nas extremidades do painel expositivo também poderia assemelhar-se ao tipo de expansão para além da superfície da obra que ocorre na produção de Hércules Barsotti. O artista explora superfícies homogêneas (pretas ou brancas) invadidas por faixas nas bordas da tela, que ora estreitam ou se alargam, criando margens imprecisas, sugerindo uma curvatura no quadro e, gerando desse modo, um objeto ambíguo. Tanto no exemplo hipotético que estamos analisando, quanto nos procedimentos dos artistas mencionados, a idéia da inserção da obra no espaço real é favorecida, expandido sua apreensão para além do objeto artístico. A obra inclui o espaço e o espectador, segundo os princípios gerais do Neoconcretismo, movimento ao qual estava associado Barsotti e Lygia. Porém todas as relações estabelecidas entre a “obra” e o espaço expositivo, no nosso exemplo em específico, estariam limitadas ao espaço circunscrito à superfície do painel. A atitude por trás de um trabalho como este implicaria relacionar planos espaciais distintos, mas, ao invés de esta relação estar limitada à superfície pictórica, haveria uma expansão para além dela, incorporando a superfície na qual a própria pintura é apresentada. Ainda assim, mesmo que tal expansão seja significativa na passagem entre meios heterogêneos (pintura/painel), não ocorreria uma passagem de estruturas de pensamento heterogêneas, uma vez que o paradigma continuaria sendo a bidimensionalidade. Nesse caso, a pintura teria se expandido além de seu corpo físico, mas não teria transmutado o olhar que ainda seria dirigido à análise formal das superfícies.

Dando continuidade ao exercício de imaginação, agora proponho substituir as pinturas monocromáticas por representações do próprio espaço físico da galeria. A tensão do posicionamento das imagens na borda do painel poderia até ser similar à articulação da superfície gerada pelos monocromos, porém o fato de representar o espaço imediato provavelmente conduziria a atenção do espectador em direção ao espaço tridimensional da sala, pois a comparação dificilmente será ignorada. Ao reconhecermos que o que está



Lygia Clark
*Planos em superfície
modulada N° 5.*
1957

Hércules Barsotti
Branco e preto
1960

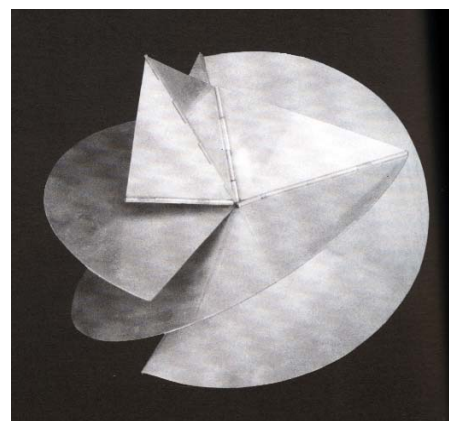


representado é o próprio lugar no qual estamos inseridos no momento, por uma ação de reflexo, tenderíamos a olhar novamente ao redor para certificar se a imagem realmente se refere ao mesmo ambiente. Ao realizar-se essa comparação, faz-se a passagem da atenção dirigida ao objeto artístico para a percepção de um *espaço vivenciado*, solicitando o engajamento perceptivo do espectador, talvez similar àquele proposto pelos próprios neoconcretistas, logo após as proposições mencionadas acima.

O Neoconcretismo é considerado como uma reação ao concretismo moderno que, segundo Brito (1999), representou a um só tempo o vértice da consciência construtiva no Brasil e sua ruptura. De certo modo, o Neoconcretismo deslocou o eixo de referência da produção visual que era embasada na teoria da Gestalt, em direção a uma filosofia mais especulativa como a de Merleau-Ponty. Para os artistas neoconcretos, a obra de arte não se limita ao objeto físico, material. Antes, consiste justamente na experiência do público como momento gerador da obra que só se completa na vivência daquele que a percebe. Daí é extraído o conceito de *observador-participante*, segundo o qual a experiência perceptiva, a partir do corpo como grau zero de espacialidade, completa a existência do trabalho – que é constantemente refeito pela vivência do outro. Dessa forma, como a concepção de obra é atravessada pela percepção do observador, esta só pode ser abarcada numa ação situada temporalmente. O Neoconcretismo realizou essa passagem progressiva rumo à fenomenologia ao romper com o espaço pictórico em direção ao mundo a partir das estruturas concretistas, ou seja, trata-se de um movimento que se afasta cada vez mais da representação. Sob certa leitura, a arte moderna pode ser caracterizada pela ruptura com o espaço organizado pela perspectiva²⁰. A partir de Cézanne, o pintor lança sua atenção à estrutura real da tela, até chegar ao ponto de concluir que não há nada mais concreto, mais real do que uma linha, uma cor, uma superfície. Os neoconcretistas partiram inicialmente da *apresentação*²¹ cézanniana do espaço pictórico em si, para, a seguir, romper com a moldura que distinguia o espaço real da ficção e propor a expansão da cor como presença física disposta no espaço (proposta desenvolvida, por exemplo, nos *Núcleos* de Hélio Oiticica). Os passos posteriores desse percurso conduziram às proposições de interatividade, como ocorre, por exemplo, nos *Bichos* de



Hélio Oiticica
Grande Núcleo, NC3, NC4 e NC6
1960



Lygia Clark
Bicho (Relógio do Sol)
1960

²⁰ Entre os autores que defendem este ponto de vista destaca-se Clement Greenberg.

²¹ Termo utilizado em oposição ao espaço ilusionista representacional.

Lygia Clark e nos *Parangolés* de Oiticica. Diante desse quadro, a suposição imaginativa que discuto aqui poderia aparentar incongruência no contexto dos exemplos mencionados, ao propor realizar tal passagem fenomenológica mantendo um objeto bidimensional e, como se não bastasse ainda, utilizando uma representação em perspectiva de determinado espaço. Porém o que em um primeiro momento pode parecer uma incoerência, em um segundo olhar, pode ser percebido como uma manifestação de um dos sintomas do pós-modernismo, que possibilita cruzamentos inusitados como este. A liberação das agendas programáticas, tão próprias do modernismo, hoje nos permite que sejam explorados encontros inesperados entre diferentes posturas e procedimentos artísticos.

Seguindo nosso exemplo hipotético, o próximo passo seria o questionamento se a variação da técnica representacional produz diferenças significativas na veiculação da intenção. A atuação sobre a percepção do espectador seria similar ao representar o espaço por meio de uma pintura, um desenho, uma gravura ou uma fotografia? Para tentar responder a esta questão, uma diferença básica que podemos apontar entre essas formas de representação mencionadas é que a fotografia se distingue das demais por ter possibilitado, pela primeira vez na história, a conformação de uma imagem a um só tempo mecânica e natural (“composta através de procedimentos técnicos, mas igualmente naturais, dependente dos sinais luminosos emitidos pelos objetos” [FATORELLI, 2003]). Em nossa cultura, a imagem fotográfica adquiriu credibilidade de documento por se tratar de uma forma mecânica de retratar a realidade, como se fosse refratária às interferências da subjetividade. Nas formas de representação obtidas por meio da confecção artesanal, está subentendida a noção de que se trata de uma interpretação da realidade, intermediada por um sujeito. Não é o que ocorre com a fotografia, pois devido à sua natureza mecânica e química, aparenta ao senso comum ser um registro “verdadeiro”, uma espécie de “pedaço do mundo”, uma “miniatura de realidade”. Este tipo de credibilidade que esta técnica desperta faz da fotografia um veículo particularmente potente para a confrontação com a realidade. Com esta constatação chegamos à configuração que efetivamente foi realizada em *À Curta Distância* (Galeria Xico Stockinger): a utilização da fotografia do próprio espaço expositivo empregada como um elemento capaz de ressaltar a percepção do espaço que a circunda, retirando-o de sua suposta neutralidade.



Hélio Oiticica
Nildo da Mangueira com Parangolé
1964

O enquadramento das fotografias que foram apresentadas na galeria Xico Stockinger, em Porto Alegre, exibe parte do suporte expositivo e parte das janelas ao fundo. As imagens tendem a reforçar a atenção do espectador tanto para o interior da galeria quanto para seu exterior, estimulando, assim, o reconhecimento de detalhes da sala ao mesmo tempo em que incita a observação da paisagem externa. A fotografia confere valor ao objeto fotografado, afinal, o que é documentado fotograficamente só o é por ter sido considerado importante por alguém. A exposição do registro fotográfico do próprio ambiente intensifica e põe em foco os detalhes estruturais da galeria, como, por exemplo, o sistema de iluminação elétrica, a tubulação existente junto ao teto ou os filtros adesivos que foram colocados em parte da janela na tentativa de reduzir a incidência da luz solar. Detalhes que, nesse tipo de espaço operando sob os preceitos do “cubo branco”, supostamente deveriam ser abstraídos de nossa percepção. Por outro lado, a presença da janela na imagem fotográfica e a proximidade desta com a janela real convidam o espectador a reconhecer e admirar a paisagem. A Galeria Xico Stockinger proporciona uma vista privilegiada do Rio Guaíba, e, através da comparação com o registro fotográfico, uma atividade portuária que é desconhecida para grande parte dos habitantes dessa cidade pode ser revelada. O reconhecimento atento da imagem comparada à paisagem real pode provocar espanto em alguns visitantes que não esperavam encontrar um porto ainda ativo, onde, a cada dia, algo em escala monumental (guindastes e navios) surge em posições distintas do que está registrado nas fotografias. Estes elementos fazem parte do imaginário de nossa cidade, pois sempre estiveram visíveis do outro lado do muro da Avenida Mauá, no entanto aparentavam pertencer mais ao passado desse cenário do que ao presente. A situação estabelecida desta forma potencializa a dimensão temporal do trabalho. Tal ativação da percepção, advinda do colapso da representação exibida no próprio espaço representado, é reforçada ainda mais por se tratar de uma imagem fotográfica, pois esta carrega consigo uma forte associação ao real. O contraste entre a vista congelada na imagem e a vista constantemente atualizada pela realidade fornece informações sobre atividades exercidas naquela paisagem; sobre o uso daquele espaço através do tempo.



Denise Gadelha
À Curta Distância
(Galeria Xico Stockinger)
2003
Detalhe



Denise Gadelha
À Curta Distância (Galeria Xico Stockinger)
2003





II

As pessoas acreditam nas fotografias. Segundo Coleman (2004), a fotografia institucionaliza a perspectiva renascentista, reiterando de maneira científica e mecanicista este modo adquirido de perceber. A invenção deste meio representou a confirmação de que a arbitrariedade da perspectiva “funciona” de fato no momento de dar sentido intelectual ao caos da experiência visual. Mais do que representar “perfeitamente”, a imagem fotográfica é tomada como evidência, como prova, em função de ser o resultado de uma relação ótico-química a partir de um instante preciso da realidade. A noção de que a fotografia é “impregnada” pelo real sustentou grande parte dos discursos críticos dirigidos a esse meio. Teóricos da fotografia que tiveram uma grande influência da semiótica, tais como Philippe Dubois, apontam a relação específica existente entre o referente externo e a mensagem produzida por esse meio, cuja peculiaridade é carregar em sua gênese um *traço* do real. Dubois se apropria do conceito de *índice* desenvolvido por Charles Peirce como um modelo exemplar para a atividade fotográfica. *Índice* é uma categoria de signo que se diferencia do *ícone* (representação por semelhança) e do *símbolo* (representação por convenção geral) pelo fato de existir uma contigüidade física entre o referente e o signo. Nesse sentido, o autor afirma que “A foto é em primeiro lugar índice. Só depois ela pode tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo)” (DUBOIS, 1993, p. 53, grifo do autor).

Associada ao conceito de *índice*, ou traço do real, há a noção de que a fotografia é produzida por um ato de corte no *continuum* do espaço e do tempo. A partir dessa concepção, a imagem fotográfica é vista como um golpe, podendo inclusive ser associada a uma ferida infringida no real, conforme afirmou Krauss (2004). Porém, independentemente do grau de dramaticidade que podemos atribuir ao ato devido à sua gênese automática, o fato de que a fotografia retém algo da existência do referente não implica, *a priori*, que seja idêntico a ele. Coleman (2004, p. 137) observa que “Cabe reconhecer que interromper uma Gestalt tridimensional em movimento fluido e incessante e reduzi-la a uma abstração bidimensional estática constitui uma manipulação da realidade”. O ato fotográfico em si já

pressupõe uma “edição” quando certo enquadramento é escolhido em detrimento de outro, ou quando um determinado momento é priorizado. Além disso, ainda devemos considerar a distorção causada pelo sistema ótico das diversas objetivas. Portanto, o vínculo da imagem fotográfica com a realidade não possui uma relação direta com a mimese. Os próprios autores que defendem o discurso do *índice* desmontam o discurso da verossimilhança. Assim, a análise da imagem fotográfica em relação ao real nos apresenta uma complexa ambigüidade que oscila entre a evidência e a distorção.

A partir da noção da fotografia como sendo uma imagem em alguma medida impregnada de realidade, por mais arbitrários que sejam os artifícios utilizados na sua construção, *À Curta Distância* tira proveito dessa condição para estabelecer um paralelismo entre a representação e o espaço real que foi representado. É nesse sentido que a imagem fotográfica se mostra útil ao propósito do projeto, pois a crença que o senso comum deposita na verossimilhança fotográfica gera, no espectador, um estado perceptivo alterado ao confrontar a representação fotográfica e o próprio espaço representado em um mesmo momento perceptivo. Desse modo, o trabalho possibilita que o espectador veja com os próprios olhos quais são os pontos de aproximação e de distanciamento entre a imagem e a realidade que ela representa. Porém, se por um lado as fotografias refletem o espaço pelo qual são observadas, por outro explicitam que tal visão, a partir do mesmo ângulo, é impossível de ser experimentada. No caso do *À Curta Distância* realizado na Galeria Xico Stockinger, além de os registros terem sido tomados a partir de um ponto específico num ambiente amplo, onde dificilmente o espectador encontraria exatamente o mesmo local, ainda assim, caso esse ponto fosse encontrado, a visão certamente não seria a mesma. Não podemos esquecer que as objetivas empregadas no aparato fotográfico são dispositivos que “equalizam” a imagem, ou seja, convertem a informação recebida através de um determinado sistema ótico. No trabalho específico que estamos abordando aqui, foi utilizada uma lente grande angular, que apresenta um ângulo de visão mais amplo do que a capacidade humana (de visão). Portanto, se alguém estivesse no mesmo local em que o tripé foi posicionado, ainda assim não teria a mesma

percepção do espaço tal qual foi registrado pelo aparelho fotográfico, pois a lente grande angular produz a impressão de que a distância até o objeto fotografado é consideravelmente maior.

Ao comentar a respeito da impressionante capacidade de atenção ao ato perceptivo em si que Cézanne demonstrava ao pintar, Merleau-Ponty (2004, p. 129) nos lembra que

A perspectiva vivida, a da nossa percepção, não é a perspectiva geométrica ou fotográfica (...). Dizer que um círculo visto obliquamente é visto como uma elipse é substituir a percepção efetiva pelo esquema daquilo que veríamos se fôssemos aparelhos fotográficos: vemos, na realidade, uma forma que oscila em torno da elipse sem *ser* uma elipse.

A inserção da representação no seio do próprio espaço que foi representado nos possibilita, caso seja dispensada um pouco de atenção, perceber a “decalagem” existente entre a representação e o referente. Assim, *À Curta Distância* oferece ao espectador a possibilidade de comparar no mesmo espaço a perspectiva fotográfica com a perspectiva vivencial.

Dessa forma, a fotografia é utilizada basicamente “como uma ferramenta de análise crítica do contexto real”. Certa vez Jochen Gerz declarou:

Se na minha obra utilizo todos os meios disponíveis, é para demonstrar que não funcionam. Os meios não permitem a comunicação nem a reprodução do real. Fazer arte é produzir objetos opostos a nossa realidade, é fazer artifícios. (GERZ, 1975 apud CHEVRIER & LINGWOOD, 2004, p. 253)

A representação na fotografia tende a ser lida como substituição da realidade. Mas, ao colocá-las frente a frente, como ocorre em *À Curta Distância*, a representação fotográfica mostra o que ela verdadeiramente é: apenas um artifício. Na imagem, toda a riqueza e nuances de detalhes da realidade intraduzíveis em palavras ou inarticuláveis em raciocínios são transformadas em linguagem bidimensional, evidenciando, assim, que toda representação é uma síntese. Diante da impossibilidade de representar a complexidade da experiência vivida, resta sublinhar essa impossibilidade e deslocar o olhar dirigido à obra para a percepção da experiência possível de ser vivenciada no momento presente.



Paul Cézanne
Still Life with Plate of Cherries
1885-87



Jochen Gerz
Das Berkeley Orakel
Berkeley Art Museum
1997

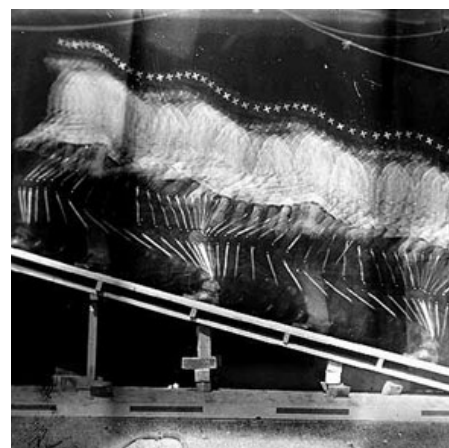
Se a representação é incapaz de imitar a complexidade da realidade, isso não implica necessariamente uma perda. Ao contrário, a imagem pode revelar mais do que temos condições de ver com nossos próprios olhos. Segundo Benjamin (1994, p. 94), a câmera é capaz de registrar um *inconsciente ótico*. A fotografia pode reter e revelar eventos que se diluem no fluxo da experiência. O autor cita o exemplo de que diante de um homem caminhando podemos perceber seu movimento em grandes traços, mas não podemos enxergar a sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. Basta olharmos as pesquisas fotográficas de Eadweard Muybridge e Étienne-Jules Marey para visualizarmos o que Benjamin quis dizer ao empregar a expressão *inconsciente ótico*.

Em *À Curta Distância*, a fotografia é empregada para “tornar mais real a realidade”. Através da observação simultânea do espaço real e sua representação fotográfica, é possível instigar a percepção desta zona instável da realidade que não é percebida pelos nossos sentidos conscientes quando estamos envolvidos em ações objetivas. Normalmente diante de uma imagem o espectador concentra toda sua atenção na superfície que lhe é apresentada, pois ali há “algo para ser visto”. Há uma ordem hierárquica na percepção dos objetos de um ambiente, como parte de um processo de seleção perceptiva. Assim, nosso olhar se detém em alguns pontos e despreza os demais. Então, geralmente ao entrar em uma exposição, o foco perceptivo concentra-se, naturalmente, nas obras, enquanto que os outros elementos do ambiente serão abstraídos, a menos que se tenha um interesse específico. Este interesse peculiar pode ser estimulado pelo trabalho *site-specific*, conforme Lyotard nos relata a respeito de uma intervenção de Buren: “Ao chamar a atenção sobre o lugar, o salva do esquecimento, assinala-o como esse “acessório” (*á-côté*) da obra que a faz valer sem se fazer ver”²² (LYOTARD, 1987, p. 90 *apud* SÁNCHEZ, 2006, p. 54). Sánchez complementa, analisando a condição de visibilidade articulada no espaço expositivo:

Uma circunstância tal implica que, exposta em qualquer museu ou galeria, uma obra de arte seja objeto de um “olhar dirigido” e que, como consequência disto, a visualização que se realiza dela seja específica, intencional e isenta de qualquer tipo de interferências que poderiam interromper ou dificultar sua contemplação. (...) há



Eadweard Muybridge
Galopando Cavalo
1878



Étienne-Jules Marey
Homem subindo em plano inclinado
1894

²² *Al llamar la atención sobre el sitio, lo salva del olvido, lo señala como ese “accesorio” (á-côté) de la obra que la hace valer sin hacerse ver.*

que notar que a aparente e aceita neutralidade do muro sobre o que pendura ou está situado um determinado objeto artístico o isola de qualquer contexto ou fundo de contraste ao que se pudesse referir, propiciando que seu grau de visibilidade coincida exatamente com o de sua autonomia. A condição heterônima e contextual do *travail in situ* implica, pelo contrário, uma variação substancial das condições de visão do fenômeno artístico, enquanto o reconhecimento de que suas produções dependem, em grande parte, dos eventos exteriores supõe admitir que já não é possível delegar o fato em si da apreensão na especificidade de um “olhar discriminatório”. (SÁNCHEZ, *idem*, p. 59)²³

Ao trazer o registro fotográfico do espaço expositivo para dentro dele mesmo, evidenciam-se alguns elementos que provavelmente passariam imperceptíveis pelo observador. Desse modo, o foco perceptivo é deslocado; aquilo que era fundo (o painel, a luz, o teto etc.) passa a ser percebido em primeiro plano também, junto com a imagem que os representa. Aqui a representação é utilizada *contra* a realidade para, através do atrito, iluminá-la. Isso faz com que o espaço que antes era apenas um continente para a “obra” se torne também conteúdo. A ambiência, produzida pela simples inserção do registro de um momento ocorrido no próprio espaço que foi fotografado, interrompe o fluxo contínuo do espaço-tempo. Cria-se um momentâneo paradoxo pela extrema proximidade da representação com o representado, que em outras situações encontrar-se-ia distante. Há algo de inesperado nesta distância curta, algo de incomum no ato de ver a imagem de um espaço no qual podemos simultaneamente experimentar com todos os sentidos. Dessa forma, o trabalho propõe transcender a contemplação estática para instigar um “estar” no mundo. Solicita ao espectador mais do que um reconhecimento habitual do espaço, requer um reconhecimento atento, no qual o que há de imediato na vivência cotidiana se transforma em uma configuração não-imediata. Ao evidenciar as características do ambiente que se pretendem como neutras, *À Curta Distância* dá visibilidade, com isso, aos próprios mecanismos de seleção envolvidos no processo perceptivo.

²³ *Una circunstancia tal conlleva que, expuesta en cualquier museo o galería, una obra de arte sea objeto de una “mirada dirigida” y que, como consecuencia de esto, la visualización que se realiza de ella sea específica, intencionada y exenta de cualquier tipo de interferencias que Pudiera interrumpir o dificultar su contemplación, que suponga adelantar contenidos y argumente se desarrollarán, en toda su amplitud, en el capítulo siguiente, hay que anotar que la aparente y aceptada neutralidad del muro sobre el que cuelga o está situado un determinado objeto artístico aísla a éste de cualquier contexto o fondo de contraste al que se pudiera referir, propiciando que su grado de visibilidad coincida exactamente con el de su autonomía. La condición heterónoma y contextual del travail in situ conlleva, por el contrario, una variación sustancial de las condiciones de visión del fenómeno artístico, en tanto en cuanto el reconocimiento de que sus producciones dependen, en gran medida, de los eventos exteriores supone admitir que ya no es posible delegar el hecho en sí de la aprehensión en la especificidad de una “mirada discriminatoria”.*

III

Sem sombra de dúvida, o papel do espectador na arte ocidental foi drasticamente alterado durante as décadas de 1960 e 1970. Se antes, este assumia uma postura de contemplação silenciosa, de forma a refletir sobre o significado singular da obra de arte à sua frente, a partir desse momento, de maneira mais sistemática, o observador passa a ser requisitado a tomar consciência do processo perceptivo. Digo de modo mais sistemático, porque já havia proposições artísticas que pareciam direcionar a percepção do observador no mesmo sentido, no início do século. Situo, por exemplo, o *Complex Corner Relief* (1915) de Vladimir Tatlin. Trata-se de uma construção de metal suspensa por cabos no espaço expositivo que evidenciava o canto (*corner*) da sala, tanto quanto a presença em si do trabalho no ambiente tridimensional e a relação deste com o corpo do espectador. Tatlin, além de artista, foi um dos principais teóricos do Construtivismo, movimento que, em termos gerais, procurou abolir a idéia de que a arte é um elemento especial da criação humana, separada do mundo cotidiano. Porém, nessa época, os trabalhos que enfocavam diretamente a interação com o espectador no nível perceptivo eram esparsos em comparação à explosão de propostas nesse sentido a partir dos anos 1960 e em relação à relevância que o assunto tomou nas discussões teóricas. Enquanto no Brasil tal abordagem aconteceu com o movimento neoconcreto, no âmbito internacional são as propostas minimalistas que conduzem essa mudança de paradigma.

No entanto o percurso que conduziu à abordagem fenomenológica da obra de arte se deu por vias distintas no Neoconcretismo e no Minimalismo. Diferentemente do que ocorreu no Brasil, os artistas norte-americanos não foram, inicialmente, influenciados pelo Construtivismo. De acordo com Meyer (2000), isso provavelmente aconteceu devido à repressão que este movimento sofreu durante a Guerra Fria tanto por parte dos Estados Unidos, quanto por parte da URSS. Embora alguns trabalhos de Malevitch, Rodchenko e El Lissitzky já figurassem na coleção do MoMA, de maneira geral eram pouco discutidos até a publicação, somente em 1962, feita por



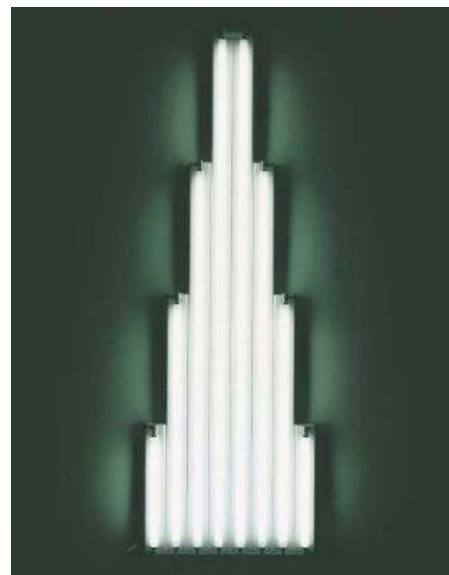
Vladimir Tatlin
Corner Counter-relief
1914-15

Kasimir Malevitch
Architekton Gola
1923, versão 1926



Camila Gray de *The Great Experiment on Art: 1863-1922*; a primeira publicação na língua inglesa sobre a história da vanguarda russa. Apenas após essa data os minimalistas começaram a se referir às influências dessa vanguarda (por exemplo, em 1964 Dan Flavin iniciou sua série de trabalhos intitulados “*Homages to Vladimir Tatlin*”, e Robert Morris citou Tatlin e Rodchenko em seu texto *Notes on Sculpture* em 1966). Enquanto a abertura para uma experiência no espaço mais influenciada pela fenomenologia no Neoconcretismo trouxe a subjetividade ao racionalismo da arte concreta, introduzida por Max Bill, o Minimalismo, em um movimento contrário, negava a subjetividade da pintura expressionista americana, conforme observaremos a seguir. Esta constatação será contundente mais tarde, no momento em que o caráter do uso da fotografia em *À Curta Distância* for definido em relação à abordagem do conteúdo subjetivo.

O Minimalismo não era propriamente um movimento definido, estava mais para um debate em torno de um novo tipo de abstração emergente no final dos anos 1950. Foi conformado a partir de uma geração de artistas influenciados inicialmente por Jasper Johns e Robert Rauschenberg – que, com suas apropriações pictóricas da estratégia do *ready-made*, foram os primeiros a desafiar os valores formais do Expressionismo Abstrato. Valores que, pouco tempo depois, seriam amplamente confrontados pelo Minimalismo em um debate teórico público, veiculado na imprensa especializada. O termo Minimalismo foi usado pela primeira vez por Wollheim (1965)²⁴, em seu ensaio *Minimal Art*, ao referir-se ao trabalho de uma geração de neodadaístas que, aparentemente, reduzia ao mínimo o conteúdo artístico agregado à obra, colocando-se no limiar entre arte e não-arte. Ironicamente, nenhum dos artistas que Wollheim citou para ilustrar sua tese foi englobado ao futuro uso corrente da denominação “minimalista”. Ainda assim, os artistas que ficaram posteriormente conhecidos como minimalistas, apesar de não serem neodadaístas, claramente demonstravam estar conscientes do legado de Duchamp, ao utilizar o *ready-made* para atingir um tipo de redução da possibilidade de uma leitura formalista da obra. A escultura minimalista gerou polêmica ao expor objetos vulgares, como por exemplo, lâmpadas fluorescentes parafusadas à parede, placas de metal dispostas no piso ou caixas de plexiglass organizadas em fileiras.



Dan Flavin
Monument for V. Tatlin 1
1964



Rauschenberg
Monogram
1955-59

²⁴ Obra não-consultada, citada por MARZONA (2005).

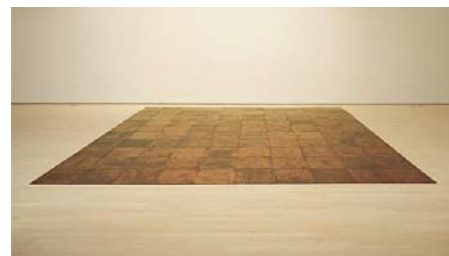


Jasper Johns,
Painted Bronze (Ale Cans)
1960

Segundo Marzona (2005), o uso de objetos industrializados que não trazem nenhum traço da mão do artista minimiza, de certa forma, o grau de interferência do sujeito na fatura da obra, alterando, portanto, o valor da perícia artística e da expressividade do autor. Tais atitudes confrontavam abertamente o subjetivismo lírico do Expressionismo Abstrato, que naquele momento era hegemônico na arte americana e, conseqüentemente, determinante na conjuntura mundial.

Cabe aqui lembrar a configuração política do panorama artístico, que a partir da Segunda Guerra Mundial assistiu à notável mudança de eixo geográfico na produção cultural internacional, substituindo Paris por Nova Iorque como referência central. A consolidação de um possante mercado cultural, resultante de uma dinâmica comercial extremamente favorável, em concomitância com o surgimento de uma sólida argumentação teórica enunciada por Clement Greenberg, desempenhou um papel crucial para a consagração da pintura abstrata americana. A conjuntura oferecia perfeitas condições tanto para a fabricação, quanto para a manutenção da nova identidade internacional da produção cultural norte-americana. Greenberg foi fundamental nesse processo ao apontar e justificar o Expressionismo Abstrato como o ápice histórico-estético de uma sucessão de avanços artísticos que caracterizaram o Modernismo. O vetor evolutivo aponta para uma passagem da representação para a *apresentação* das qualidades intrínsecas da pintura, cujo ápice se dá com a produção que ficou conhecida como *Escola de Nova Iorque*²⁵.

Talvez seja possível tomar emprestada a expressão que Brito (1999) propôs para designar a atuação do Neoconcretismo no Brasil e utilizá-la também para se referir à situação artística na década de 1960 como um todo. Esse momento que foi extremamente significativo para a história da arte ocidental parece ser a um só tempo o “vértice e a ruptura” do Modernismo. Dada a valência do mercado e da crítica de arte norte-americanos à época, o vértice seria representado pelo discurso formalista de Greenberg e pela consagração institucional da alta cultura. Por outro lado, a ruptura seria constituída pelas inúmeras reações à autonomia da obra, desencadeando diversas tentativas de uma aproximação entre arte e vida. O ponto de ruptura, para Danto (2004),



Carl Andre
10 x 10 Altstadt Copper Square
1967



Jackson Pollock
White Light
1954

²⁵ Para mais referências sobre este assunto ver WOOD et al. *Modernismo em Disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

seria precisamente quando o objeto artístico se torna indiscernível de um objeto banal, como ocorreu, por exemplo, nas “*Brillo Boxes*” de Andy Warhol.

O confronto entre o “vértice” e a “ruptura” se caracterizou por uma polarização radical no cenário artístico. De um lado Michael Fried e, sobretudo, Greenberg defendendo a autonomia das disciplinas artísticas, a pureza de linguagem e a singularidade do autor. Do outro lado, temos artistas que questionam e se opõem radicalmente aos valores modernos, inicialmente representados por Jasper Johns e Robert Rauschenberg, seguidos pela Arte Pop e pelo Minimalismo e, posteriormente, pela Arte Conceitual e uma série de outras vertentes dos anos 1970 que se passou a designar, mais recentemente, como “vanguardas tardias” ou “novas vanguardas”.

Essa polarização encontrou seu ápice no debate conhecido como a “querela formalista”, no qual os críticos defensores do Expressionismo Abstrato e os artistas minimalistas confrontavam publicamente seus pontos de vista. Se alguém ainda não havia percebido essa polarização, a edição da *Artforum* do verão 1967 contemplou seus leitores com provas contundentes que não deixavam dúvidas. O artigo de Michael Fried intitulado *Art and Obejthood* “que era um ataque veemente às idéias dos minimalistas tais como ele as entendia e, ao mesmo tempo, uma defesa apaixonada dos valores do Modernismo abstracionista” (HARRISON & WOOD, 1998, p. 190) foi publicado no mesmo número que *Notes and non Sequiturs*, de Robert Morris. Este artigo de Morris (o terceiro da série *Notes on Sculpture*) constata a limitação da pintura ao ser devotada puramente à fruição ótica e defende trabalhos que têm a intenção explícita de frustrar essa forma de olhar. Morris propõe obras para serem percebidas como um dos termos de uma relação (que ocorre entre objeto, o espaço, a luz, o corpo do espectador etc.) ao invés de serem veículos de expressão. Onde Fried via *literalismo* e acusava a arte visual de estar sendo corrompida pela *teatralidade*, Morris via a *presença específica* e a consciência da interação da obra com seu contexto no que se refere ao seu posicionamento específico. Respeitando as diferenças entre momento histórico e cultural, situo a formulação de alguns aspectos fundadores da série *À Curta Distância* como devedora do conceito de *presença específica*.



Andy Warhol
Brillo Boxes
1964

Robert Morris
Portland Mirrors, 1977



Os esforços dos críticos formalistas Greenberg e Fried parecem análogos à imagem de uma represa que não consegue mais conter a pressão da água. Por mais empenho que houvesse, este não foi suficiente para conter a inundação de trabalhos cujas propostas almejavam transcender a finalidade de ser um “veículo de expressão” para esgarçar os limites do que era compreendido como arte. Jeff Wall afirmou que desde os anos 1930 a arte não questionava mais sobre o quê a diferencia em relação aos demais objetos do mundo: “Na primeira metade da década de 1960, o minimalismo foi decisivo por colocar sob um foco nítido, pela primeira vez desde os anos 1930s, o problema geral de como um trabalho de arte poderia se validar como um objeto entre todos os objetos restantes no mundo”²⁶ (WALL, 2004, p. 32). A partir desse momento tal questionamento passou a ser feito por cada vez mais vezes e com tanta intensidade que deslocou as premissas básicas da arte calcadas nas funções de *morfologia* para as funções de *significado*. A crítica aos cânones modernos, em consonância com uma compreensão desmistificadora do papel da subjetividade do artista, produziu uma ruptura epistemológica sem precedentes. A subversão das categorias artísticas puras, que já havia demonstrado seus primeiros sinais nas vanguardas históricas, nessa época passa a assumir hibridismos inimagináveis, abalando a arraigada noção moderna de objeto artístico.

²⁶ *In the first half of the 1960s, Minimalism was decisive in bringing back into sharp focus, for the first time since the 1930s, the general problem of how a work of art could validate itself as an object among all other objects in the world.*

É possível colocar ao lado da lamentação de Clement Greenberg, de que nada aconteceu na arte nos últimos 30 anos, que nunca em sua história a arte andou tão lentamente – uma interpretação profundamente alternativa. A arte não estaria se movendo lentamente, mas o próprio conceito de história em que ela se movia, lenta ou rapidamente, tinha ele próprio desaparecido do mundo da arte, e nós, agora, estaríamos vivendo no que tenho chamado de tempos “pós-históricos”. Greenberg endossou tacitamente uma visão da história desenvolvida e progressiva que, na verdade, havia sido a forma pela qual a arte fora concebida desde, no mínimo, Vasari – como narrativa do progresso em que ganhos e avanços revolucionários ocorriam na promoção das metas da arte. As metas mudaram sob o modernismo, mas a grande narrativa que Greenberg propôs permaneceu desenvolvida e progressiva, e em 1964 ele viu a abstração de campo de cores como o passo seguinte em direção à purificação da pintura. Mas – pop! – o trem da história da arte saiu dos trilhos e está à espera de reparos há 30 anos. (DANTO, 2006, p. 149)

IV

Qual a relação estabelecida entre a fotografia e a ruptura paradigmática que ocorreu a partir da década de 1960? Segundo Chevrier (2003, p. 114)²⁷,

Com o desafio da própria noção de arte e o desvio de foco para a idéia e o processo, foi compreensível que a referência à temática da pintura e ao paradigma da imagem como uma forma autônoma perdeu a ascendência que desfrutava desde os primórdios da arte moderna, quando Baudelaire, no *Salon de 1846*, afirmou a superioridade da pintura sobre a escultura como um objeto tridimensional submetido às variações de ponto de vista.

Baudelaire, considerado por alguns como o primeiro crítico de arte moderno, além de desvalorizar a escultura em favor da pintura (discurso que Greenberg também defendeu até o último suspiro do Modernismo), atacou veementemente a fotografia por esta fixar imagens efêmeras como se fosse um espelho. Ele identificava a fotografia como fruto de um ato meramente mecânico, desprovido da exaltada grandeza do gesto humano.

No entanto, a partir dos anos 1960, a reação contra o domínio da pintura sobre as outras formas de expressão refletiu na maneira como a fotografia era percebida em relação às artes visuais. A desestabilização do referencial soberano da pintura, que durante tanto tempo subjugou as demais produções e, portanto, também a fotografia artística, possibilitou que esta finalmente se descolasse do modelo pictórico, para então ser assumida como veículo de informação.

Desde os tempos de Baudelaire, a fotografia que aspirava adquirir estatuto de linguagem artística prestava contas à pintura. O primeiro movimento no sentido de elevar a fotografia à categoria das artes visuais ganhou forma no final do século XIX, e seus autores ficaram conhecidos como pictorialistas. Essa prática foi caracterizada por utilizar “temas autorizados” pela pintura (como *tableaux vivants* e certo modelo de paisagem) e por fazer uso de recursos como o desfoque e a montagem de diversos negativos para obter resultados pictóricos. Porém, apesar de sua intenção, o pictorialismo não foi incorporado realmente à história das artes visuais, sendo, quando muito,

²⁷ *With the challenging in the late 1960s of the very notion of an artwork, and the shift in focus to idea and process, it was understandable that reference to the painterly subject and the paradigm of the picture as an autonomous form should lose the ascendancy they had enjoyed since the earliest days of modern art, when Baudelaire, in the Salon de 1846, asserted the superiority of a painted picture over sculpture as three-dimensional object submitted to the variations in point of*



Félix Nadar
Charles Baudelaire
Século XIX

H. Klumb
1874



visto como um anexo. Entre outros fatores, provavelmente devido ao fato de que a transposição das qualidades superficiais da pintura para um outro meio não acrescenta nenhum conteúdo novo ou pertinente para o contexto artístico se estiver desconsiderando o potencial próprio do meio em questão – a fotografia, que, nesse caso específico, atingiu e fez estremecer o paradigma da pintura que ela, inicialmente, tentava imitar. A esse respeito Isla (2005, p. 18) afirmou:

o pictorialismo construiu um ideário estético baseado em aspectos artesanais que presumidamente ocultavam a inerente condição técnica do meio, em prol de um aspecto mais artesanal e menos realista, ocultando a resolução técnica dos detalhes que a ótica outorgava ao meio, e que, naquela época, lhes parecia excessivamente, frios e pouco provocadores.

Desse modo, grande parte dos recursos artesanais que os pictorialistas empregavam, em favor da expressividade e do estilo pessoal, resultava na repressão das qualidades intrínsecas ao meio. Enquanto preocupada em adquirir status artístico, a prática desses autores não explorava os recursos que somente a fotografia poderia oferecer, sacrificando a nitidez ótica em nome da tentativa de se igualar ao discurso dos pintores acadêmicos. Nessa mesma direção, cito Argan (1992, p. 81) que afirmou:

(...) só surgirá uma fotografia de alto nível estético quando os fotógrafos, deixando de se envergonhar por serem fotógrafos e não pintores, cessarem de pedir à pintura que torne a fotografia artística e buscarem a fonte do valor estético na estruturalidade intrínseca da sua própria prática.

Mais tarde, entre as práticas modernas da fotografia, podemos distinguir, *grosso modo*, três grandes vertentes: a fotografia utilizada por artistas vinculados às vanguardas históricas, o movimento alemão da Nova Objetividade, que encontrou afinidades também nos Estados Unidos (principalmente na figura de Walker Evans) e, por último, a corrente mais influente no âmbito institucional, a *Photo-Secession*, encabeçada por Alfred Stieglitz. A *Photo-Secession* e sua agenda modernista configuraram a segunda grande sistematização de um discurso construído para tentar elevar



J.F.A. Claudet,
The geography lesson
1851



Peter Henry Emerson
Pooling the Marsh-hay
1886

Marcel Duchamp e Man Ray
Pó, 1920



a fotografia ao âmbito das artes visuais²⁸. E é esse discurso que foi assimilado e legitimado pelo departamento de fotografia do MoMA. Em suas premissas básicas enfatiza, sobretudo, o cânone da autonomia da obra de arte segundo a especificidade do meio, transferindo a auto-referência modernista da pintura para a imagem fotográfica. Valores formais abstratos foram priorizados, influenciando diretamente na escolha do assunto e nas táticas de composição. No sentido de evidenciar a pureza em relação à linguagem, foram enaltecidos valores estéticos que ressaltam qualidades específicas à técnica fotográfica, como a habilidade na distribuição dos tons de cinza e a revelação bem feita, produzindo delicadeza nos grãos da emulsão. A não-intervenção no negativo era defendida, priorizando o momento decisivo em que o olho do fotógrafo comanda o disparo da câmera, e, para acentuar isso, as cópias eram ampliadas respeitando a proporção do fotograma. Crimp (2003) aponta que, dessa forma, o olho do fotógrafo é equiparado à mão do pintor. A subjetivação da fotografia através de uma visão “autoral” culmina na criação de um “estilo” de fotografia. Stieglitz defendia que a partir da grande flexibilidade de possibilidades do aparelho fotográfico o fotógrafo deve ter a sensibilidade e a habilidade de um artista ao fazer uma série de eleições formais compondo o resultado final.

A noção de arte que Stieglitz tentava aplicar à fotografia, já estava sendo desacreditada por um contemporâneo dele, um grande iconoclasta que influenciou de maneira determinante as futuras gerações: Marcel Duchamp. Ironicamente, a fotografia de Stieglitz mais conhecida hoje no circuito artístico é justamente o registro que ele fez do *ready-made* intitulado *Fonte*, que Duchamp apresentou sob o pseudônimo R. Mutt. A fama dessa imagem certamente não se deve ao olho experiente para as composições equilibradas de Stieglitz, muito menos à sua maravilhosa escala tonal. O que faz dessa fotografia um ícone da arte é o seu conteúdo. A *Fonte*, um urinol invertido assinado por um artista, foi inscrita na exposição da Sociedade dos Artistas Independentes em 1917, na qual mediante o pagamento de cinco dólares por ano e uma matrícula de um dólar, cada sócio teria o direito de expor duas obras. Porém, apesar de a peça ter sido enviada juntamente com os seis dólares, ela foi recusada, causando uma grande discussão pública que expôs

²⁸ O uso da fotografia nas vanguardas históricas, em torno dos anos 20, sobretudo nas colagens dadá e surrealistas ou nos cartazes construtivistas, não exaltava o status do meio. Baqué (2003, p. 192) afirmou que a fotografia era tratada como matéria, um material “para produzir sentido dentro de uma simples imagem da realidade (...) ao invés de uma imagem supostamente transparente e imediatamente significante”. O caráter híbrido das obras vanguardistas suprimia a proclamação de discursos em favor da valorização estética da imagem fotográfica *per se*. Tampouco os praticantes associados ao movimento da Nova Objetividade valorizaram a aura estética da fotografia, ao contrário, a técnica era empregada com a finalidade de mera documentação.



Stieglitz
New York Central Yards
1911



Marcel Duchamp
Fonte
1917

o conservadorismo dos organizadores da mostra. Duchamp era membro do comitê da associação e defendeu a obra publicamente, porém sem revelar que era o verdadeiro autor do *ready-made*. A *Fonte* não foi exposta nesse momento, ficando conhecida somente através da fotografia feita por Stieglitz publicada no segundo número da revista *The Blind Man*. Os *ready-mades* além de introduzirem no mundo da arte objetos do cotidiano, deslocaram as questões de morfologia para questões a respeito da função. Assim transfere-se a discussão do “O que é belo?” para “O que é arte?”. E é justamente por veicular esse debate que a fotografia da *Fonte* é tão importante para a história das artes visuais.

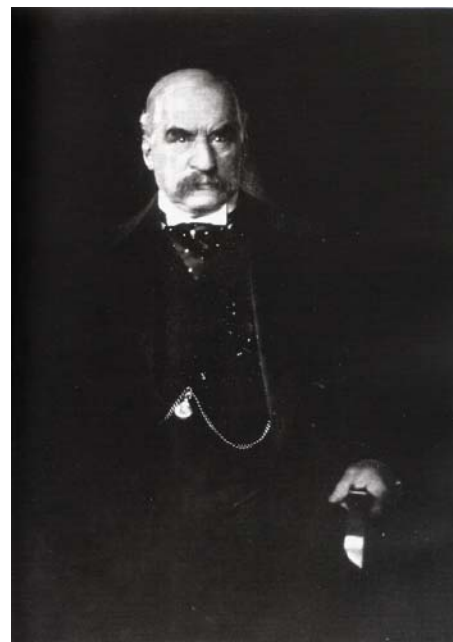
No entanto, com a produção que ficou conhecida como *Photo-Secession*, podemos perceber que, apesar do discurso de auto-referência que a impulsionava, a fotografia continuava fascinada com o espetáculo da pintura ocidental e tentou imitá-la em atos de pura composição. As qualidades do modelo pictórico que estavam sendo copiadas continham valores associados à noção de um talento especial, uma grande habilidade, emoção profunda e domínio técnico. Os laboratórios fotográficos eram equiparados aos ateliês, e, na tentativa de uma aproximação do valor de mercado artístico, a cópia única foi promovida.

A explosão da fotografia autoral que surgiu nos anos do pós-guerra foi alimentada pelo trabalho crítico dos sucessivos curadores do departamento de fotografia do MoMA (iniciado por Beaumont Newhall e culminado por John Szarkowski) e na canonização das produções de Alfred Stieglitz, Paul Strand, Edward Weston, Edward Steichen, Ansel Adams, entre outros. A escola purista da fotografia, que sujeita o mecanismo da câmera ao “olhar poético” do fotógrafo, foi transformada em um dogma institucionalizante que se aproxima muito do discurso formalista de Greenberg. Essa postura tentou investir na fotografia uma aura que originalmente não lhe pertencia. Sob tal atitude, segundo Foote (2003, p. 24), “ironicamente, um meio que nasceu do propósito de registrar imagens e multiplicá-las foi transformado em um produtor de objetos sagrados”²⁹.

Por mais de um século a discussão da relação entre fotografia e arte havia se concentrado em torno da pintura e em que grau a fotografia artística poderia



Stieglitz
Sun's Rays - Paula
1889



Edward Steichen
John Pierpont Morgan
1903

²⁹ Ironically, a medium which started out as an image recorder and replicator came to look on itself as a producer of sacred objects.

estabelecer uma correspondência com a arte pictórica. Porém esse quadro se alterou drasticamente em um determinado momento da história, a partir da década de 1960. Artistas que, tendo digerido as lições de Duchamp progressivamente romperam as fronteiras existentes entre arte e vida, encontrando na fotografia um grande veículo. A fotografia foi percebida como um meio que por si só constitui um terreno extremamente fértil, pois está cada vez mais infiltrada no cotidiano, dominando nossa cultura visual.

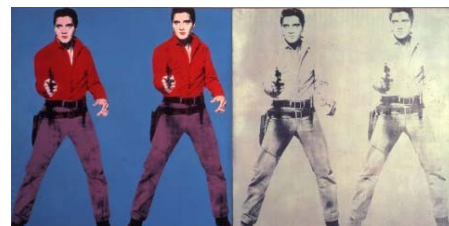
Walter Benjamin já havia constatado precocemente a insuficiência da discussão da “fotografia como arte”, propondo, então, analisar a ocorrência do pensamento artístico vislumbrado através da fotografia. Antes mesmo de ter ficado evidente na produção artística de uma geração inteira, como ocorreu após os anos 1960, Benjamin deslocou o foco da discussão, chamando atenção para a “arte como fotografia”. Em suas palavras: “Muito se escreveu, no passado, de modo tão sutil como estéril, sobre a questão de se saber se a fotografia era ou não uma arte, sem que se colocasse sequer a questão prévia de se saber se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte” (BENJAMIN, 1994, p. 176). E de fato alterou. A imagem fotográfica exerceu um impacto inestimável na visualidade em geral e, conseqüentemente, atingiu a produção artística. Devido a sua estreita relação com a realidade, esse meio desempenhou um papel fundamental no momento em que a arte começou a redefinir drasticamente suas fronteiras, contaminando a pureza das categorias distintas e se aproximando cada vez mais da experiência cotidiana.

Um dos primeiros indícios do papel que a fotografia viria a exercer na contaminação entre as categorias artísticas teve lugar quando Rauschenberg e Warhol começaram a serigrafar imagens fotográficas em suas telas. Tal atitude representou uma volta à arte figurativa, no momento em que o Expressionismo Abstrato dominava a cena estética desde o final da Segunda Guerra. Em um movimento oposto à idéia de um artista que se auto-exprime, a Arte Pop espelha a sociedade de consumo, misturando a tradição artesanal da pintura com técnicas industriais. Além disso, a iconografia utilizada nos trabalhos pop indica uma crescente fascinação artística por gêneros ambíguos entre os domínios público e privado, sendo extraída de jornais, revistas, cinema, campanhas publicitárias, instantâneos de família, cartões



Edward Weston
Nude
1934

Andy Warhol
Elvis I & II
1963



Robert Rauschenberg
Kite
1963



postais etc. O uso que a Arte Pop faz da fotografia como matéria-prima evidencia a tendência de uma relação cada vez mais estreita entre arte e vida. Ao operar com signos estéticos massificados e reconhecidos socialmente, a Arte Pop respondia com muita ironia à carga subjetiva e ao gesto lírico-dramático do Expressionismo Abstrato que imperava no *mainstream* até aquele momento. Porém a Arte Pop passou a se comportar como um catalisador de uma euforia generalizada, típica de um momento histórico de flerte com a tecnologia e a sociedade de consumo. Tal euforia colocava em risco o potencial crítico da Pop ao se sobrepor ao sentido iconoclasta da incorporação da cultura vernacular. Segundo Campany (2003, p. 17):

Muitos sentiram a necessidade de transcender as limitações frequentemente sufocantes da abstração que dominava a arte daquela época. Pop foi uma das soluções, mas no final dos 60 a sua ironia parecia insuficientemente crítica, tendendo mais a fechar as possibilidades artísticas do que abri-las. Com muito menos “holofotes” do que a Pop, porém mais significativa para o desenvolvimento futuro da fotografia na arte foi o conceitualismo.³⁰

No final dos anos sessenta, numerosos artistas começaram a utilizá-la [a fotografia] como meio, isto é como meio de informação e como documento. Estes artistas, agrupados sob a denominação de “artistas conceituais”, opunham sistematicamente a idéia, a observação, a atitude ou o processo, à obra de arte como objeto ou como produto acabado. Bernd e Hilla Becher (que tinham começado em 1957 seus inventários tipológicos) foram assimilados nesta tendência heterogênea que reunia a artistas tão diversos como Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Vito Acconci, Joseph Kosuth, Douglas Huebler, Hans Haacke, Jan Dibbetts, Richard Long, Dan Graham ou Ed Ruscha... O lugar que a fotografia ocupa na arte dos anos oitenta deriva em grande parte deste período. (CHEVRIER & LINGWOOD, 2004, p. 240)³¹

Owens (2003) afirmou que o debate pós-moderno foi um debate sobre a fotografia. O estatuto artístico outorgado ao meio e a sua crescente institucionalização representou um ponto crucial na discussão sobre a “desmaterialização da arte”. Bernardes (2003) nos aponta que a relativização do objeto artístico propõe uma noção de obra fracionada, em oposição à obra museológica, que é exposta como um objeto estético. Deste modo, foi criada

³⁰ *Many felt the need to transcend the often stifling limitations of abstraction which had dominated art for some time. Pop was one solution but by the late 1960s its ironies seemed insufficiently critical, tending to close down artistic possibility rather than open it up. Much less flashy than Pop but perhaps more significant for the future development of photography in art was conceptualism.*

³¹ *A finales de los años sesenta, numerosos artistas la empezaron a utilizar como medio [la fotografía], esto es como medio de información y como documento. Estos artistas, agrupados bajo la denominación de “artistas conceptuales”, oponían sistemáticamente la idea, la observación, la actitud o el proceso, a la obra de arte como objeto o como producto acabado.’ Bernd y Hilla Becher (que habían empezado en 1957 sus inventarios tipológicos) fueron asimilados en esta tendencia heterogénea que reunía a artistas tan diversos como Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Vito Acconci, Joseph Kosuth, Douglas Huebler, Hans Haacke, Jan Dibbetts, Richard Long, Dan Graham o Ed Ruscha... El lugar que ocupa la fotografía en el arte de los años ochenta deriva en gran medida de este período.*



Dan Graham
Homes for America
1966-67

Vito Acconci
Trademark
1970



a possibilidade de conceber um trabalho artístico que envolvesse situações espaciais e temporais distintas das que são apresentadas diretamente ao público, apresentadas, portanto, de maneira indireta, sob a forma de informação. A arte que já não depende da sua presença física diante do espectador, depende de registros que sustentem a sua credibilidade, e a imagem fotográfica desempenhou muito bem esse papel, juntamente com outras informações como mapas, escritos, projetos etc. Dessa forma, a fotografia foi crucial nesse momento de transição da noção de *obra como objeto* para a noção de *obra como evento*. Mais do que outra forma de produção, a imagem fotográfica possibilitou uma outra relação com o modo como a arte era vista.

Quando o espaço cartesiano das instituições artísticas é desafiado, advém a idéia de que o verdadeiro espaço para a arte é o espaço mental em que ela acontece. Segundo Bernardes (2003, p. 194):

O enfoque de Smithson, na elaboração de seus *site/non-site*³², seria, sobretudo, conceitual, e o levaria a investigar as possibilidades de operar nos dois espaços, intra e extramuros, convicto que estava que o verdadeiro espaço da arte é o espaço mental onde ela, de fato, ocorre.

Entre as conseqüências dessa constatação, estão o movimento por parte dos artistas de saída do ateliê e a ênfase no processo de realização, mais do que o produto acabado e autônomo. Ambas revelam uma relação de indissolubilidade entre obra e documento, assim, as fotografias que registram ações, *happenings*, performances, *earthworks* e intervenções se tornam parte integrante da obra. Portanto, a fotografia serviu como um instrumento de apoio para a grande mobilidade estética que se produziu a partir da década de 1960, rompendo definitivamente com as categorias tradicionais da arte.

Nesse contexto a imagem fotográfica desempenhou um papel fundamental ao ser utilizada como “um meio ordinário para ampliar o território da arte a domínios igualmente ordinários da experiência”, segundo Chevrier (2004, p. 243). A qualidade descritiva da imagem fotográfica foi colocada em primeiro plano por uma geração de artistas que apreciavam o seu atributo de



Gordon Matta-Clark
Splitting
1974



Walter De Maria
The Lightning Field
1977.

³² Robert Smithson desenvolveu a teoria que relaciona a ação artística sobre uma paisagem – o sítio ou o site – com a ação artística ocorrida nos espaços assépticos das galerias – os non-sites (não-lugares).



Robert Smithson
Nonsite- Essen soil and mirrors
1969



Robert Smithson
Chalk Mirror Displacement
1969

preservar e apresentar informações externas, mais do que criar imagens estetizadas. David Company afirma a esse respeito:

Na metade dos anos 1960's muitos artistas buscaram expandir seus horizontes para se engajar nas mudanças que rapidamente ocorreram modificando o mundo e suas representações. Foi na fotografia que eles vislumbraram um meio para fazer isto. Desde os 1960's cada momento significativo na arte questionava, implícita ou explicitamente: "qual é a relação da arte com a vida cotidiana?" Muitas vezes tal resposta assumia a forma fotográfica. Por quê? Porque é um meio do nosso cotidiano. O fotográfico atingiu sua maior significância para a arte em função de sua maleabilidade. Esta foi a fonte de seu potencial radical, de seu fascínio sobre os artistas e de sua extraordinária capacidade de renovação. (CAMPANY, 2003, p. 11)³³

Além de desempenhar um papel determinante nas proposições artísticas nas décadas de 1960 e 1970, a fotografia também passou a influenciar as produções teóricas. De acordo com Ribalta (2004), tal período foi marcado por uma extrema efervescência intelectual, da qual surgiram importantes escritos sobre fotografia, sobretudo no âmbito anglo-saxão, vindos principalmente de autores vinculados à influente revista *October* (tais quais Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Annette Michelson, Craig Owens, Benjamin Buchloh, Christopher Phillips, Abigail Solomon-Godeau, entre outros). Os escritos pioneiros de Walter Benjamin, como *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*, que somente foi traduzido para a língua inglesa em 1969, certamente constituem uma referência crucial para o desenvolvimento do pensamento teórico e crítico sobre fotografia difundido nessa época. Tais discussões não ficaram restritas a um segmento artístico à parte, mas sim exerceram um papel ativo na reestruturação cultural que estava acontecendo.

Na aproximação cada vez mais estreita entre arte e vida, o caráter popular do meio, a princípio rechaçado pela fotografia autoral, por não corresponder às suas aspirações estéticas, foi justamente o que despertou o interesse de tantos artistas:

A Fotografia Artística sempre foi prudente com o caráter popular do meio. Suas aspirações estéticas poderiam ser esmagadas facilmente pelo gigante peso da cultura popular, com sua base indiferente, simples, objetiva, padronizada industrialmente, de valor entretenimento e descartável. Essas são coisas que qualquer arte no sentido tradicional tende a rechaçar. Ao mesmo tempo justamente essas características começaram a despertar o interesse dos artistas, que não tinham interesse em defender a fotografia como sendo algo significante. (CAMPANY, 2003, p. 17) ³⁴

³³ *In the mid 1960s many artists were looking to expand their horizons to engage with the rapidly changing world and its representations. It was in the photographic that they glimpsed the means to do it. Every significant moment in the art since 1960s has asked, implicitly or explicitly: "What is the relation of art to everyday life? And so often that question has taken photographic form. Why? Because it is an everyday medium. The photographic has achieved its greatest significance for art in its adaptability. This has been the source of its radical potential, of its fascination for artists and its extraordinary capacity for renewal.*



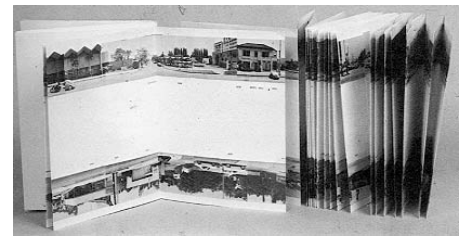
Marcel Broodthaers,
La soupe de Daguerre
1974

³⁴ *Art photography had always been wary of the popular character of the medium. Its aesthetic aspirations could be so easily thwarted by the colossal weight of its popular cultural "other", with its base indistinctness, simplicity, blank objectivity, industrial standards, entertainment value and disposability. These are things from which any art, traditionally defined, might wish to recoil. Yet these were also the very qualities that began to strike artists, with no vested interest in defending photography, as being significant.*

De acordo com Chevrier (2003), somente com o debate estabelecido no final dos anos 1960 que foi possível evidenciar a distinção entre “fotógrafos-fotógrafos” e “artistas que utilizam a fotografia”. Na primeira categoria, encontram-se os profissionais da fotografia, geralmente profundos conhecedores e amantes dos aspectos técnicos do meio. Na segunda categoria, estão os artistas que utilizam a imagem fotográfica como um instrumento adequado para comunicar suas proposições artísticas. Ainda hoje subsiste uma forte tensão entre as duas abordagens, e, mesmo quando um artista domina o meio com perfeição, freqüentemente não se autodenomina como fotógrafo. Este termo pode soar pejorativo a muitos artistas devido à implicação de domínio de uma tecnologia específica que passa a ser criticado no contexto das artes visuais da época. Por esse motivo, alguns artistas que utilizavam a fotografia deliberadamente se anunciavam como “antifotógrafos”. É o caso do norte-americano Ed Ruscha, um dos artistas que contribuíram para a mencionada transformação paradigmática nas artes visuais. Além disso, em grande parte da primeira categoria, fossem fotógrafos profissionais ou *amateurs*, os praticantes tinham aspirações estéticas que visavam à expressão individual através do domínio compositivo, ou seja, uma postura extremamente subjetivista e formal. Ao contrário, os artistas que figuram a segunda categoria são justamente aqueles que se opunham ao formalismo modernista.

Se a fotografia foi inicialmente utilizada pelos artistas conceituais para conduzir a uma experiência realizada em uma realidade física distante da galeria, em um segundo momento, os artistas começaram a perceber e explorar o potencial ideológico próprio da imagem fotográfica. Nancy Foote observa que:

A fotografia é crucial para a exposição (quando não pela feita) de praticamente toda a arte conceitual. Sua primeira função foi a de documentação. Mas a fotografia oferece certas qualidades específicas e certas possibilidades que se relacionam muito bem com as estratégias artísticas que nutrem e canalizam o desenvolvimento da arte orientada pela idéia. (FOOTE, 2004, p. 24)



Ed Ruscha
Every Building on the Sunset Stripe
1966

Hélio Oiticica
Cosmococa
1973



Assim, este meio passa a ser visto como uma potente ferramenta crítica. Com uma atenção especial à realidade da linguagem, Kosuth, por exemplo, questiona como se articulam certas noções do objeto, quando postas lado a lado. Em *One and Three Chairs* (*Uma e Três Cadeiras*), um dos seus vários trípticos que integram sua série *Proto-investigações*, uma cadeira é comparada com sua definição no dicionário e sua fotografia em tamanho natural. A tautologia que se estabelece ao alinhar as representações da cadeira faz com que a própria cadeira “real” também se transforme em uma descrição de si mesma, deslocada para uma categoria tipológica. Baqué (2003, p. 99) observa: “por meio de uma espécie de fechamento em um *loop* tautológico, a obra é auto-referencial e não fala mais de si mesma: a obra se autocritica e autocomenta. Assim é como Joseph Kosuth converte a tautologia no próprio princípio da arte conceitual”³⁶. Para Kosuth a obra é uma tautologia, porque seu sentido deriva da designação do artista que eleva um objeto à categoria de arte. Isto significa que a obra na realidade é uma *definição* de arte.

O potencial ideológico da fotografia pode ser explorado ao utilizá-la como um instrumento de investigação conceitual como fez Kosuth ou, então, ao empregar o seu poder disseminador de idéias. Joseph Beuys, por exemplo, em *La Rivoluzione Siamo Noi* (*A Revolução Somos Nós*) utiliza o seu autorretrato como um veículo para a propagação de um pensamento. Para Beuys, “pensar é esculpir”, no sentido em que o pensamento do artista comunicado em sua atitude pode “esculpir” a sociedade, daí provém o seu conceito de “escultura social”. A comunicação é a sua “matéria-prima”, e a obra é o resultado da comunicação bem-sucedida. Nesse sentido, a fotografia em *La Rivoluzione Siamo Noi* atende à necessidade de disseminar esse lema, de maneira clara e direta a um grande número de pessoas.

Já Dennis Oppenheim empregou a fotografia de modo a indicar o transcorrer de uma ação, na qual o artista se expôs ao sol durante cinco horas. *Reading Position for Second Degree Burn* (*Posição de Leitura para Queimadura de 2º Grau*) é um exemplo de um trabalho cujo foco é o desenrolar de uma ação, priorizando o processo sobre o resultado. A maneira de compartilhar tal experiência com o público é realizada através de uma montagem com duas fotografias, referentes aos estágios anterior e posterior à exposição ao



Joseph Kosuth
One and Three Chairs, 1965

36 Por medio de una especie de cierre en bucle tautológico, la obra es auto-referencial y no habla más de si misma: la obra se auto-reflexiona y auto-comenta. Así es como Joseph Kosuth convierte la tautología en el principio mismo del arte conceptual.

Joseph Beuys
La Rivoluzione Siamo Noi, 1972

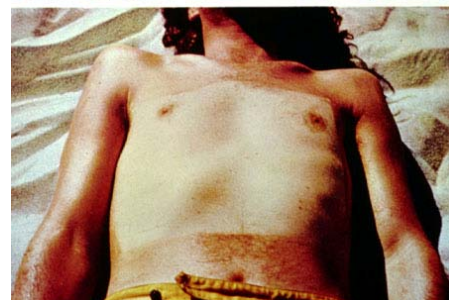
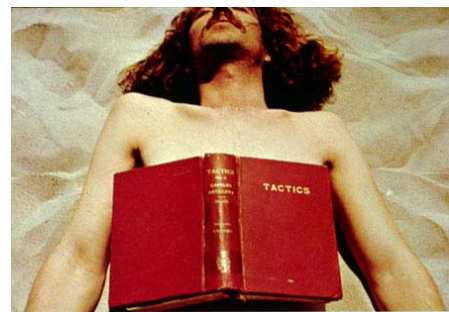


sol. Entre as duas imagens, a ficha técnica detalhada é apresentada, informando o título, o local, a data, o tempo de exposição e os materiais utilizados: livro, pele e energia solar. O destaque atribuído às informações fornecidas na ficha técnica que é apresentada no mesmo suporte das imagens revela que o significado da obra reside justamente no seu processo, e o resultado material que é mostrado ao público tem como objetivo fornecer subsídios para travarmos conhecimento a respeito desse processo. Novamente citamos Baqué (*idem*): “(...) ao recobrir parcialmente seu torso nu exposto ao sol com um livro aberto, utiliza sua própria pele como se tratasse de um filme fotográfico, é evidente que transforma sua performance em um ato eminentemente fotográfico”³⁷. Invertendo, desta forma o vetor da ação, pois a função da fotografia já não se restringe à mera documentação de algo que passou, mas antes, rege e modela o acontecimento que será registrado.

Estes artistas se valeram da fotografia como um instrumento teórico e plástico. Retiraram-na da dimensão formalmente estetizada e novamente colocaram em primeiro plano o seu caráter descritivo. Segundo Wall (2004), paradoxalmente, a fotografia somente foi reconhecida socialmente como arte no momento em que seus pressupostos estéticos se prestaram a uma crítica radical. Somente se tornou arte quando foi vista como um meio privilegiado para negar a própria noção de arte estabelecida.

V

Também a partir dos anos 1960 a fotografia teve uma forte entrada no sistema legitimado das artes plásticas graças à necessidade deste de incorporar trabalhos extramuros realizados por toda uma geração que, paradoxalmente, postulava uma forte crítica a este mesmo sistema de artes. A resistência inicial em assimilar a fotografia como meio legítimo de expressão artística foi, gradualmente, cedendo espaço à absorção desta linguagem pelo mercado pela via mais paradoxal possível: em alguns casos da produção extramuros, a fotografia viria a substituir a obra de arte ausente



Dennis Oppenheim
Reading Position for Second Degree Burn
1970

37 (...) *al recubrir parcialmente su torso desnudo expuesto al sol con un libro abierto, utiliza su propia piel como si se tratara de una película fotográfica, es evidente que transforma su performance en un acto eminentemente fotográfico.*

das galerias. Ou seja, ao mesmo tempo em que depunha sobre a desmaterialização do objeto artístico, a fotografia tornava-se objeto de exposição e consumo.

A avaliação acima é congruente com o momento de dicotomia e polarização de conceitos e atitudes característicos de uma época em que havia duas situações possíveis: ou a arte era realizada dentro ou era realizada fora do espaço expositivo, sinalizando uma oposição aguda entre as duas situações. Arte realizada dentro e fora do espaço expositivo é o terreno movediço em que nos encontramos hoje, a meu ver, terreno bastante distinto de uma situação em que as polaridades eram excludentes.

Há mais de quatro décadas, os artistas vêm buscando o espaço externo como alternativa de ação em relação à produção de obras finalizadas e transportáveis para o espaço de exposição. A situação atual é distinta da que se viveu há trinta anos, quando o impulso para a chamada “arte pública” colocava-se como crítica ao mercado de arte (a arte como produto, o fetiche do objeto, a cultura do espetáculo etc.) e ao formato da sala de exposição/cubo branco. Hoje a situação não é tão pontual: o cubo branco foi compreendido como um entre os recursos possíveis para apresentação da arte e o mercado incorporou situações como, por exemplo, a arte efêmera, o que projeta o problema para um ponto mais sutil do que a simples decisão entre expor dentro ou fora do museu, ou a escolha entre a produção de um trabalho conceitual ou a feitura de objetos. (BERNARDES, projeto *Vagas*, agosto de 2001)

Desde os anos 1960, presenciamos inúmeras práticas que superam essa dicotomia, como por exemplo, o trabalho de Daniel Buren, citado no primeiro capítulo e também a elaboração das proposições correlacionadas entre *sites* e *non-sites* de Robert Smithson. Esses trabalhos pioneiros prepararam o terreno para uma situação que supera a oposição entre arte produzida dentro *ou* fora da galeria; produto final *ou* arte em processo; materialização em objeto *ou* ação efêmera... Enfim, possibilitaram o desenvolvimento de trabalhos e pesquisas em que o pensamento artístico transita livremente entre categorias anteriormente rígidas.

É justamente nessa zona instável que entendo estar ocorrendo minha pesquisa. À *Curta Distância* é um trabalho que não encontra uma posição



Donald Judd
Sem Título
1966



Donald Judd
Sem Título
1975

definida entre categorias estanques. Dessa forma, não é possível afirmar que a “materialização de um objeto” neste projeto se dê em oposição à “ação efêmera”, uma vez que, ao invés de utilizar a fotografia para o registro de uma situação efêmera, os papéis são invertidos e a própria fotografia é colocada como um elemento efêmero. Neste caso, a fotografia só “funciona” quando posta *em relação* ao espaço que representa, e, portanto, não existe como um objeto físico independente. Quando a exposição é desmontada, quando essa *relação* é desfeita, em grande parte das vezes, a fotografia é descartada. Somente são guardadas aquelas imagens referentes a espaços institucionais que têm condições de armazená-las para uma eventual reapresentação futura do trabalho no mesmo local. Portanto, este projeto subverte a lógica da fotografia enquanto documento da arte efêmera realizada fora do espaço expositivo e sendo exibida nele. Tal subversão acontece quando é criada a possibilidade de que a imagem fotográfica em si seja concebida em termos efêmeros no próprio espaço expositivo. A fotografia é subordinada a uma situação exclusiva, ao invés de ser um objeto autônomo e transportável. A imagem não está a serviço de uma realidade inacessível de outra forma, ao contrário, revela a realidade específica que pode ser percebida naquele espaço particular.

Outro nível de significado da efemeridade da fotografia nesta pesquisa poderia ser associado à percepção da fotografia como uma imagem efêmera no sentido de estimular uma atenção fugaz, já que há a tendência dos olhos perceberem “de passagem” o objeto fotográfico que está inserido na galeria, ao contrário do que aconteceria normalmente com imagens que se referem aos outros espaços. Neste caso, a fotografia é centrífuga, é refratária ao olhar dirigido apenas à sua superfície. Os olhos passam transitoriamente pela imagem fotográfica, experimentando-a *entre* outras coisas, *com* outras coisas, fundida em uma experiência que engloba a *consciência do lugar* em todas as suas camadas, não só do espaço físico, mas do lugar do homem que deixa de ser espectador e passa a sujeito da experiência.

Desta forma, este trabalho também não pode ser localizado em um só dos pólos da relação “produto final” *versus* “arte em processo”, pois aqui há a produção de um “objeto” (a imagem fotográfica) que propõe um “processo” no momento de sua apresentação. Assim, há uma coincidência entre o

desenvolvimento do trabalho e seu espaço de exposição. Na “arte desmaterializada”, a fotografia geralmente é o estágio final de um evento, um objeto que relata ao espectador uma ação ocorrida em outra situação espaço-temporal. Porém, em *À Curta Distância*, a fotografia é um objeto que enuncia a possibilidade de que se transcorra uma “ação” no espaço expositivo no momento presente, ao proporcionar a comparação entre um registro fixo e a experiência real. A “ação” que *À Curta Distância* convida o espectador a realizar é simplesmente a atenção à experiência perceptiva, tendo seu corpo como ponto de partida para a compreensão do espaço. Portanto, nesta “ação”, o espectador é o agente ativo. O trabalho somente se realiza por meio da interação quando ocorre aquilo que Marcel Duchamp chamou de *osmose estética* (conceito exposto no início deste capítulo).

Certamente podemos afirmar que há uma preocupação com a subjetividade em *À Curta Distância*. No entanto cabe ressaltar que não se trata da subjetividade do artista que é alçada a um primeiro plano de atenção, ao contrário, não estamos falando de uma produção de “fotografia autoral”. O uso da fotografia neste trabalho rejeita a utilização do meio como veículo expressivo do autor. A imagem é encarada como um veículo de informação da qualidade do espaço – não um testemunho da qualificação do olhar do artista. A subjetividade que interessa em *À Curta Distância* é a do sujeito que está diante da imagem e inserido no trabalho como um todo, pois é a partir da percepção dele que a “obra” acontece.

À Curta Distância tampouco encontra um lugar confortável entre as categorias de produção destinadas a espaços interiores ou exteriores (*indoors x outdoors*). Não se encaixa como um produto concebido de maneira neutra para um espaço idealizado – o “cubo branco”, nem se trata de uma proposição ao ar livre. Porém, ainda que não seja realizado em ambiente externo, esse trabalho, além de muitas vezes remeter diretamente ao espaço exterior da galeria, também carrega em seu cerne a crítica ao espaço cartesiano que alimentou boa parte das proposições extramuros que hoje consideramos históricas. Entretanto, em *À Curta Distância*, a crítica do espaço cartesiano é realizada no próprio espaço cartesiano.

O espaço arquitetônico da cidade pós-renascentista é cartesiano por excelência, permitindo-nos situar claramente os objetos que ocupam seu interior (ou mesmo os objetos urbanos) através da percepção clara das coordenadas cartesianas (altura, largura e profundidade), o que favorece a abstração do mundo como paisagem projetada sobre um plano imaginário de intersecção ortogonal³⁸. Esse modelo de projeção cartesiana condiciona a visualidade e, de certa forma, orienta as condições de recepção do objeto artístico. Cristina Freire nos lembra que:

³⁸ Bernardes, em comunicação oral a respeito das observações de Robert Morris.

Além desses fatos que contribuíram para a definição do perfil de uma instituição a ser criada, de maneira mais geral e abrangente, o museu como instituição disciplinar, tal qual as demais instituições disciplinares do século XIX, regulamenta as condutas de seus visitantes através do treinamento e controle social. Neste sistema de poder, o tempo também é visualizado como uma série de estágios, uma evolução linear que o visitante deve seguir. Além do princípio da galeria progressiva, adotada pelos museus de arte, onde as obras são apresentadas reiterando as cronologias de sua realização, a preocupação com o percurso é fator fundamental. Longe das referências mais cotidianas e habituais do mundo, o visitante não-iniciado no discurso da arte se desorienta nesse espaço neutro. Agarra-se, portanto, a um percurso determinado pelas obras em sua sequência cronológica e faz de sua visita ao museu um passeio regulamentado, uma volta ordenada. É precipitado para a frente, impreterivelmente. (FREIRE, 1999, p. 49)

Por meio do uso da representação fotográfica do próprio lugar é possível estabelecer um confronto entre o “espaço real” *versus* “espaço ideal”. Quando o conteúdo da imagem é o espaço que se pretende neutro, o espectador é estimulado a percebê-lo e, dessa forma, este deixa de ser neutro ao abandonar o “limbo perceptivo” e passa a ocupar o centro da atenção. Citando Freire (*idem*, p. 51) novamente:

O espaço do museu deixa de ser o espaço final de consagração da obra, mas se torna ponto de partida pela densidade de seus sentidos simbólicos. O museu se torna moldura e contexto, “matéria-prima da criação” na expressão de Haacke. Obviamente que dentro dessa concepção todos os conceitos mais tradicionais voltados à permanência, ao previamente estabelecido, ao estático devem ser reexaminados.

Outra dimensão possível para o confronto entre “espaço real” *versus* “espaço ideal” é a percepção de que a fotografia em si é uma realidade

idealizada. O observador tem a oportunidade de constatar isso com seus próprios olhos por estar diante simultaneamente do espaço real e de uma fotografia que o representa. Segundo Rogério Luz:

A perspectiva *artificialis* do Renascimento, que organizou o dispositivo da câmara fotográfica, não é uma representação objetiva das coisas no espaço, mas uma das modalidades possíveis do ver. Não se trata de atingir a representação verdadeira do mundo: toda deformação - que define o próprio espaço plástico que as coisas são (e não um espaço neutro que as conteria) - aponta para nosso modo de “estar vendo” no mundo, e concomitante de o mundo se “dar a ver”. Tais modalidades de ver são históricas e narram a história da visão como processo de ocultação e desvelamento. Para Merleau-Ponty, o pensamento que a arte produz situa-se de imediato no tempo e no espaço, porque se efetua no elemento do sensível e do imaginário. Ele é anterior, portanto, ao pensamento racional e proposicional, anterior mesmo à linguagem articulada, a qual torna possível a generalização. Diz ele: as coisas fogem para uma distância que nenhum pensamento transpõe. Algo no espaço escapa às nossas tentativas de sobrevôo (1975, p. 288). (LUZ, 2006: 162).

Assim, o objeto de estudo de *À Curta Distância* não é apenas a intervenção em si no espaço expositivo, mas principalmente a transformação da experiência do espectador por meio do estímulo à conscientização de seus próprios processos perceptivos. No entanto, conforme vimos no início deste capítulo, o artista é o primeiro espectador de sua obra. Portanto, para guiar a forma da intervenção, faço uso de minhas próprias experiências perceptivas e reações físicas ao espaço em que o trabalho será apresentado.

A presença física é um aspecto importante no processo de constituição da obra para muitos artistas. Smithson ressalta que o movimento de saída do ateliê feito por Cézanne e seus contemporâneos foi norteado pela necessidade da apreensão perceptiva por meio de um embate físico com a paisagem:

Eu realmente acho que seria interessante verificar o comportamento de Cézanne e a sua motivação ao *site*. Em vez de pensar em termos formalistas - nós chegamos a um grau tão elevado de abstração a partir disto - onde os cubistas reivindicaram Cézanne e transformaram seu trabalho em um tipo do formalismo vazio, nós agora temos que reintroduzir um tipo de “fiscalidade”; o lugar real ao invés da tendência à decoração que é uma coisa de atelier, porque os cubistas trouxeram Cézanne de



Robert Smithson
(no site da *Spiral Jetty*)
1970

volta ao atelier (...) Há uma referência física, e a escolha do assunto não é simplesmente algo representacional a ser evitado. É algo que tem implicações físicas importantes.³⁹ (SMITHSON in FLAM, 1996: 188)

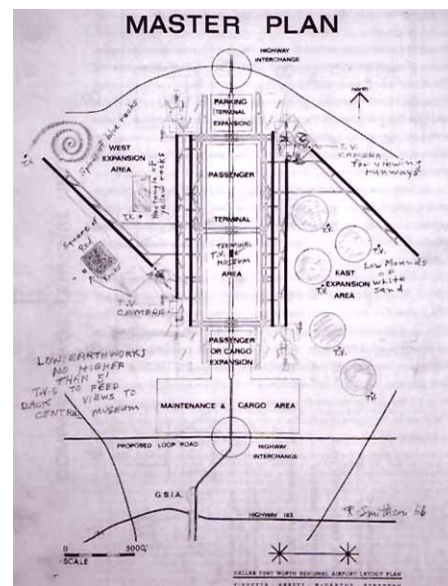
Olhando os quadros de Cézanne hoje podemos perceber que há uma presença física que impregna as formas, linhas e cores. Smithson quer ressaltar essa presença física que o artista tem diante do lugar escolhido para realizar a obra. Dessa forma, chama a atenção à experiência no local em si (*site*), pois na opinião dele “as ferramentas da arte ficaram confinadas por tempo demais ao atelier” (SMITHSON in FERREIRA & COTRIM, 2006, p. 184). Esse comentário nos revela uma postura a favor de práticas que reivindiquem a consciência da presença física no mundo.

No trabalho de Smithson, a escolha de um *site* é baseada em suas respostas físicas ao local, sua eleição é guiada pelo modo como o espaço atinge seu corpo. O formato da sua intervenção é baseado em mapas do terreno e na maneira como ele divide o mapa⁴⁰, que é, por sua vez, baseada na sua experiência no espaço. Estabelecendo um paralelo com *À Curta Distância*, a eleição de como a intervenção será feita, o que será fotografado, em qual ângulo, qual a dimensão etc. ocorre de maneira similar, sendo baseada na experiência física e perceptiva que travei com o espaço em questão. Assim, a forma do registro realizado potencializa certas características que percebi no lugar. Entretanto, a presença física que é ressaltada não é a do artista que teve uma experiência em determinada paisagem, mas sim a do espectador – que pode ter uma experiência no “aqui-agora”, no momento exato em que está diante da imagem e presente no mesmo lugar em que a fotografia foi tomada.

Não se trata tanto de criar algo a partir de uma experiência, mas sim de desnaturalizar, diferenciar a percepção do ambiente em que o trabalho é apresentado, como aconteceu na intervenção de Yves Klein na Galeria Íris Clert, intitulada *Le Vide* (o vazio). Klein realizou um gesto radical em 1958 ao apresentar uma galeria completamente vazia. Todos os objetos foram retirados, inclusive o telefone, e as paredes internas foram repintadas em um branco espesso e brilhante. Sua intenção, manifestada no subtítulo do

³⁹ *I do think an interesting thing would be to check the behavior of Cézanne and the motivation to the site. Instead of thinking in formalist terms - we have gotten to such a high degree of abstraction out of that - where the Cubists claimed Cézanne and made his work into a kind of empty formalism, we now have to reintroduce a kind of physicality/ the actual place rather than the tendency to decoration which is a studio thing, because the Cubists brought Cézanne back into the studio. (...) There is a physical reference, and that choice of subject matter is not simply a representational thing to be avoided. It has important physical implications.*

⁴⁰ Em trabalhos como *Terminal Area Concepts* ou *Untitled (Map on Mirror-Passaic, New Jersey)*.



Robert Smithson
Terminal Area Concepts
1966

trabalho, era provocar *O isolamento da sensibilidade num estado de matéria-prima estabilizado pela Sensibilidade Pictórica*. A busca pela sensibilidade em estado de matéria-prima parece ser um impulso em comum tanto nesta proposição de Yves Klein quanto nas posteriores saídas do ateliê em direção à matéria *in natura* promovidas por toda uma geração que se lançou às vastas paisagens, sobretudo norte-americanas.

Tanto Yves Klein, quanto Robert Smithson, por exemplo, parecem utilizar a própria realidade como matéria-prima, ao invés dos materiais tradicionais da pintura e da escultura. Smithson comenta a respeito do esforço no sentido de certa desmaterialização simbólica da matéria-prima refinada, para encontrá-la em seu estado bruto na natureza – utilizando a imagem mental de espremer um tubo de tinta ao contrário, uma analogia à investigação da natureza física dos espaços que originaram a matéria que foi transformada em tinta. Em outro sentido, Klein substitui a tinta por fogo, ou os pincéis por corpos humanos. No entanto, ao chamar a atenção para o espaço vazio, em sua intervenção na Galeria Íris Clert, Klein coloca em primeiro plano a realidade concreta da galeria, esta que geralmente é abafada e neutralizada (por isso é freqüentemente denominada como um “não-lugar”). Ainda que talvez essa não fosse a intenção primeira que motivou Klein a fazer este trabalho, pois seu foco era realmente o vazio (em contraponto a Arman, que trabalha com o cheio e realizou a exposição *Le Plein* na mesma galeria), com esta ação um lugar passivo foi transformado em um espaço ativo. E é justamente isso o que pretendo com *À Curta Distância*. Fazendo um paralelo com o trabalho de Smithson, poderíamos dizer que o *site*, a realidade em questão neste caso, é o próprio espaço de apresentação.

O “estudo da seleção do *site*” em termos de arte está apenas começando. A investigação de um *site* em específico é uma questão de extrair conceitos a partir de dados existentes por meio de percepções diretas. A percepção é anterior à concepção, em relação à seleção ou à definição de um *site*. Não se *impõe*, mas antes, se *expõe* o local (*site*) – seja este interior ou exterior. Os interiores podem ser tratados como exteriores ou vice-versa.⁴¹ (SMITHSON *apud* FLAM, 1996, p. 60)

Sob este ponto de vista, *À Curta Distância* aproxima o *non-site*, ou melhor, o espaço neutro da galeria, de um *site*, quando o espectador passa a perceber o espaço idealizado como real.



Yves Klein
Le Vide at Iris Clert Gallery
1958



Arman
Le Plein, Iris Clert Gallery
1960

⁴¹ “*Site Selection Study*” in terms of art is just beginning. The investigation of a specific site is a matter of extracting concepts out of existing sense-data through direct perceptions. Perception is prior to conception, when it comes to site selection or definition. One does not impose, but rather exposes the site - be interior or exterior. Interiors may be treated as exteriors or vice versa.

O papel da fotografia nessa operação é essencial justamente pelo fato de que a representação fotográfica é envolta em suposições de veracidade e pela crença na capacidade de representar a realidade fidedignamente. Então, ao contrapor este tipo de representação ao espaço real que foi registrado, evidencia-se a distância entre a perspectiva vivencial e a perspectiva geométrica da ótica fotográfica. Através do contraste gerado nesta situação, é possível constatar não só que a crença na veracidade da fotografia é uma idealização do emprego deste meio, mas também que a suposta neutralidade do espaço expositivo só existe quando o espectador concorda em aceitá-la. A partir do momento que o ambiente expositivo é investigado com a mesma atenção que se dispensaria às obras de arte, a sala de exibição deixa de ser mero continente, para tornar-se também conteúdo do trabalho.

A utilização da imagem fotográfica como instrumento para valorizar a presença física do espectador no espaço expositivo não é casual. Além do motivo que acabo de mencionar, vale ter em mente a história agregada ao uso do meio. Quando elegemos um determinado veículo para materializar certa inquietação artística, é importante lembrarmos que sempre há uma carga de significado associada à tradição, ao uso coletivo de tal instrumento. Se o conteúdo agregado ao meio não estiver de acordo com a motivação do projeto, corre-se o risco de um emprego leviano da técnica. Não é o que ocorre em *À Curta Distância* em relação à intenção de transformar a própria galeria em matéria-prima para experiência artística, utilizando a imagem fotográfica. Afinal, não é por acaso que a fotografia, desde os anos 1960, foi a principal ferramenta para trazer a experiência do ordinário e do banal para o campo da arte. Em função disso, o registro fotográfico exerceu um papel fundamental no rompimento das barreiras entre arte e vida.

CAPÍTULO 3:

**Análise sobre a situação de *À Curta Distância*
em relação ao contexto da fotografia
contemporânea nas artes visuais:
uma prática entre a neutralidade e o artifício**

A história inteira da arte moderna ainda permanece por ser escrita, pois nenhuma das histórias existentes restitui à fotografia o papel crucial que esta vem desempenhando... Nenhuma história foi escrita a respeito da transformação radical que esta invenção provocou ao moldar nossa sensibilidade, talvez um impacto análogo à descoberta da pintura de óleo no final da Idade Média.⁴² (CLAIR, *apud* CHEVRIER 2004).

⁴² *The entire history of modern art remains to be written, because none of the existing histories restores to photography the crucial role it has played...No history has yet been written of the radical upheaval wrought to our sensibilities by this invention, perhaps analogous to what wrought by the discovery of oil painting at the close of the Middle Ages.*

No primeiro trabalho da série *À Curta Distância*, as fotografias utilizadas foram produzidas manualmente, empregando o processo *gelatin silver print*, gerando imagens em preto-e-branco resultantes das reações químicas de sais de prata na superfície fotossensível. Nas intervenções posteriores, contudo, as imagens são coloridas e a confecção foi terceirizada e mecanizada.

A escolha por fotografar em preto-e-branco, no primeiro momento, se deu por uma conjunção de fatores. Naquela primeira experiência, as possibilidades eram mais amplas e o objetivo ainda estava um pouco vago. O trabalho encontrava-se em fase de pura experimentação – não que não exista experimentação depois, mas com o amadurecimento da proposta as intenções fundamentais se tornam mais evidentes e o foco, mais nítido.

Talvez o uso da fotografia em preto-e-branco sinalize a tentativa de um afastamento maior da imagem em relação à realidade que ela representa, situada imediatamente ao seu redor. Eu não tinha uma noção do quanto o “hiato” criado nessa situação seria significativo e, ao retirar a informação de cor da imagem, conseqüentemente estaria acrescentando uma distância maior, já que a tradução das infinitas cores do espectro em uma escala de tons de cinza aumenta o lapso entre a representação e aquilo que foi representado. Este incremento no distanciamento pareceu-me relevante inicialmente.

Agregado a essa intenção havia o desejo de realizar as ampliações pessoalmente e, naquele momento, somente tive acesso à estrutura de um laboratório preto-e-branco. Tal envolvimento no processo de feitura das imagens sempre foi secundário na concepção de *À Curta Distância*, embora essa prática tenha exercido um papel importante na minha formação como artista. Durante o período em que assisti às últimas disciplinas do curso de Bacharelado em Artes Visuais com ênfase em Fotografia, a atividade no



Denise Gadelha
À Curta Distância
(Galeria Xico Stockinger)
2003
Detalhe

laboratório fotográfico foi muito intensa, e, conseqüentemente, marcou os trabalhos produzidos nessa época, como *Hiatos* e *À Curta Distância* (*Galeria Xico Stockinger*). No entanto esta atividade em breve entraria em conflito com uma postura mais neutra e distanciada da expressão subjetiva, que eu passaria a defender de forma mais consciente.

Desde o início dessa série, houve uma intenção declarada de desvalorizar, em parte, o apelo estético da imagem – certamente uma motivação influenciada pela produção artística que se opôs ao formalismo tardo-moderno e à fotografia autoral que estava vinculada a ele.

Ao comentar a respeito das “convulsões estéticas” que o grande público sofreu durante o período de entre-guerras e a revisão dos valores das vanguardas históricas que foram levados a cabo nos anos 1960, Isla (2005, p. 10) observa: “Neste sentido, se pretendia uma reflexão não tanto sobre a temática ou o aspecto formal das obras, senão sobre o que se podia fazer com elas”⁴³.

Nessa mesma direção, David Company se refere à superação crítica da autoconsciência da fotografia artística nos anos 1940 e 1950, que sujeitou o mecanismo da câmera para o próprio “olhar poético” do fotógrafo e à caça de um momento máximo de expressividade, como sendo uma prática “selvagem romântica”:

O movimento produziu fotos bonitas, mas freqüentemente agudas e defensivas a respeito de seus propósitos e, muitas vezes, cresceu isolada e conservadora. Esses fotógrafos tentaram conduzir à liberdade e à expressão individual em suas imagens, mas elas se tornaram genericamente similares umas às outras com suas ricas escalas de cinza e atmosferas melancólicas, sugerindo reação contrária às imagens a cores baratas da cultura de massa no pós-guerra. (CAMPANY, 2003, p. 16)

Assim, conforme discutimos no capítulo anterior, a partir dos anos 1960, a oposição à fotografia autoral e subjetivista foi conduzida por artistas que não viam necessidade em diferenciar sua produção dos demais objetos existentes na vida cotidiana. Ao contrário, almejavam uma contaminação cada vez maior entre arte e vida e, como conseqüência, seus trabalhos refletiam essa vontade de “desestetização”. Por isso, quando esses artistas utilizam

Robert Watts
TV Dinner, 1965



⁴³ *En este sentido, se pretendía una reflexión, no tanto sobre la temática o el aspecto formal de las obras, sino sobre lo que se podía hacer con ellas.*

Otto Steinert
Call, 1950



imagens fotográficas, o fazem de maneira muito simples e direta. Neste contexto, a fotografia é frequentemente utilizada como evidência, como testemunho, mais do que como objeto concebido para o deleite visual.

A redução estética em *À Curta Distância* se manifesta por meio do uso de um enquadramento frontal, caracterizando a ausência de drama tanto na composição, quanto na iluminação. Além disso, outro fator importante a ser considerado é a opção por não utilizar moldura nas fotografias dessa série. Logo, a imagem não é sobrevalorizada, ao contrário, é disposta apenas como um elemento entre os demais que ocupam este mesmo espaço. Dessa forma, se explicita a intenção de não separar simbolicamente o objeto artístico do mundo real. Tais características estão em consonância com a produção desenvolvida a partir da década de 1960 e que exercem influência direta sobre meu trabalho.

Entretanto constatei que a valorização da manufatura na primeira realização de *À Curta Distância* não parecia estar de acordo com o pressuposto geral do projeto, voltado à redução da estetização da imagem. Inicialmente não percebi que, ao mesmo tempo em que conduzia determinadas decisões em direção a uma linguagem sem carga autoral marcante, inconscientemente, me mantinha apegada a algum traço do trabalho manual do artista. Neste *À Curta Distância*, realizado na galeria Xico Stockinger, assumi todas as etapas de produção da imagem, desde sua concepção à captação, revelação e ampliação. A necessidade de tal envolvimento é compreensível e justificável pelo processo de aprendizado que estava vivendo naquele momento, na qualidade de graduanda de um curso de Fotografia. A imersão no estudo dos recursos do laboratório fotográfico fez com que naturalmente a primeira opção que me ocorreu fosse a elaboração manual das cópias que seriam apresentadas. Esse fato determinou também a dimensão das imagens, pois trabalhei com o limite máximo que eu teria condições técnicas de processar, ou seja, 110cm de altura e 70cm de largura. Portanto, o abandono do uso da fotografia em preto-e-branco, que ocorreu já na segunda intervenção, representou um deslocamento de valores, no sentido de valorizar a idéia e desvalorizar a manufatura, ou a marca pessoal do artista.

Montagem *À Curta Distância*
(Galeria Xico Stockinger)



Após a primeira experiência, ficou bastante claro que o afastamento entre a representação e o espaço representado é enorme (emprego esse adjetivo por falta de um melhor, mas creio de fato estar tratando de um distanciamento incomensurável e abstrato). A partir desta constatação, entendi que o esforço por “elaborar uma distância maior” por meio da privação das cores seria totalmente desnecessário e, talvez, até mesmo contraproducente ao propósito do projeto.

Ao analisar a questão técnica no contexto da vertente que rompeu com os valores tradicionais da fotografia expressiva, José Gómez Isla afirma:

Isto [a negação do uso da fotografia como ferramenta expressiva e autoral, para utilizá-la como um testemunho da forma mais denotativa possível] não impede, logicamente, que a imagem fotográfica tenha suas próprias particularidades discursivas, com as características e os problemas inerentes ao meio. Mas não é mais necessário o alarde técnico e a elaboração artesã – que um dia foi um princípio indissociável para elaborar a teoria do gênio artístico – como máxima para erigir-se em um profissional da fotografia, quando se trata de mecanismos expressivos. No entanto, e em ocasiões devido ao caráter eminentemente automático desta prática, muitos criadores não julgaram necessários conhecimentos técnicos exaustivos no momento de lançar mão da fotografia como ferramenta ideal para plasmar suas inquietudes discursivas. (ISLA, 2005: 11)⁴⁴

Este ponto de vista que Isla nos apresenta é embasado na declaração que Nancy Foote publicou na *Artforum* de setembro de 1976, em um artigo intitulado “The Anti-Photographers”:

A arte conceitual sob a linha *duchampiana* despe a fotografia de suas pretensões artísticas (...) O que revela se torna importante, não o que é. Não importa à arte conceitual se as cópias que testemunham sua ocorrência são feitas em uma extravagante câmara escura ou numa farmácia [leia-se locais com máquinas de revelação expressa], a vista é a mesma. (FOOTE (2004: 24)⁴⁵

No entanto o emprego da imagem em preto-e-branco, geralmente envolto no mito da “mágica” da câmara escura, nem sempre é determinado por essa associação. Dependendo do contexto e do modo como esta técnica é

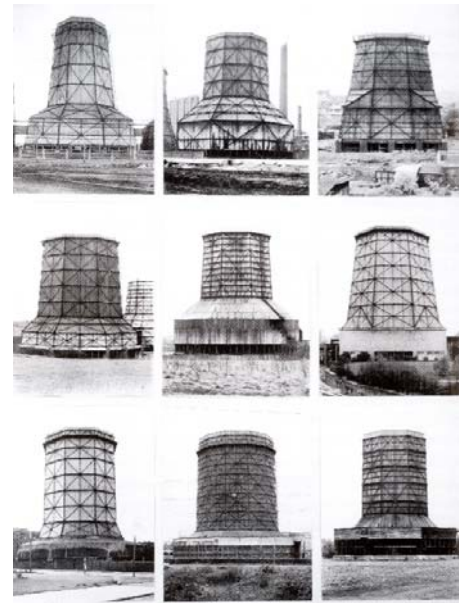


Giovanni Anselmo
Lato Destro, 1970

⁴⁴ *Esto no impide, lógicamente, que la imagen fotográfica tenga sus propias particularidades discursivas, con las características y los problemas inherentes al medio. Pero no se plantea ya la necesidad del alarde técnico y la elaboración artesana -lo que en su día fue un principio insoslayable para elaborar la teoría del genio artístico – como máxima para erigirse en un profesional de la fotografía, cuando de mecanismos expresivos se trata. Más bien, y en ocasiones debido al carácter eminentemente automático de esta práctica, muchos creadores no han creído necesarios unos conocimientos técnicos exhaustivos a la hora de lanzarse a utilizar la fotografía como herramienta ideal para plasmar sus inquietudes discursivas.*

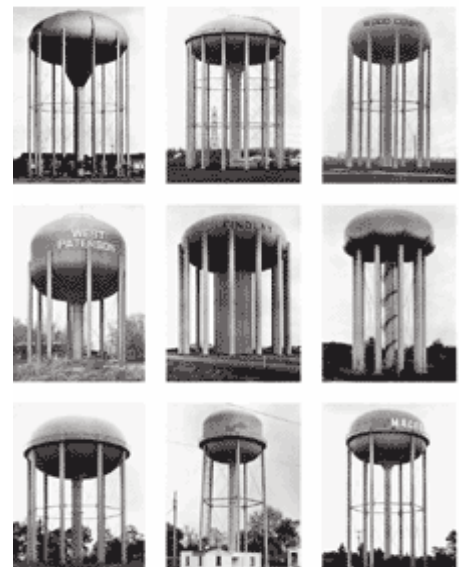
⁴⁵ *Conceptual art's Duchampian underpinnings strips the photograph of its artistic pretensions, changing it from a mirror into a window. What it reveals becomes important, not what it is. It doesn't matter to conceptual art whether the photographic prints that testify to its occurrence come from a fancy darkroom or the drugstore; the view is the same.*

utilizada, pode transmitir uma postura radicalmente diversa. É o caso, por exemplo, da prática desenvolvida pelo casal de fotógrafos alemães Bernd e Hilla Becher, que se dedicaram por mais de quatro décadas a uma espécie de inventário sobre a arquitetura industrial. O uso do preto-e-branco nas imagens feitas pelos Bechers não se assemelha em nada ao verniz estético da valorização dos sais de prata promovido pelos ditos “fotógrafos autorais”. Enquanto uns fazem do uso dessa técnica um símbolo de uma estética subjetivista na qual o artista/fotógrafo impregna o material com seu toque personalizado, transmutado no processo alquímico da câmara escura, o casal Becher, no entanto, a utiliza simplesmente porque é indispensável para a estratégia tipológica de sua obra. A imagem em preto-e-branco presta serviço à intenção de aproximar as qualidades individuais de cada fotografia quando apresentada ao lado de outras similares. A exposição do trabalho dos Bechers geralmente é constituída por agrupamentos de registros de diversos objetos de mesma natureza, tais como séries de caixas-d’água, chaminés, reservatórios etc. Frequentemente estão dispostas em um conjunto coeso formando uma grade ou, quando são maiores, são expostas espaçadamente na sala, mas quase sempre são vistas em série. Assim, o uso da imagem em preto-e-branco é particularmente útil para ressaltar as similitudes formais dos objetos fotografados. Esta técnica permite aproximar as condições atmosféricas distintas de registros feitos com grandes intervalos temporais entre si ou diminuir a informação visual a respeito do desgaste da passagem do tempo nas arquiteturas registradas (ao converter os tons de ferrugem e limo, por exemplo, em escala de cinzas, fazendo-os facilmente ser confundidos com sombras). Dessa forma, a ausência de cor na imagem auxilia a equalização de diferenças circunstanciais em favor de uma base classificatória. Contudo é importante observar que o uso do preto-e-branco não elimina as diferenças como um todo, mas as concentra nas qualidades formais dos objetos documentados. Entretanto o interesse dos Bechers pela forma se opõe à estética formalista da fotografia moderna, que explora as formas existentes no mundo em atos de composição reveladores da capacidade única e genuína do olhar do artista. Ao contrário, o casal alemão registra os motivos da maneira mais neutra possível, em um ponto de vista frontal, claro e objetivo. De acordo com James Lingwood:



Bernd y Hilla Becher
Colling Towers
1963-78

Bernd y Hilla Becher
Water Towers, 1988



Devido à resolução formal e a consistência do seu trabalho, apetece dizer que a obra dos Bechers é atemporal. Mas a verdade é que está imbuída de tempo - um tempo que Braudel designou por “social”, mas que no caso dos Bechers podia ser chamado “histórico”, para distingui-lo do tempo “geológico” das projeções de Smithson. Nos seus livros e exposições, os Bechers começam por fazer um cuidadoso escrutínio dos objetos por eles escolhidos, uma meditação sobre as suas semelhanças e diferenças, formas e funções e, através dessa leitura comparativa, uma reflexão acerca da forma da sociedade que os produz. (...) Para os Bechers, já nos anos 60 era claro que tais estruturas eram essencialmente nomeadas e tinham uma esperança de vida curta, em comparação com formas arquitetônicas mais clássicas ou sagradas. Os seus primeiros dois livros já apresentavam muitos parques industriais que tinham sido encerrados, em especial minas de carvão desativadas na década de 1960. Os Bechers apresentavam esses objetos exatamente do mesmo modo que os outros, sem comentários e sem sentimento. (LINGWOOD, 2002: 16)

A personalidade do sujeito por trás da câmera perde espaço para que o objeto fotografado ganhe “presença”, quase como se apresentasse a si mesmo como entidade diante da objetiva. A obra reverencia o assunto fotografado, não o sujeito que fotografa. Segundo Dexter (2003, p. 17):

Além disso, a precisão e a exatidão de cada fotografia transmitem um respeito que prestam reverência ao objeto descrito. No exemplo dos Bechers, seu interesse em seu assunto é profundo e não afetado: seu próprio arquivo de fotografias é obscurecido pela coleção extensiva de calendários e de guias profissionais sobre alguns dos parques industriais e minas de carvão que fotografaram ao longo dos anos. Sua prática fotográfica age como uma passagem pela qual o mundo real, em uma de suas aparências, entra no território da arte.⁴⁶

Para Cotton (2004, p. 15),

os Bechers foram fundamentais na reformulação da fotografia vernacular em estratégias artísticas altamente consideradas, em parte como uma maneira de investir na arte fotográfica conexões visuais e mentais à história e ao cotidiano. Suas fotografias servem a uma dupla função: são documentos de estruturas históricas livres de romantismo, enquanto seus despreziosos e sistemáticos registros da arquitetura são colocados ao lado do uso das taxionomias na arte conceitual de 1960s e de 1970s.⁴⁷



Robert Smithson
Oberhausen Photographs, 1968



Bernd y Hilla Becher
Gutehoffnungshütte West, Oberhausen, 1963

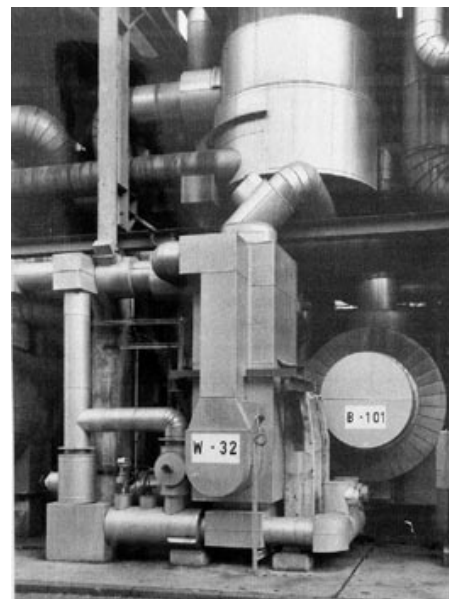
⁴⁶ *In addition, the precision and accuracy of each photograph transmits a respect verging on reverence for the object depicted. In the case of the Bechers, their interest in their subject is profound and unaffected: their own archive of photographs is shadowed by their extensive collection of yearbooks and professional guides to some of the industrial plants and collieries that they have photographed over the years. Their photographic practice acts as a gateway by which the real world, in one of its guises, enters the realm of art.*

⁴⁷ *the Bechers have been instrumental in rephrasing vernacular photography into highly considered artistic strategies, in part as a way of investing art photography with visual and mental connections to history and the everyday. Their photographs serve a double function: they are unromantic documents of historic structures, while their unpretentiousness and systematic recording of architecture sits within the use of taxonomies in conceptual art of the 1960s and 1970s.*

Quando as imagens são vistas em um contexto artístico, ou agrupadas em um livro, então uma construção industrial banal, cuja forma é voltada totalmente para a ergonomia de uma finalidade específica, ao ser descontextualizada de sua função e ser correlacionada com estruturas similares, transmuta-se em outra coisa: aquilo que foi denominado pelos Bechers como *Esculturas Anônimas*. Ao direcionar um outro olhar alterando o modo de perceber o objeto em questão, modifica-se também o seu significado. Dessa forma, as estruturas vernáculas deixam de ser meramente funcionais para ser também um testemunho que nos apresentam indícios da metodologia formal da arquitetura industrial de seu tempo. Mais ainda, através destes indícios podemos vislumbrar traços culturais mais profundos. Segundo Isla (2005), quando os Bechers paradoxalmente receberam o prêmio na categoria de escultura na Bienal de Veneza de 1980, originou-se uma grande convulsão na maneira de conceber e utilizar a ferramenta fotográfica. O ato de fotografar foi assim aproximado do conceito de apropriação, que envolve a noção de seleção e ressignificação em outro contexto. O casal Becher se apropria das construções vernáculas e transmuta o seu significado ao propor um olhar específico, realizando uma “arqueologia da forma” das estruturas industriais. Revelando, assim, que os aparatos industriais têm sua lógica ditada pela sua funcionalidade, e isso define sua forma e sua existência.

Retornando ao assunto que desencadeou a análise que procedemos no momento, debruçar-nos-emos sobre a escolha entre utilizar ou não imagens a cores. O emprego do preto-e-branco nas fotografias do casal Becher, conforme vimos acima, não está associado à exaltação da ação do artista no processo de trabalho. Ao contrário, contribui para reforçar a neutralidade geral servindo aos propósitos documentais. Mesmo que a opção seja feita em virtude dos aspectos conceituais e ideológicos concernentes à proposta, de qualquer forma, vale lembrar também que não era comum o uso da fotografia colorida quando os Bechers iniciaram seu projeto, de acordo com Cotton (2004, p. 13):

Somente após os anos 1970s que os fotógrafos artistas usaram cores vibrantes – que até então tinha sido reservada à fotografia comercial e vernacular – e que encontrou um grau de sustentação modesto, e não antes da década de 1990s a cor se transformou no principal veículo da prática fotográfica. Quando muitos fotógrafos contribuíram para este deslocamento, dois dos mais proeminentes foram os americanos William Eggleston e Stephen Shore.⁴⁸



Bernd and Hilla Becher
Chemiefabrik BHB 531-1
1992

⁴⁸ *It was not until the 1970s that art photographers who used vibrant colour - which until then had been the preserve of commercial and vernacular photography - found a modest degree of support, and not until the 1990s that colour became the staple of photographic practice. While many photographers contributed to this shift, two of the most prominent were the Americans William Eggleston and Stephen Shore.*

William Eggleston foi o primeiro fotógrafo a realizar uma exposição individual no MoMA apresentando fotografias coloridas. Intitulada simplesmente *Color Photographs*, a mostra realizada em 1976 exibiu um conjunto de setenta e cinco imagens selecionadas a partir de um ensaio de 375 fotografias tomadas entre 1969 e 1971 em sua terra natal, no Delta do Mississippi. De acordo com Company (2003), esta foi a primeira ocasião em que o museu apresentou a fotografia colorida como arte. A exposição foi acompanhada pela publicação do livro *William Eggleston's Guide*, que exerceu grande influência nas gerações posteriores por facilitar o acesso a imagens aceitas artisticamente que apresentavam um *approach* mais direto com o imaginário popular. Thomas Weski descreve admiravelmente o que significou o abandono da fotografia monocromática para Eggleston:

Em torno da metade da década de sessenta, no meio da noite, William Eggleston estava em pé em um dos primeiros laboratórios industriais de foto-acabamento (*photofinishing*), prestando atenção a centenas de fotos coloridas que “escorriam” para fora das máquinas de revelação em infinitos rolos de papel. Tais visitas incontáveis afiaram a consciência de Eggleston sobre o mundo das imagens e seu tratamento amador e desprezioso dado pelas massas compostas de pessoas que tiveram suas fotos instantâneas reveladas neste laboratório durante a noite. Para Eggleston, este confronto com a mediocridade visual era uma experiência completamente excitante e inesquecível, e tornou-se uma base importante para seu trabalho posterior.

Era de fato um momento decisivo, a partir do qual uma mudança radical tomou lugar, tanto no seu estilo fotográfico quanto no conteúdo de seu trabalho. Até então ele tinha fotografado em preto-e-branco, havia obedecido aos preceitos do “instante decisivo” e o perfeito balanço na composição, conforme pregada pelo fotógrafo que até aqui o influenciara, Henri Cartier-Bresson. Durante várias visitas aos *shopping centers* que na época estavam se multiplicando por todo o país, Eggleston combinara a fotografia colorida com as impressões ordinárias, cotidianas e, assim sendo, definiu os elementos essenciais para uma abordagem original da fotografia colorida no século vinte ⁴⁹. (WESKI, 1999)

Eggleston começou a trabalhar com fotografias coloridas a partir dessa experiência, na metade dos anos sessenta. No entanto, no final daquela



William Eggleston
Greenwood, Mississippi
1973

⁴⁹ *Around the middle of the sixties, in the middle of the night, William Eggleston was standing in one of the first industrial photofinishing laboratories, watching hundreds of color photos being churned out of the developing machines on endless reels of paper. Countless such visits were to sharpen Eggleston's awareness of the world of images and its amateurish, unpretentious treatment by the masses of people who had their color snaps developed and printed in this laboratory overnight. For Eggleston, this confrontation with visual mediocrity was an altogether exciting and unforgettable experience and was to become an important basis for his later work.*

It was in fact a turning point, for from then on a radical change was to take place both in his photographic style and in the content of his work. Until then he had photographed in black and white, had obeyed the maxims of the 'decisive moment' and the perfect balance of composition as preached by the one photographer he had hitherto always looked up to, Henri Cartier-Bresson. During various visits to the shopping centers which were now springing up all over the country, Eggleston succeeded in combining color photography with ordinary, everyday impressions and, in so doing, defined the essential elements of the original approach to color photography in the twentieth century

Publicado em:
http://www.egglestontrust.com/hasselblad_weski.html. Consultado em abril de 2007.

década, ele passou a utilizar *slides* (películas transparentes), aproximando-se ainda mais da moda que recentemente se fazia presente entre as famílias norte-americanas (de registrar suas férias e outros momentos marcantes do convívio familiar nesse tipo de suporte, para posteriormente projetar as imagens nas reuniões de amigos e parentes). Dessa forma, Eggleston estava propondo o uso de uma linguagem empregada domesticamente ou comercialmente de maneira banal. A aceitação dessa linguagem mundana ao lado dos grandes cânones da fotografia moderna no MoMA exerceu um grande impacto sobre as gerações futuras, sendo precursor ao desbravar um território no qual o ordinário também merece a atenção. Eggleston nos fala a respeito de uma visão democrática, algo que ele denominou como *democratic camera*, na qual todo objeto *a priori* merece ser registrado. Sob este aspecto, o trabalho de Eggleston se aproxima da arte conceitual, ao colocar em foco o cotidiano, aproximando, assim, arte e vida.

Ao lado de Eggleston, Stephen Shore sempre é citado quando o assunto refere-se ao estabelecimento de paradigmas alternativos diante do uso canonizado da imagem em preto-e-branco. Shore é considerado um talento precoce, pois tinha apenas quatorze anos de idade quando mostrou seus trabalhos a Edward Steichen, então curador do departamento de fotografia do MoMA, que adquiriu três imagens para figurar na coleção do museu. Aos dezessete anos, Shore começou a freqüentar a *Factory* de Andy Warhol e documentou as experiências que vivenciou neste contexto artístico. Aos vinte e quatro anos de idade, realizou uma exposição individual no Metropolitan Museum, em 1971. Shore foi o primeiro fotógrafo a ser convidado para apresentar uma mostra *solo* no MET ainda em vida, pois tal consagração até o momento havia sido destinada somente às produções “históricas”, aos antepassados que representavam marcos de referência para a geração contemporânea. Assim, pela primeira vez naquela instituição a referência foi emitida a partir do seio da própria geração à qual a obra era apresentada.

A partir do início da década de 1970, Stephen Shore embarcou em uma seqüência de viagens de carro, cruzando os Estados Unidos, na qual realizou uma espécie de diário visual. Os ensaios fotográficos desses deslocamentos detalhavam minúcias do cotidiano dos lugares visitados, apresentando um



William Eggleston
Memphis
1971-74



William Eggleston
Memphis
1969-71

Stephen Shore
Prison, Texas, 1973



Stephen Shore
Winnipeg, Manitoba, 1974



relato visual objetivo de hotéis baratos, banheiros em postos de gasolina, lanchonetes à beira da estrada etc. Imagens que se assemelham a *stills*⁵⁰ de um *road movie*, como nos aponta Dexter (2003, p. 17).

Os pequenos detalhes que refletem as deselegâncias da vida – um tapete sujo, um ovo congelado pelo frio, um quarto de motel apertado – revelam a América como um vasto terreno de banalidades. O uso do instantâneo informal como linguagem aproxima da dimensão familiar, por este ser um mundo que todos nós reconhecemos e compartilhamos.⁵¹

Shore registrou a cultura banal, em uma época que representa o início da comercialização massiva e sua expansão indiscriminada, a era dos *fast-foods*. No entanto o seu testemunho é neutro, livre de julgamentos. A imagem não traduz nenhuma indicação valorativa do assunto, se é visto como algo bom ou ruim, apenas mostra a fascinação pelo fenômeno.

Há quarenta anos a fotografia colorida não era aceita no universo da arte e da fotografia tida como “séria”. A cor era percebida como algo que trivializa o assunto fotografado. Entretanto hoje a utilização de imagens a cores é predominante na produção fotográfica contemporânea exposta em circuitos artísticos. Diante da atual profusão de imagens, a qualidade pioneira dos trabalhos de Eggleston e Shore pode passar despercebida se não estivermos amparados por uma perspectiva histórica. Esses precursores influenciaram definitivamente as gerações posteriores, entre os artistas que os citam como referência estão Nan Goldin, Andreas Gursky, Martin Parr, Thomas Struth.

Apesar de o casal Becher utilizar imagens em preto-e-branco, conforme discutimos anteriormente, freqüentemente são associados à produção de Eggleston e Shore. De acordo com Charlotte Cotton, a relevância da obra desses três pioneiros somente se evidenciou nos últimos quinze anos, devido à emergência de um mercado comercial e à valorização institucional da imagem fotográfica. Em suas palavras: “Muitos daqueles fotógrafos que nós consideramos agora como os fundadores da expressão fotográfica da segunda metade do século XX vieram a ser reconhecidos somente relativamente recentemente em consequência da reavaliação da fotografia

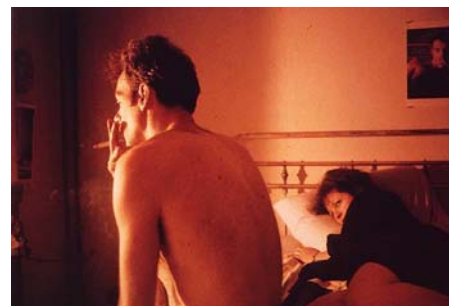
⁵⁰ Nome dado ao quadro isolado a partir de uma seqüência filmada.



Stephen Shore
Trail's End Restaurant, Kanab, Utah
1973

⁵¹ *The tiny details that spell the inelegancies of life - a dirty carpet, a cold congealed egg, a cramped motel room - reveal America as a vast terrain of banalities. The use of the informal snapshot as a language brings it all close to home, for this is a world we all share and recognize.*

Nan Goldin
Nan and Brian in Bed, NY, 1983



Martin Parr
from Common Sense Serie
1995-1999



no universo da arte”⁵² (COTTON, 2004, p. 16). Além de a atuação destes fotógrafos configurar o marco de referência para as práticas posteriores, eles também compartilhavam uma visão distanciada dos assuntos registrados, algo que ficou conhecido como a “estética da neutralidade” – assunto que aprofundarei a seguir.

Devido ao reconhecimento de que o uso da imagem em preto-e-branco em *À Curta Distância* não está a serviço da neutralidade autoral (ao contrário da função exercida na obra dos Bechers), percebi que no contexto atual, após esse lastro histórico, manter o emprego da fotografia monocromática nesse projeto configuraria uma incongruência na proposta. Todas as demais características das imagens utilizadas em *À Curta Distância* favorecem a exposição objetiva do assunto, evitando valorizar a subjetividade do autor, exceto pela opção em utilizar a técnica em preto-e-branco. Portanto, com esta constatação, a partir da segunda intervenção em diante passei a valer-me de fotografias coloridas.

II

Há pouco mencionei a expressão “estética da neutralidade”, neste momento devo especificar o que exatamente isto designa e qual a relação de tal concepção com o meu trabalho pessoal. Charlotte Cotton (2004), em seu livro *The Photograph as Contemporary Art*, propõe a expressão em inglês *deadpan* (que na publicação em língua francesa foi traduzida como *neutralité*) para designar a vertente cuja prática fotográfica se caracteriza por um olhar com certo distanciamento emocional do assunto registrado. Ao longo da história do meio, diversos fotógrafos exploraram sua existência contemporânea através da captação de registros cristalinos, implicados em uma perspectiva ausente de *pathos*. Ao constatar isso, Dexter e Wesky (2003) referem-se a uma tradição realista na fotografia, cujos primeiros expoentes foram Eugène Atget (1857-1927), August Sander (1876-1964) e Walker Evans (1903-1975). Esses autores identificam influências dessa tradição em boa parte da produção fotográfica contemporânea inserida no circuito artístico. Dominique Baqué (2003) também se refere ao imperativo do neutro ao comentar a respeito das práticas que desconstruíram o paradigma do “instante decisivo”⁵³, relacionando essa antítese do clímax

⁵² *Many of those photographers we now consider to be the cornerstones of late twentieth-century photographic expression have come to be recognized as such only relatively recently as a result of the ongoing reassessment of photography by the art world.*



Andreas Gursky
99 Cent
1999

⁵³ A expressão refere-se à visão de que o fotógrafo deve ter a sensibilidade de perceber qual é o momento exato no qual a cena atinge o máximo de expressividade, ao ser eleita uma pequena fração de tempo para ser destacada do fluxo contínuo temporal. Esse conceito, proferido inúmeras vezes no discurso de Henri Cartier-Bresson, adquiriu muita popularidade e é bastante difundido até hoje.

expressivo ao uso da fotografia na Arte Conceitual. Enfim, diversos autores reconheceram a existência desta corrente que pode ser denominada como “tradição realista” ou “estética da neutralidade”. Não cabe aqui a realização de um inventário completo a respeito dos teóricos que discutiram esse conceito, contudo devo discorrer um pouco sobre os praticantes dessa vertente, destacando precedentes que serviram de referência e cujos feitos continuam a ecoar com força na produção atual de um modo geral.

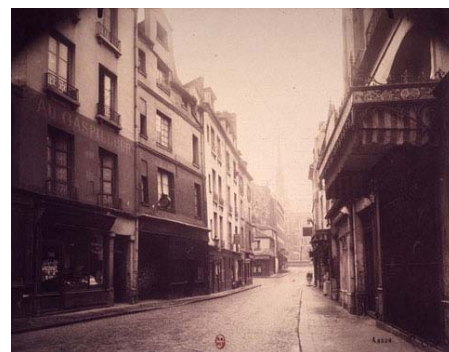
A visão neutra e impassível que os Bechers mantinham das estruturas arquitetônicas que eles fotografavam é claramente herdeira das práticas catalográficas que Eugène Atget e Auguste Sander realizaram na virada do século XX, conforme nos aponta Isla (2005). O legado do primeiro consiste no registro sistemático de uma Paris em vias de desaparecimento. Atget estava ciente de que a revolução industrial gera mudanças irrevogáveis e o interesse do Estado é voltado para fins políticos e questões burocráticas a despeito da vivência social vinculada aos espaços administrados publicamente. Portanto, prestou-se a documentar minuciosamente as áreas urbanas que estavam prestes a ser demolidas pelo projeto de construção de uma nova ordem burguesa – expressa no planejamento arquitetônico do Barão de Haussmann. De acordo com Badger (2001, p. 6), “O projeto da *Vieux Paris* não é não somente um gênero pitoresco, é uma atitude, uma ideologia”⁵⁴. *Vieux Paris* é o nome do ensaio iniciado em 1888 que consiste em um registro metódico da cidade e que inaugurou um modelo de fotografia urbana. A postura sistêmica de Atget nos fornece uma descrição lúcida do contexto retratado. Seu objetivo era criar “documentos” – assim denominava suas fotografias, pois ele não se considerava um fotógrafo, tampouco um artista. Apenas humildemente criava estes registros para serem vendidos, em sua maioria para pintores “transformá-los em arte” sem saírem de seus ateliês, ou eventualmente para arquivos de museus e instituições similares. No entanto, apesar de sua modéstia, Atget tornou-se uma das principais referências no âmbito da fotografia mundial.

August Sander também foi reconhecido pelo seu empenho em realizar um registro sistemático, porém o enfoque de seu projeto era outro: o ser humano. Sua intenção era captar o espírito de seu tempo através do retrato de seu povo. *Menschen des 20 Jahrhunderts (Pessoas do Século XX)*,



Eugène Atget
Corsets, Boulevard de Strasbourg
1912

⁵⁴ *Le projet du Vieux Paris n'est pas seulement un genre pictural, c'est une attitude, une ideologic.*



Eugène Atget
Rue Frédéric Sauton, Quartier Saint Victor, Paris
1924

um verdadeiro *index* fotográfico da população germânica, ao qual Sander dedicou-se durante anos, sem dúvida é um dos mais influentes trabalhos na história da fotografia. Trata-se de um projeto monumental, determinado a documentar de modo enciclopédico o perfil de sua sociedade. Para tal, Sander classificava os retratos em sete categorias: o agricultor, o artesão, a mulher, classes e profissões, os artistas, a cidade e as últimas pessoas (idosos, desabrigados, doentes moribundos; enfim, pessoas à margem da sociedade). O impacto da crônica visual realizada por Sander ultrapassa em muito os limites do contexto que a originou, pois, de acordo com Lange (2003), apesar de as imagens serem originadas em uma única área geográfica, ainda assim, poderiam ser consideradas como um retrato universal da sociedade, devido à abrangência de seu conteúdo e da metodologia utilizada. As fotografias documentavam as pessoas sem idealizá-las, a população poderia ser vista em toda sua diversidade e isso logo fez com que o projeto entrasse em conflito com os ideais nazistas, por mostrar que a realidade não condizia com o padrão arquetípico da raça ariana. O primeiro livro de Sander *Face of our Time*, que havia sido publicado em 1929, foi recolhido em 1936 e seus originais foram destruídos. Felizmente cerca de 1.800 retratos foram salvos. No entanto o regime nazista constrangeu drasticamente a atuação de Sander, que após ter visto seu filho ser preso e morrer na cadeia, dedicou-se a retratar paisagens e arquiteturas. Entretanto sua obra – que é fruto da República de Weimar e, um dos pilares da Nova Objetividade Alemã – não se calou, e não se calará tão cedo, pois é constantemente resgatada pelas gerações posteriores.

Do outro lado do oceano, Walker Evans completa o conjunto dos nomes citados como precursores de uma tradição realista na fotografia. Segundo Emma Dexter, essa tradição é definida pela presença simultânea de um engajamento com o assunto registrado e uma atitude de afastamento traduzida em certa neutralidade do fotógrafo em relação ao que está diante da câmera, o que foi designado pela autora como uma “paixão fria”. “Terna e cruel” (*cruel and tender*) foi a maneira como Lincoln Kirstein se referiu à obra de Walker Evans em 1938, no catálogo da exposição *Americans Photographs*, a primeira mostra individual de um fotógrafo realizada no MoMA. Em suas imagens, evita o sentimentalismo e a nostalgia em favor de



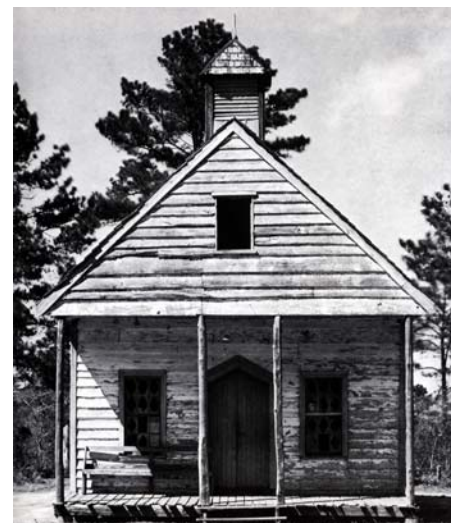
August Sander,
Professor
1929

August Sander,
Padeiro
1928



uma visão objetiva e imparcial, opondo-se frontalmente à postura defendida por Stieglitz, Steichen e a *Photo-Secession*. Evans realizou uma ampla documentação da cultura norte-americana durante quase meio século, a partir do final dos anos 1920 até o início da década de 1970. Registrou o cotidiano sob diversos aspectos, seja através da iconografia popular aparente em cartazes de cinema, por exemplo, ou do impacto exercido pelas novas estradas sobre a paisagem, a pobreza crescente no campo, as igrejas afro-americanas etc. Nas últimas décadas, ele substituiu seu equipamento de grande formato por uma câmera portátil, utilizada de maneira dissimulada a fim de registrar os passageiros do metrô de Nova Iorque. Sem sombra de dúvida, o projeto de maior impacto realizado por Evans foi a publicação em parceria com o escritor James Agee, do revolucionário livro *Let Us Praise Famous Men*. Evans e Agee foram enviados ao Alabama pela revista *Fortune* para a realização de uma matéria que, apesar de o comitê editorial ter desistido e optado por não a publicar, rendeu este livro mais tarde. Nele é detalhada a vida de três famílias que trabalhavam nas plantações de algodão durante a época da Grande Depressão. O tratamento objetivo das imagens de Evans e dos textos de Agee se revelou como um inegável e comovente documento da pobreza em uma parte dos Estados Unidos que é muito distante do proclamado *american way of life*. O próprio Evans admite que semiconscientemente estava reagindo contra o pensamento positivo e o otimismo que recheavam os discursos da política americana. Sua postura extremamente realista, que para os olhos de alguns pode ser incômoda, é profundamente influenciada pelo realismo literário de Gustave Flaubert. Dexter (2003, p. 16) assim define a prática fotográfica de Evans: “É a combinação do olhar Flaubertiano frio e distante, com um interesse agudo nos detalhes, somado à indiscutível clareza do fato revelador, nu e cru”.

Para Dexter, Evans e Sander são âncoras bipolares da tradição real no século XX, respectivamente, na América do Norte e na Europa. No entanto esta tradição indiscutivelmente ganhou mais força na Alemanha, que naquele momento se configurava como um terreno extremamente fértil a essa vertente. Segundo Janson (2001, p. 1056):



Walker Evans,
Country Church, South Carolina
1936



Walker Evans
Houses and Billboards in Atlanta
1936.



Walker Evans
Roadside View, Alabama Coal Area Company Town
1936

Na Alemanha, a fotografia atingiu um grau de perfeição ainda não ultrapassado com o movimento da Nova Objetividade, surgido nas décadas de 20 e 30. Impulsionada pela invenção de máquinas fotográficas alemãs muito aperfeiçoadas e pela expansão do mercado editorial, a versão alemã da fotografia “direta” acentuava a materialidade das coisas, numa altura em que os outros fotógrafos voltavam as costas ao mundo real.

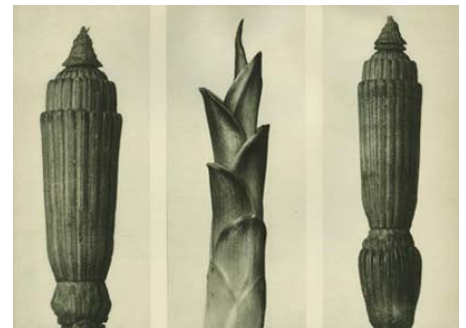
Tendo Renger-Patzsch, Sander e Blossfeldt como principais expoentes, a Nova Objetividade na fotografia era caracterizada por uma “dissecação” dos temas fotografados, seja a natureza, os seres humanos seja a arquitetura. O aspecto documental da Nova Objetividade traz algo que não era considerado válido como assunto e de uma maneira que nega certas sofisticacões formais. Apresenta uma visão neutra, semelhante à de um engenheiro ou cientista, limitando-se a uma atitude distanciada. Algumas vezes se aproxima de uma narrativa, mas uma narrativa contada quieta, sem incidente dramático, segundo Dexter. Talvez por estar em conveniência com a era industrial, a Nova Objetividade faz um apelo ao olhar voltado para a realidade, despertando um fascínio pelo objeto em meio às “crises do eu” que emergiram do Expressionismo alemão. Contudo este movimento também desencadeou uma reação contrária, dessa vez no próprio âmbito da fotografia:

Como reação à nova objetividade alemã (a *Neue Sachlichkeit*) promulgada pelos fotógrafos Albert Renger-Patzsch e Karl Blossfeldt durante os anos vinte e trinta, nasceu uma nova corrente que neste caso seria encabeçada por Otto Steinert e que foi denominada como a *Subjektive Fotografie* (ou Fotografia Subjetiva). Esta visão gozou de certo prestígio durante um par de décadas, sobretudo, à raiz do ensino de seus postulados na escola Folkwangschule de Essen, da qual Steinert era diretor. Neste centro se promulgavam valores intrínsecos ao meio, como o reenquadramento, o ponto de vista inusitado (mediante cortes e *contraplanos*), o contraste tonal premeditado ou qualquer outro recurso estilístico que servisse para acentuar a criatividade pessoal, se distanciando assim, do caráter meramente documental, cotidiano e inexpressivo que caracterizava a prática fotográfica *amateur*. (ISLA, 2005: 44)

Lingwood (2002, p. 10) complementa:



Albert Renger-Patzsch
Miners' housing in Essen-Stoppenberg
1929.



Karl Blossfeldt
Equisetum hiemale (ampliada 12 vezes),
Hosta japonica (ampliada 4 vezes),
Equisetum hiemale (ampliada 12 vezes)
1928

Otto Steinert
Porträt männlich Zwei Masken
1949



Na Alemanha, desde o fim da Segunda Guerra Mundial que a fotografia se afastara da paisagem perturbada, voltando-se aos mundos “subjetivos” manipulados. Os Bechers responderam corajosamente, retomando a destroçada (e na época em grande parte esquecida) abordagem da *Neue Sachlichkeit* [Nova Objetividade]. As fotografias de cidadãos alemães da autoria de Sander foram uma revelação e o livro de Blossfeldt, com grandes planos de plantas e flores, *Urformen der Kunst*, facultaram-lhes um precedente de descrição e delimitação precisa de formas variadas.

Bernd e Hilla Becher resgataram a estética da neutralidade na fotografia na década de 1960 e a introduziram em outro território, ao verem seus registros sistemáticos serem incorporados à produção conceitual. A lógica do registro cuidadosamente preconcebido antes do *click* se contrapõe ao “instinto predatório” da caça de imagens fugazes altamente expressivas, promovida pela Fotografia Subjetiva ou pelo fotojornalismo sob a linha de Cartier-Bresson. Ao contrário da exaltação do “eu”, as fotografias de Bechers revelam o estudo da representação espacial a partir do próprio ponto de vista do aparato fotográfico, de acordo com Isla. A precisão conceitual desse empreendimento deriva da “equalização” das diferentes proporções dos objetos arquitetônicos documentados, por meio de uma engenhosa correção das distorções ocasionadas pelo sistema ótico das objetivas empregadas. Assim, a tipologia é fortemente enfatizada, aproximando essa obra à seriação minimalista. Somado ao fator serial das imagens, há a concepção de um projeto *a priori*, além da assimilação do *ready-made* duchampiano no conceito de *Escultura Anônima*. Por esses e outros motivos, o trabalho de Bernd e Hilla Becher é freqüentemente visto ao lado de artistas minimalistas e conceituais.

Nesse sentido, podemos estabelecer alguns pontos de contato entre as práticas mencionadas acima e o *work-in-progress* que desenvolvo e aqui apresento. Mais do que isso, talvez seja justo afirmar que o encontro da vertente realista na fotografia com a arte conceitual é o núcleo do qual se origina o âmago de *À Curta Distância*. A imagem em meu projeto de pesquisa em poéticas visuais é realizada de acordo com o marco de referência da estética da neutralidade. Fato reforçado ainda mais após o abandono da fotografia em preto-e-branco. As fotografias são realizadas em

enquadramentos simples e diretos, empregando o posicionamento frontal e a não intervenção na iluminação, configurando um registro sem incidência dramática. Em meu trabalho, o ato fotográfico não pressupõe minha marca pessoal, um estilo autoral ou uma transmutação expressiva dos objetos capturados sob o comando de meu olhar. Minhas imagens são apenas documentos, assim como Atget dizia. No entanto esses documentos que utilizo são de outra natureza, não se tratam de registros para o futuro, mas antes, dispositivos para o presente. Creio ter abordado este assunto com clareza durante a análise conduzida no segundo capítulo, ao comentar a intenção do uso da imagem como capaz de estimular a transcendência da percepção de seus limites físicos de objeto em direção à apreensão fenomenológica do espaço físico real que está representado nela.

Outro aspecto altamente influente em meu trabalho, que é também um ponto de aproximação entre a tradição realista da fotografia e a arte conceitual, é a utilização das séries ou de projetos em aberto, desenvolvidos durante longos períodos de tempo. A postura sistemática proporciona uma comparação por meio da repetição e dessa forma potencializa o significado dos objetos individuais que, ao serem postos em perspectiva diante de outros similares, despertam outras camadas de compreensão, revelando relações sociais complexas. Assim, o trabalho fotográfico baseado em certo protocolo *a priori*, verificado através de uma constante temática, resulta em um conhecimento global que supera a importância de cada fotografia individual. É o que ocorre, por exemplo, na documentação das ruas de Paris feita por Atget ou das pessoas contemporâneas a Sander, no cotidiano norte-americano retratado por Walker Evans ou na arquitetura industrial fixada por Bechers.

Neste contexto, guardando as devidas proporções, poderíamos considerar a seqüência de intervenções em *À Curta Distância* como um projeto que de certa forma também apresenta uma “anatomia comparativa”. A série de intervenções documenta diversos tipos de espaços expositivos no Brasil, nos quais é possível apresentar a produção de um jovem artista como eu. No entanto, no momento da exposição da intervenção, o único assunto em questão é o próprio ambiente em que se dá a apresentação. A comparação entre os diversos espaços nos quais o projeto foi realizado é compartilhada



Denise Gadelha
A algumas distâncias
(Galeria Vicente do Rego Monteiro)
2004
Detalhe

publicamente através de palestras, resenhas publicadas na internet, na presente dissertação e no trabalho em vídeo apresentado aqui no anexo A.

Ainda que a seqüência não seja apresentada simultaneamente no espaço expositivo, como os grupos de imagens feitos pelos Bechers, a experiência advinda de um exercício em série certamente contamina e influencia as formulações posteriores. O procedimento que parte de um ponto em comum – a representação vinculada ao espaço de apresentação – adquire relevância maior no decorrer das experiências. Cada intervenção responde não somente às especificidades do espaço físico, mas também ao desenvolvimento lógico do projeto. Não se trata de uma evolução linear, ao contrário, as peculiaridades encontradas em cada situação ramificam e multiplicam os questionamentos iniciais que motivaram a pesquisa. A postura neutra adotada para a realização dos registros mantém uma constante na documentação das mais diversas situações institucionais. Ao evitar a projeção de minha subjetividade nas imagens e ao limitar minhas escolhas às possibilidades que me são oferecidas, a intervenção revela mais do que meu perfil como artista, o perfil da instituição em que a intervenção é apresentada.

Para prosseguirmos a análise das raízes da influência da estética neutra na fotografia contemporânea e, em última instância, sua influência sobre minha produção, é importante ressaltar, além do que já foi dito sobre os Bechers, outra grande contribuição da prática artística deste casal. Trata-se da suspensão metodológica do juízo, pois os Bechers não julgam o que estão fotografando, não há nenhum discurso valorativo nem a favor, nem contra a sociedade industrial. Suas imagens são apenas denotativas.

Certamente os Bechers, como Evans, citam a influência de Flaubert em seu trabalho. Hilla Becher descreve como este processo também é encontrado em *In Cold Blood* de Truman Capote: “sua maneira de ser distante, mesmo completamente envolvido. Se você estiver muito envolvido em algo, você tem que encontrar uma maneira de se distanciar. Você tem que ser honesto com seu objeto e certificar-se de que você não o destrói com sua subjetividade, no entanto, ao mesmo tempo permanece envolvido” (DEXTER, 2003: 17)

Ao invés de investir às imagens com seus sentimentos, os Bechers, ao contrário, se esforçam para evitar sua projeção subjetiva na forma como o tema é retratado; eles não estão interessados em auto-expressão. A postura do casal Becher influenciou diretamente as gerações posteriores que se lançaram à produção artística através da fotografia. Não somente pelo seu vasto legado de imagens, constantemente exibidas ao redor do planeta, mas também categoricamente pela atividade de ensino exercida na *Kunstakademie*, em Düsseldorf. Segundo Cotton, nas últimas décadas houve mais fotografias nas paredes de museus do que em toda a história do meio. A autora afirma também que, dentre a profusão de práticas fotográficas contemporâneas, a vertente mais proeminente é a estética da neutralidade. Um grupo de jovens artistas, herdeiros da arte conceitual, teve seus trabalhos altamente difundidos na década de 1980 e se firmou fortemente no cenário artístico dos anos 1990. Essa vertente frequentemente é caracterizada como “alemã”, não apenas pela nacionalidade de grande parte de seus representantes, mas principalmente pelo fato de que a maioria foi aluno dos Bechers. Bernd começou a lecionar na lendária *Kunstakademie*, em Düsseldorf, a partir de 1976. A Academia de Düsseldorf sempre exerceu um papel de referência no ensino artístico alinhado com a arte contemporânea *up to date*, por primar pela presença de importantes professores artistas em seu corpo docente: desde Paul Klee que começou a lecionar a partir de 1931, ganhando representação, sobretudo, com a entrada de Joseph Beuys em 1961, a Nan June Paik, Gerhard Richter, entre outros. No entanto a atuação de Becher neste contexto foi altamente influente na consolidação da fotografia contemporânea. Entre seus alunos mais proeminentes destacam-se Andreas Gursky, Thomas Struth, Thomas Ruff, Axel Hütte, Candida Höfer, Frank Breuer, somente para citar alguns exemplos. Assim, sob a denominação genérica de “Escola de Düsseldorf”, estes fotógrafos tinham em comum além do tutor, uma forte reverência ao legado da Nova Objetividade. A experiência herdada se traduz na postura neutra e asséptica em relação ao assunto retratado que é característica desta escola. Entretanto, com estes praticantes, a tradição realista da fotografia e o seu alto grau de denotação foram conduzidos a proporções épicas. A escala monumental e a nitidez arrebatadora aproximam essa produção de imagens à experiência cinematográfica. Isla comenta que a obstinação desses autores pelo uso de câmeras de grande formato proporcionou uma reinvenção da larga tradição de gêneros como retrato e a fotografia de arquitetura.



Andreas Gursky
Börse Tokyo
1990



Candida Höfer
Funkhaus Köln III
1983



Thomas Ruff
Interior
1979 - 1982



Frank Breuer
Nike, Gestel

Thomas Struth foi um dos primeiros alunos de Becher e, também, um dos mais proeminentes. Seus trabalhos iniciais documentavam sistematicamente ruas desertas em diversas cidades ao redor do planeta, principalmente, na Europa, América e Japão. A influência dos procedimentos visuais dos Bechers é evidente na produção de Struth, bem como dos predecessores de seus mestres. Nesta série em particular, se faz especialmente marcante o olhar de Atget. Na metade da década de 1980, Struth dedicou-se ao projeto de registrar diferentes famílias em poses típicas, todos reunidos olhando diretamente para a câmera. Apesar de utilizar a mesma pose ordinária tradicionalmente empregada nas fotos familiares, Struth, porém, usa o equipamento de grande formato, e a capacidade descritiva é cuidadosamente delineada. A metodologia tipológica adotada neste projeto revela uma rede intrincada de relações sociais complexas. As famílias retratadas pertencem a diversas classes sociais em diferentes etnias.

No entanto, certamente, o trabalho deste fotógrafo do qual podemos extrair uma relação mais direta com minha pesquisa constitui também sua série mais conhecida, intitulada genericamente *Museus*. As imagens dessa série consistem em vistas monumentais do interior de “templos culturais”, principalmente, museus e igrejas. As imagens retratam a galeria, as obras e os visitantes. Ao contrário de *À Curta Distância* em que os registros da galeria sempre ocorrem quando a sala está vazia, como as paisagens urbanas deste mesmo artista. Em meu projeto, não se justificaria fotografar o espectador também, pois não se trata de um retrato de outra situação. A presença humana nesta série de Struth é extremamente importante, porque o assunto do trabalho enfoca justamente os traços culturais de determinada instituição, traços marcados também no perfil de público que a frequenta. Um registro do *Art Institute of Chicago* seguramente oferecerá um panorama mais completo deste espaço se este for retratado em situações habitadas por obras e espectadores. Assim, quando esta fotografia for vista em outra instituição oferecerá uma ampla descrição como base para uma comparação. Esse é um aspecto extremamente interessante nas monumentais fotografias de Struth: trazem um registro de outro espaço com função similar ao local em que a obra é geralmente vista e em uma escala diretamente relacionada com a arquitetura e o corpo do espectador. A ausência de pessoas nos



Thomas Struth
The Consolandi Family 1, Mailand
1996



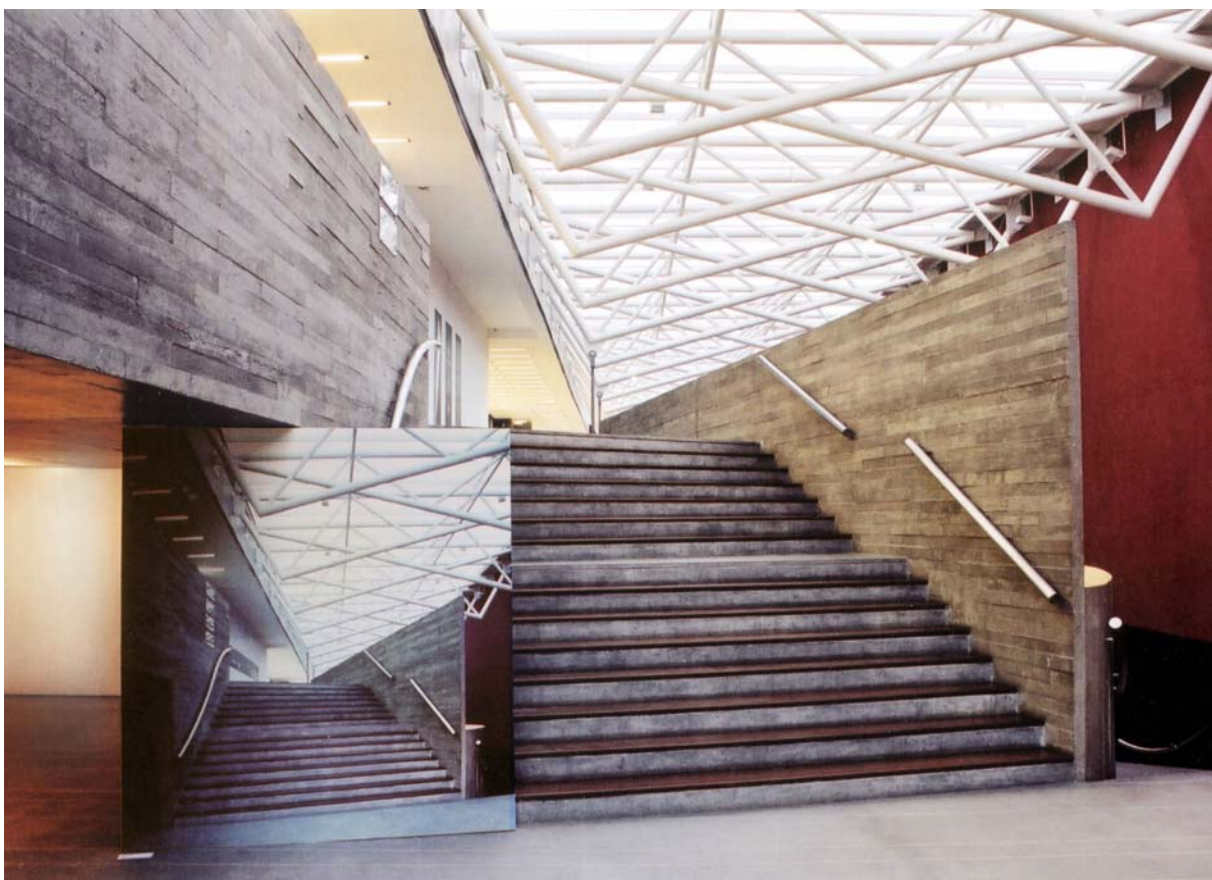
Thomas Struth
San Zaccaria
1995

Thomas Struth
Art Institute of Chicago II, Chicago, 1990





Thomas Struth
Museo del Prado
2005



Denise Gadelha
À Curta Distância (Instituto Tomie Ohtake)
2004

registros de *À Curta Distância*, todavia, é necessária, pois opostamente a Struth não estou representando um espaço icônico com certa identidade, ao contrário, estou registrando o espaço-recipiente que acolhe e apresenta este registro para o espectador cuja presença se faz no mesmo local representado. Simbolicamente estou enquadrando o próprio observador, portanto, não poderia mostrar outra pessoa, a fim de ressaltar que o protagonista deste espaço não é outro senão aquele que o vivencia no “aqui-agora”.

Alguns autores nos apontam motivos que contribuíram para a vertente realista na fotografia ganhar espaço a partir da década de 1980 e ter se tornado tão popular nos 1990. Cotton nos lembra de que é importante considerar o contexto cultural e nos chama a atenção especificamente para o surgimento de uma reação ao Neo-expressionismo na pintura. Assim como os Bechers resgataram a Nova Objetividade em oposição à subjetividade do Expressionismo Alemão, seus alunos, em outro contexto cultural, resgataram novamente a objetividade a partir da década de 1980. Tal período foi marcado pelo grande retorno da pintura, após longas experimentações e hibridações que ficaram conhecidas como a “desmaterialização da arte”. A pintura foi estimulada por um *boom* mercadológico e o crescimento da cultura *yuppie* que alimentava o colecionismo. Assim, a “fotografia que oferecia um estilo objetivo, quase clínico, proporcionou um frescor e um impulso renovados após a pesada concentração da pintura denominada como “neo-expressiva” e a “criação subjetiva” nos 1980s” (COTTON, 2004, p. 81). Por outro lado, em retrospecto percebemos que o ímpeto mercadológico “em definir novas tendências que podem substituir ‘os movimentos’ estabelecidos jogaram a favor do meio no início dos anos 1990s” (*idem, ibidem*). Assim, a crescente procura da parte de museus e galerias comerciais por fotografias contemporâneas equiparou este meio ao mesmo nível da pintura e da instalação. Tal situação deslocou a fotografia para uma posição mais central na arte contemporânea.

Entretanto Dexter nos apresenta outro ponto de vista, justificando a razão pela qual o tratamento objetivo da produção da escola de Düsseldorf ganhou tanta força nos anos 1990: trata-se de certa oposição à imagem *voyerística*. A autora identifica a necessidade de uma postura de resistência à crescente popularização de *reality shows* e a utilização indiscriminada de câmeras de



18º BIENAL DE SÃO PAULO
A Grande Tela
1985

Diane Arbus
Identical Twins, Roselle, New Jersey, 1967



segurança e outros aparatos de vigilância, nos forçando a conviver com a realidade *orweliana* de um *Big Brother*. Em vista disto, Dexter argumenta que a fotografia de ascendência objetiva, quando registra uma figura humana, o faz na tradição do retrato posado. Isso se difere da ânsia *voyerística*, pois a imagem é composta previamente e, principalmente, pelo simples fato de que, neste caso, o sujeito retratado está de acordo com seu registro e pode tentar exercer certo controle sobre sua aparência no momento em que sua imagem será capturada.

A estética da neutralidade faz-se pertinente tanto para marcar uma oposição à valorização de conteúdo expressivo, quanto para realizar registros do banal sem caracterizar-se como um flagrante ou uma atenção de *voyeur*. Desse modo, o tratamento formal aparentemente simples para reter e exaltar a importância de aspectos banais da vida cotidiana vem adquirindo relevância cada vez maior nas últimas décadas. Em consonância a esta constatação, poderíamos afirmar que o uso da imagem fotográfica em *À Curta Distância* registra a galeria como um assunto banal, requisitando a atenção para dados ordinários, detalhes que na utilização corriqueira deste espaço tenderiam a passar despercebidos. Dessa forma, o emprego da representação neste projeto guarda afinidades com as práticas que trouxeram o assunto do “real” para o campo artístico. No entanto, no caso de *À Curta Distância*, frequentemente o “real” representado é um espaço idealizado. Portanto, a intenção que move esta pesquisa é a tentativa de romper com a idealização *a priori* do espaço expositivo, ao estimular a percepção de suas peculiaridades físicas.

Cabe ressaltar que a tradição realista a que nos referimos aqui certamente não se restringe aos personagens históricos citados ou somente à produção vinculada à Escola de Düsseldorf na atualidade. A fotografia influenciada pela estética da neutralidade é amplamente praticada em diversos países da Europa e da América, e nos últimos anos esta vertente tem se destacado bastante na produção japonesa, como podemos verificar nos trabalhos de Hiroshi Sugimoto, Naoya Hatakeyama e Yoshiko Seino.

Em junho de 2003, foi realizada a primeira grande exposição na Tate Gallery dedicada à fotografia e, ao tentar resgatar as origens de práticas altamente



Pieter Hugo

Mallam Mantari Lamal com Mainasara, da série Os Homens Hiena da Nigéria, Nigéria 2005

Hiroshi Sugimoto

Conceptual form 006, Surface of revolution with constant negative curvature, 2006



Yoshiko Seino

The Sign of Life, 2002



influentes na produção contemporânea, os curadores Emma Dexter e Thomas Weski propuseram a temática da tradição da neutralidade. Apropriando-se da expressão empregada por Lincoln Kirstein para descrever a obra de Walker Evans, a exposição foi intitulada *Cruel and Tender: The real in the twentieth-century photograph* (*Terno e Cruel: o real na fotografia do século vinte*). Esta exposição, que também itinerou para as cidades de Colônia e Amsterdã, proporcionou uma grande contribuição para a compreensão de certa rede de influências na fotografia atual. Sem pretensões cronológicas ou narrativas, o trajeto imposto pelo sentido de circulação no espaço expositivo começava e terminava com a apresentação de artistas vivos e atuantes. A exposição de trabalhos emblemáticos historicamente se dá de forma justaposta, criando não uma linearidade, mas sim uma rede. Para representar este olhar “terno e cruel” foram escolhidas obras de Albert Renger-Patzsch, Andreas Gurski, August Sander, Bernd e Hilla Becher, Boris Mikhailov, Diane Arbus, Fazal Sheikh, Garry Winogrand, Lewis Baltz, Lee Friedlander, Martin Parr, Nicholas Nixon, Philip-Lorca di Corcia, Rineke Dijkstra, Robert Frank, Stephen Shore, Thomas Ruff, Thomas Struth, Walker Evans, William Eggleston, entre outros.

Segundo Demos (2006, p. 07), “o atual retorno à fotografia documental atesta um movimento recente onde os artistas, em uma escala cada vez mais global, utilizam a câmera para expor e validar as condições diversas da vida cotidiana que normalmente não são representadas no *mainstream* ocidental”⁵⁵. O emprego da fotografia como testemunha capaz de registrar e informar dados proporciona visibilidade a situações específicas que podem ser lidas por diversas abordagens dependendo das conexões culturais estabelecidas, sejam antropológicas, políticas, estéticas etc. Nesta prática, antes de mais nada, a fotografia é utilizada como veículo de informação. Seja na produção de fotógrafos como Atget, Sander e Evans, que não tinham a pretensão de fazer arte, embora hoje em dia sejam elevados ao *status* de pioneiros de um modelo altamente influente na prática artística contemporânea; seja nos registros da arte efêmera; seja na produção conceitual de artistas que utilizavam o meio a favor de uma renovação estética como Ed Ruscha, Dan Graham, Dennis Oppenheim etc.; seja na



August Sander
Fraternity Student
1925



Rineke Dijkstra
Forte da Casa, Portugal
2000

⁵⁵ *The present return to documentary photography attests to a newfound movement where artists, on an increasingly global scale, use the camera to expose and validate the diverse conditions of everyday life that normally go unrepresented within mainstream Western media.*

produção de fotógrafos que incorporaram valores conceituais conduzindo uma ressignificação no âmbito da tradição fotográfica como Eggleston, Shore e os Bechers; seja na produção dos alunos da escola de Düsseldorf ou nas derivações deste modelo ao redor do mundo. Em todas estas práticas, a fotografia desempenha um papel informativo, sua característica é ser escrupulosamente descritiva. Este é o ponto em comum que as une. É importante estar atento a este fato, pois é fácil confundir as motivações que distinguem a fotografia documental da *straight photography*. Isla afirma que a utilização deste meio na arte conceitual é herdeira do foto-jornalismo. No entanto é possível obscurecer o entendimento de tal afirmação se não for apontado o tipo de foto-jornalismo específico que exerceu tal influência. Certamente não é a linha de reportagem francesa “humanista” de Cartier-Bresson ou Robert Doisneau. A. D. Coleman esclarece este impasse:

Há tempo que colocamos duas etiquetas enganosas às imagens vinculadas a este método: *documental e straight (direta)/pura*. A primeira é aplicada geralmente às imagens que representam situações humanas desde um ponto de vista social, e a segunda às imagens estudadas e formais da tradicional temática das artes gráficas; nus, naturezas-mortas, paisagens e retratos. Provisoriamente diria que os termos *informativo e contemplativo*, são respectivamente, substitutos mais exatos.⁵⁶ (COLEMAN, 2004: 133)

De acordo com Coleman, documental também não é um termo exatamente adequado, mas diante da necessidade de fazer referência a esta prática, e na falta de um melhor, acabamos por adotá-lo. No entanto a distinção entre documental e *straight*, que por muitos autores são vistos como sinônimos, é de grande valor para compreender, por exemplo, qual é o tipo de foto-jornalismo que influenciou a produção fotográfica na arte conceitual. Ao utilizar este meio como evidência, a serviço de certa desestetização, a produção conceitual é associada à tradição realista na fotografia, por negar a auto-expressão e rejeitar o purismo e os valores formais da *straight photography*, vinculada principalmente à *Photo-Secession* e ao foto-jornalismo da escola francesa. O gênero documental tem sido revitalizado tanto por fotógrafos que dialogam de maneira conceitual com a tradição fotográfica, quanto por artistas que questionam os padrões arraigados no sistema artístico utilizando a fotografia, bem como todos os cruzamentos possíveis a partir dessas relações.



Nicholas Nixon
The Brown Sisters
1975-2002

⁵⁶ *Hace tiempo que a las imágenes vinculadas a este método les hemos puesto dos etiquetas engañosas (de las que ahora debemos desprendernos, no sin dificultad): documental y straight [directa]/pura. La primera se aplica por lo general a las imágenes en las que se representan situaciones humanas desde un punto de vista social, y la segunda a las imágenes estudiadas y 'formales de la tradicional temática de las artes gráficas: desnudos, naturalezas muertas, paisajes y retratos. Provisionalmente diría que los términos informativo y contemplativo/representativo son, respectivamente, sustitutos mas exactos.* Grifo do autor.

III

Outra forma de oposição ao modelo do “instante decisivo” foi conduzida por um grupo de práticas heterogêneas entre si, porém norteadas por uma atitude em comum que se distancia da estética da neutralidade, tal como foi descrita acima. Se a tradição realista é vista por muitos (tais como Dexter, Cotton e Weski) como predominante na produção artística contemporânea no âmbito fotográfico, podemos constatar a presença no cenário artístico global de produções extremamente pertinentes que partem do pressuposto do artifício, ao invés de advogar a não-interferência característica da postura neutra e distanciada. Trata-se de um tipo de produção de imagens que desafia a noção de “flagrante fotográfico” e o estereótipo do fotógrafo como “caçador de instantâneos” ao propor o uso desse meio para materializar uma idéia mental concebida *a priori*. Enquanto na vertente “*cruel and tender*” esta oposição ocorre através do registro documental sem incidente dramático, aqui abordamos tal aversão ao “instante decisivo” por outra via, a da encenação, da ficcionalização, da realidade construída.

Hoje é possível falar de uma nova secessão, segundo Chevrier e Lingwood (2004). No final do século XIX, houve uma secessão no seio do movimento pictorialista na qual de um lado se posicionava Emerson (que era contra a montagem de negativos, mas não é de todo purista, pois abusava de efeitos de desfoque) e de outro lado situavam-se Robinson e Rejlander (que defendiam o “realismo pictórico”, ou seja, utilizar todos os recursos necessários para representar fielmente uma imagem mental, sem ser prejudicada pelas limitações do aparato fotográfico)⁵⁷. No início do século XX, houve outra secessão, caracterizada pela oposição de Stieglitz, Steichen, Ansel Adams, entre outros, (representando a *Photo-Secession*) e o discurso de William Mortensen (quando estamos nos referindo à discussão estabelecida no âmbito estritamente fotográfico)⁵⁸. Ou em um segundo momento, entre as práticas herdeiras da *Photo-Secession* que foram canonizadas pelos museus (note-se que Steichen dirigiu o departamento de fotografia do MoMA entre 1947 e 1962) e as práticas conceituais que criticaram fortemente este modelo institucional⁵⁹. Na Alemanha também poderíamos falar de uma secessão entre o movimento da Nova Objetividade e a Fotografia Subjetiva⁶⁰ na primeira metade do século XX.

⁵⁷ Para mais informações a respeito, consultar Fatorelli (2004).

⁵⁸ Para mais informações a respeito, consultar Coleman (2004).

⁵⁹ Para mais informações a respeito, consultar Baqué (2003), Chevrier (2004), Cotton (2004), Crimp (2005), Foote (2004), Wall (2004), entre outros.

⁶⁰ Para mais informações a respeito, consultar Baqué (2003) e Chevrier & Lingwood (2004).

No entanto, se é realmente possível distinguir a polarização de duas vertentes no cenário contemporâneo, certamente não podemos falar de correntes com contornos nítidos, principalmente, no que diz respeito à segunda que apresento aqui: a construção de artifício.

Enquanto no passado tais confrontos de pontos de vista se deram de maneira franca e explícita, através de escritos teóricos e debates públicos, hoje em dia os praticantes não sustentam nenhuma bandeira. Ao contrário, freqüentemente não gostam de serem inseridos no discurso teórico de movimentos que os críticos e historiadores se esmeram por diagnosticar. Chevrier adverte que não é possível formar conjuntos homogêneos, bem como não há a necessidade de tentar minimizar as diferenças entre a pluralidade de práticas fotográficas no contexto que denominamos como pós-moderno. Entretanto é possível perceber certas tendências recorrentes na produção contemporânea em geral se nos distanciarmos para vermos a situação como um todo, com um olhar mais abrangente e genérico. Sob tal enfoque poderíamos dizer que há uma tensão que subjaz nessa multiplicidade de proposições, que foi definida por Demos (2006) como um impasse entre o “fato” e a “ficção”.

Acredito que o debate entre o “real” *versus* o “artifício”, o “fato” *versus* “ficção”, a “postura neutra” *versus* a “imagem construída” não se dê como uma disputa de polaridades excludentes. Parece-me que, mais do que gêneros estanques, estamos diante de uma situação na qual as diversas práticas interagem de maneira distinta com ambos os aspectos, apresentando-nos um grande leque de possibilidades de manifestação destes enfoques contrapostos. Trata-se então, antes de mais nada, de uma questão de grau – em que o pêndulo está oscilando ora para um extremo, ora para o outro, percorrendo cadenciadamente os espaços intermediários entre as duas extremidades.

No tópico anterior abordei em linhas gerais o desenvolvimento da vertente realista na fotografia. Agora pretendo mencionar algumas práticas que possuem características que foram denominadas por A. D. Coleman como *método dirigido*, indicando o exercício de certo controle sobre a produção do evento a ser registrado.

Cotton (2004) atribui ao uso documental da fotografia desenvolvido pelos artistas conceituais, a partir das décadas de 1960 e 1970, a origem de grande parte das estratégias contemporâneas que fazem uso deste meio para plasmar uma idéia mental ou registrar um *happening* orquestrado especificamente para câmera (como ocorre, por exemplo, nos trabalhos de Cindy Sherman, Sam Taylor-Wood e Mona Hatoum). A peculiaridade destas fotografias reside no fato de serem mais do que um registro de uma ação artística efêmera, “são, crucialmente, destinados a ser o resultado final destes eventos: o objeto eleito e apresentado como um trabalho artístico, não meramente um documento, um traço, ou algo derivado de uma ação que passou” (*idem. ibidem*: 08)⁶¹. Ou seja, estamos falando de um determinado tipo de registro de ação, performance ou *happening*. Um tipo muito específico que “mediante a eficácia de uma inversão – e não é este o paradoxo menos importante – a fotografia já não é o que documenta a performance, senão mais bem o que a rege e a modela” (BAQUÉ, 2003: 16). Portanto, abordamos aqui imagens que são produzidas a partir de ações cujo principal objetivo é ser veiculadas através da fotografia. De acordo com Isla (2005, p. 27), “Tratava-se de conseguir que o documento fotográfico final – que as fixava e imortalizava [as ações] – pudesse refletir da maneira mais gráfica possível a idéia que subjazia às mesmas”. Nestes casos, o registro é minuciosamente planejado para materilizar uma imagem concebida previamente. Entre os antecedentes pioneiros deste tipo de proposição, destaque o *Salto no Vazio* (*Leap into the Void*), de Yves Klein, e o *Auto-retrato como Fonte* (*Self-portrait as Fountain*), de Bruce Nauman.

Realizada em outubro de 1960, a fotografia de *Salto no Vazio*, uma das mais emblemáticas imagens de Yves Klein, mostra-o saltando de um edifício de dois andares com os braços estirados, pairando a certa altura do pavimento de uma rua vazia. A partir de uma ação que o artista já havia realizado anteriormente em pelo menos duas ocasiões, no entanto sem registrá-las, Klein vislumbrou no documento fotográfico o veículo ideal para plasmar suas idéias de comunhão com o vazio. Em suas ações anteriores, o artista, que era também iniciado no judô, utilizou técnicas específicas para cair sem machucar-se. Porém, nestas experiências, apesar de sua habilidade em artes marciais, Klein torceu o tornozelo e, logo na seqüência, lesionou o



Cindy Sherman
Untitled (film still)
1980



Sam Taylor-Wood
Self-Portrait Suspended
2004



Mona Hatoum
Roadworks
1985-1995

⁶¹ (...) they are, crucially, destined to be the final outcome of these events: the object chosen and presented as the work of art, not merely a document, trace or by-product of an action that has now passed.

ombro, levando vários meses para se recuperar. Foi então que ele percebeu que a potência de sua idéia não residia naquelas frações de segundos em que se lançava ao ar para em seguida chocar-se contra o solo diante de uma pequena platéia. Era necessário ressaltar o ato, destacar o mergulho no vazio. Para isso nada melhor do que utilizar a fotografia, pois esta separaria o momento da levitação das etapas anteriores e subseqüentes. Assim, ao congelar o momento em que o artista flutua no espaço, a imagem fotográfica eterniza o desejo de superação da gravidade. Como em uma imagem mítica, o anseio por transcendência seria comunicado de maneira que, ao vê-la, as pessoas poderiam empaticamente senti-la e compreendê-la. Portanto, com esta constatação, Klein prestou-se a realizar esta performance novamente, desta vez unicamente com o objetivo de registrá-la. Ao contrário das precedentes, não se arriscaria a provocar mais lesões e por isso contou com a ajuda de um grupo de judocas para amortecer o impacto com uma lona estendida (*idem, ibidem*, p. 37-38). Klein contratou fotógrafos que recriaram a imagem do salto utilizando a montagem de diversos negativos e outras técnicas de retoque para apagar a presença das outras pessoas no local. Assim, o caráter documental que testemunha este ato singular é subvertido duplamente; uma vez que se trata de uma foto-montagem, mas também pelo fato de a idéia não ser de todo um chiste, pois resgata e valida ações que foram efetivamente realizadas, mas que seriam esquecidas devido ao pequeno número de testemunhas. Segundo Isla (*idem*, p. 38),

A partir disso [Klein] saltou com o afã de legitimar o primeiro ‘salto verdadeiro’ e do qual não se tinha produzido documentação visual alguma. (...) Contudo, paradoxalmente, justamente a fotografia que serviu como documentação gráfica e notatorial desta ação é produto de uma manipulação técnica. No entanto, o que realmente importava a Klein era jogar com as imagens de forma que estas pudessem materializar suas idéias sobre espiritualidade e misticismo, à margem da autenticidade dos documentos.

A imagem de *Salto no Vazio* ironicamente cria uma impressão de liberdade e abandono por meio de um processo absolutamente planejado, conduzindo-nos às ilimitadas possibilidades da virtualidade. A aparência de “estilo documental” foi meticulosamente planejada, sendo ainda mais reforçada



Yves Klein,
Leaping into the void
1960

Yves Klein,
Dimanche, 1960



quando a fotografia foi veiculada em uma publicação intitulada *Dimanche*, que simulava um jornal e foi distribuída em diversas revistarias de Paris. A “notícia” trazia em letras garrafais o seguinte título: *Um homem no Espaço* – certamente uma provocação em relação à euforia causada pela possibilidade anunciada de ida do Homem à Lua, e à disputa entre Estados Unidos e a União Soviética referente aos avanços nas pesquisas interplanetárias, que ficou conhecida como “corrida espacial”. Neste trabalho, o corpo do artista se integra ao espaço aéreo, em uma ação que é apontada por muitos autores, entre eles Isla, como precursora da *performance*, do *acionismo* e da *body art*. No entanto, esta ação de Yves Klein não foi proposta para ser assistida diretamente pelo público, como grande parte das práticas que esta obra influenciou, foi elaborada justamente para ser apresentada como imagem fotográfica.

Bruce Nauman realiza um procedimento semelhante em seu *Auto-retrato como Fonte* (*Self-Portrait as Fountain*), integrante de uma série intitulada *Onze Fotografias Coloridas* (*Eleven Colour Photographs*), desenvolvida entre 1966/1967-1970. Tal como Klein, Nauman utiliza o seu próprio corpo como matéria-prima de uma ação artística. Ambos os trabalhos resultam na “encarnação de uma imagem mental (de um desejo); um processo em que a imagem fotográfica é o veículo perfeito – já que reproduz a ação em sua atualidade – e, portanto, constitui a verdadeira realização” (Chevrier, 2004, p. 240). Nauman se apropria de um imaginário muito específico para gerar uma imagem icônica, ao se posicionar diante da câmera com seu torso nú, expelindo um fino jato de água, parodiando a estatuária utilizada na decoração de fontes. Mais do que isso, a fonte de Nauman refere-se também à fonte iconoclasta de seu antecessor, o urinol, de Marcel Duchamp. O emprego da fotografia para documentar uma performance concebida exclusivamente ao propósito deste registro desloca o conceito de *ready-made* – associado inicialmente à apropriação de objetos – para englobar o corpo do artista como capaz de “apropriar-se” de gestos reconhecidos socialmente como clichês. Assim, a característica descritiva da fotografia, ao ser utilizada com tais propósitos, gera um colapso no seio da noção de objeto artístico, já que veicula o próprio artista como “objeto de arte”. As imagens de Nauman desta série são vistas igualmente como um trabalho escultórico



Yves Klein,
Dimanche
1960
Detalhe

Bruce Nauman
Self-Portrait as a Fountain, 1966



e fotográfico, pois sua estratégia artística constrói situações em que ele responde fisicamente moldando em seu próprio corpo as propriedades plásticas que servem de base para a estrutura lingüística de sua obra.

Associada a esse tipo de postura diante da câmera, poderíamos incluir também os já mencionados trabalhos *Reading Position for Second Degree Burn* (*Posição de Leitura para Queimadura de 2º Grau*), de Dennis Oppenheim, e *La Rivoluzione Siamo Noi* (*A Revolução Somos Nós*), de Joseph Beuys, discutidos no primeiro tópico deste capítulo. Bem como, poderíamos acrescentar diversos exemplos encontrados na produção de Richard Long, Vito Acconci, Bas Jan Ader, Giovanni Anselmo, Valie Export, Charles Ray, entre outros. Cabe ressaltar que, em meio às diversas práticas que fizeram uso da fotografia para construir uma determinada imagem encarnada pelo artista, certamente o trabalho de Cindy Sherman é um dos mais notáveis. Sua produção se caracteriza por uma investigação contínua ao longo de décadas na qual a artista se fotografa assumindo outra personalidade. Os retratos de Cindy Sherman não podem ser considerados como auto-retratos, uma vez que o que é registrado é uma encenação de um estereótipo. A obra de Sherman é emblemática e exerce influência direta em muitos artistas da produção emergente, tais como Gillian Wearing (que investiga a sua incrível capacidade de se mimetizar aos demais membros de sua família), Nikki Lee (que se auto-retrata assumindo diversos papéis como mulher de um homem que nunca aparece por inteiro – geralmente só vemos seu braço) e Samuel Fosso (que toma emprestadas identidades que representam drásticas diferenças ideológicas no interior da cultura africana).

As raízes dos procedimentos citados acima residem na abordagem conduzida pela arte conceitual que se valeu da fotografia para registrar eventos efêmeros. No entanto as produções que descrevo aqui se destacam por estabelecer uma espécie de *mise-en-scène* fotográfico. Deste modo, além de posicionar o documento como o gesto artístico em si, estes artistas nos apresentam uma introjeção da reportagem, segundo Wall (2004). Este artista/autor nos indica que, desta maneira, a lógica da reportagem é retirada do campo social e unida a um evento teatral associada aos novos conceitos de performance. No contexto da produção artística brasileira, poderíamos destacar a obra *Para um Jovem de Brillhante Futuro*, de Carlos Zílio, realizada em 1974, e *Semeando Sereias* que Tunga realizou entre 1987-1998.



Bas Jan Ader
Pitfall on the Way to a New Neo Plasticism
1971



Gillian Wearing
Self Portrait as my Brother Richard Wearing
2003



Tunga
Semeando Sereias, 1987/1998

Proponho, neste momento, distinguir outro critério para agrupar as pesquisas artísticas em fotografia que lidam com a construção de artifício em sua metodologia. Refiro-me a projetos que igualmente pressupõem eventos encenados para serem fotografados, mas neste caso não estamos diante de uma performance do artista; este se mantém atrás da câmera nos trabalhos que abordaremos a seguir.

Tableau ou *staged photography* (fotografia encenada) são os nomes freqüentemente empregados para designar imagens realizadas a partir de uma composição predeterminada, nas quais os elementos dispostos diante da câmera obedecem ao planejamento do fotógrafo, que neste caso age como um diretor de cena. A utilização do termo *tableau* no âmbito da fotografia advém da expressão *tableaux-vivants* (“quadros-vivos”, em tradução livre) e refere-se à prática pictorialista desenvolvida a partir da segunda metade do século XIX. As encenações montadas para registrar fotograficamente um *tableau-vivant* geralmente retratavam alegorias religiosas ou cenas de gênero, sob uma marcante obediência à tradição da pintura acadêmica. Ao contrário, a fotografia contemporânea que se vale do modelo *tableau*, quando se refere à pintura, o faz de maneira crítica e lúcida, não sendo subordinada a nenhum cânone, desprendendo-se do imperativo moral ou caráter idílico, bem como da valorização artesanal. É o que ocorre no trabalho do artista que é considerado o maior expoente desta vertente e cujos apontamentos teóricos foram citados diversas vezes no presente texto: Jeff Wall. Sua prática artística desenvolveu-se no final da década de 1970 após ter cursado uma pós-graduação em História da Arte. A influência da pintura (principalmente do século XIX) no trabalho deste autor deve-se a uma compreensão compartilhada de como uma cena pode ser minuciosamente preparada para transmitir uma determinada história ou mensagem ao espectador de maneira mais ou menos explícita. No entanto, enquanto a narrativa dos primeiros fotógrafos que utilizaram o *tableau* no âmbito artístico⁶² era de cunho altamente moralista (vide a imagem ícone deste período *Os dois caminhos da vida*, de Rejlander, na qual a personagem principal deveria escolher entre uma vida plena de virtudes ou a lascívia), na obra de Wall o emprego do *tableau* cumpre um papel radicalmente distinto. O objetivo da encenação no trabalho de Jeff Wall é acrescentar



Oscar Rejlander
The Two Ways of Life
1857

⁶² O *tableau*, ou a fotografia encenada, não foi somente empregado no âmbito da fotografia artística no século XIX. Segundo Coleman (2004), o primeiro florescimento da fotografia ficcional produzida em grande escala se deu com a introdução da estereoscopia em 1850. As imagens estereoscópicas se tornaram uma importante fonte de entretenimento, e, entre os principais gêneros, figuravam encenações de episódios bíblicos, ilustrações de clássicos da literatura, comédias domésticas etc. Logo em seguida, a fotoficção ganhou muita força no mercado erótico.

sobreposições de significado a uma imagem aparentemente singela, que de relance pode até parecer um instantâneo (*snapshot*), pois as montagens são baseadas em eventos corriqueiros plausíveis. Muitas vezes as cenas orquestradas aparentam ser simplesmente um registro documental (como em *Mimic*, *Overpass*, *Outburst*, *Milk*, entre outros), porém, com um olhar mais atento, percebemos uma trama complexa revelando atitudes e poses arquetípicas, bem como a incidência da experiência histórica sobre um determinado momento da sociedade contemporânea (TOSCANO, 2004). As situações cotidianas retratadas por Wall mostram personagens cujas atitudes banais são convertidas em gestos monumentalizados. As personagens são figuras anônimas definidas com precisão, encarnando gestos sociais em corpos singulares. As cenas, extremamente bem elaboradas, são constituídas por um microcosmo simbólico, e os cenários são como topografias exemplares de uma sociedade, de acordo com Toscano.

Para Chevrier (2004) é necessário um ajuste calculado e preciso para que a aparente simplicidade destas imagens nos revele conotações mais complexas e profundas:

(...) [a imagem] deve ser construída elaborada, concretamente, segundo um procedimento preciso e específico (que evitam expor em excesso). Estes artistas são construtores, não experimentadores ou poetas. Trabalham com parâmetros preexistentes para criar sua sintáxis, sem fazer disso o objeto de sua obra. Como condição prévia, descartaram a espontaneidade e o lirismo, e preferiram se arriscar a certa “rigidez” que, como sublinhou Jeff Wall, está relacionada com o carácter mecânico do registro.⁶³

Portanto, a utilização do modelo de *tableau-vivant*, neste caso, se dá pela necessidade técnica de materializar uma intenção específica e é imprescindível para a abordagem do assunto que o artista propõe. Não se trata de uma estetização formal na tentativa de elevar a fotografia ao *status* de arte, como ocorreu no século XIX, ou então seu emprego como veículo da moral e do gosto dominantes.

A fotografia *tableau* tem seus precedentes na arte pré-fotográfica e na pintura figurativa dos séculos XVIII e XIX, e nós confiamos na mesma habilidade cultural para reconhecer uma combinação de características e atitudes como um momento representativo em uma história. É importante não pensar na afinidade da fotografia



Jeff Wall
Mimic, 1982



Jeff Wall
Overpass, 2001

⁶³ (...) *debe ser construída elaborada, concretamente, según un procedimiento preciso y específico (que evitan exponer en exceso). Estos artistas son constructores, no experimentadores ni poetas. Trabajan con parámetros preexistentes para crear su sintaxis, sin hacer ello el objeto de su obra. Como condición previa, han descartado la espontaneidad y el lirismo, y han preferido arriesgarse a cierta “rigidez” que, como subrayo Jeff Wall, esta relacionada con el carácter mecánico del registro.*

⁶⁴ *Tableau photography has its precedents in pre-photographic art and figurative painting of the eighteenth and nineteenth centuries, and we rely on the same cultural ability to recognize a combination of characters and props as a pregnant moment in a story. It is important not to think of contemporary photography's affinity to figurative painting as simply one of mimicry or revivalism; instead, it demonstrates a shared understanding of how a scene can be choreographed for the viewer so that he or she can recognize that a story is being told.*

contemporânea à pintura figurativa como simplesmente uma imitação ou um *revival* [retorno, resgate modista]; ao contrário, demonstra uma compreensão compartilhada de como uma cena pode ser coreografada para o espectador de modo que este possa reconhecer que uma história está sendo contada. (COTTON, 2004: 49)⁶⁴

Embora o vasto conhecimento acadêmico de Jeff Wall seja vislumbrado em muitas de suas imagens, o uso da fotografia de *tableau* neste caso não perpetua velhas fórmulas, mas antes exercita elementos da tradição em uma relação fecunda com a experiência contemporânea. Este artista absorve procedimentos vindos tanto da alta cultura quanto do universo da publicidade e entretenimento. Suas fotografias são ampliadas em grandes dimensões e apresentadas em transparências montadas em caixas de luz (*backlight*), artifício largamente utilizado para criar uma atmosfera mais espetacular e sedutora em propagandas distribuídas em locais como *shopping centers*, pontos de ônibus e fachadas externas. Cotton (2004) observa que o impacto visual imediato das imagens de Wall apresentadas em caixas de luz mescla em uma só representação elementos advindos da pintura, da fotografia, da cultura de massas e do cinema. O próprio artista refere-se ao seu trabalho como resultado de uma rigorosa observação dos efeitos obtidos na pintura tradicional e no cinema, em termos formais e ficcionais, cunhando o termo *cinematofotografia* para designá-lo.

Estava preocupado em resolver a questão formal e estética de escala em um marco de referência em que as lições que desejava aprender da pintura se identificavam, e inclusive se confundiam, com aquelas que se podiam obter do cinema. (...) A “cinematografia” fazia referência às técnicas que estão normalmente implicadas na elaboração de imagens em movimento: a colaboração com *performers* (não necessariamente “atores”, como o demonstrava o neorealismo), as técnicas e o equipamento que os *camaramen* inventaram, construíram e improvisaram, e a abertura a diferentes temas, hábitos e estilos. (WALL, 2004, B, p. 86)⁶⁵

Entretanto Jeff Wall é igualmente influenciado e faz referência à fotografia documental. Segundo Isla (2005, p. 75): “Adquirindo em certo modo uma estética reapropriada da reportagem fotojornalística, a obra de Wall supõe uma desconstrução formal e conceitual do ‘instante decisivo’ bressoniano”⁶⁶. Este fotógrafo cria acontecimentos controlados



Jeff Wall
A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)
1993



Jeff Wall
Installation view

⁶⁵ Estaba preocupado por resolver la cuestión formal y estética de la escala en un marco de referencia en que las lecciones que deseaba aprender de la pintura se identificaban, e incluso se confundían, con aquellas que se podían obtener del cine. (...) La “cinematografía” hacía referencia a las técnicas que están normalmente implicadas en la elaboración de imágenes en movimiento: la colaboración con *performers* (no necesariamente “actores”, como lo demostraba el neorealismo), las técnicas y el equipo que los camarógrafos inventaron, construyeron e improvisaron, y la apertura a diferentes temas, maneras y estilos.

⁶⁶ Adquiriendo en cierto modo una estética reapropiada del reportaje foto periodístico, la obra de Wall supone una desconstrucción formal y conceptual del “instante decisivo” bressoniano.

conscientemente, produzindo uma espécie de *documento falsificado*, como nos aponta Coleman (2004). Assim, Wall põe em xeque a crença do senso comum na veracidade das fotografias. “Onde se pretende que a imagem não seja mais um reflexo do acontecido, do ‘isto foi’ barthesiano, senão um meio para expressar os pensamentos e obsessões dos próprios autores” (*idem, ibidem*, p. 73)⁶⁷. Outros fotógrafos que trabalham com semelhante postura no cenário da fotografia pós-moderna que poderíamos mencionar aqui são Gregory Crewdson, Daniela Rosseil, Sarah Jones e Hannah Starkey, por exemplo. Não estou certa se poderíamos agrupá-los em uma vertente, talvez seja apropriado apresentá-los no contexto de uma tendência na qual compartilham a “codificação de suas inquietudes intelectuais através da construção artificial das situações que fotografam, ao modo de *tableaux vivants*, ou encenações minuciosamente preparadas” (*idem, ibidem*, p. 73)⁶⁸.

Ainda neste conjunto de práticas que lidam com a construção de artifício, em distinção à vertente realista na fotografia que abordamos no tópico anterior, poderíamos discernir uma terceira via de relação com o objeto registrado. Trata-se da construção de realidades a partir de falsas arquiteturas e maquetes de ambientes fictícios. Os modelos são construídos para serem vistos através do aparato fotográfico, tirando proveito da característica do sistema ótico das câmeras que tendem a comprimir o espaço capturado pelas lentes, criando dessa maneira, uma estranha ambigüidade em uma imagem que aparenta ser real. Assim como os trabalhos de Jeff Wall, as pesquisas que veremos agora também desestabilizam os conceitos tradicionais de representação, isto é, a forma como as imagens se relacionam com seus referentes. Entretanto aqui a narrativa se dá na ausência de personagens. Nestas produções, a escultura e a fotografia se encontram para gerar representações de referências puramente genéricas partindo de contextos culturais reconhecíveis. “Os lugares que elegem [para representar] estão culturalmente carregados, têm uma ressonância na imaginação e na memória coletiva que lhes confere um grande poder evocativo. Se o espectador pode completar a leitura, é graças a sua própria bagagem de referências” (SCHMELZ, 2004, p. 175)⁶⁹.

Talvez um dos exemplos mais significativos seja a obra de James Casebere, que desde a década de 1970 vem construindo maquetes para serem

67 (...) donde se pretende que la imagen no sea ya un reflejo de lo acontecido, del “esto ha sido” barthesiano, sino un medio para expresar los pensamientos y obsesiones de los propios autores.

68 (...) codificación de sus inquietudes intelectuales a través de la construcción artificial de las situaciones que fotografían, a modo de *tableaux vivants*, o puestas en escena minuciosamente preparadas.



Gregory Crewdson
Untitled (Summer Rain), 2004



Hannah Starkey
Untitled, 1997

69 Los lugares que elige están culturalmente cargados, tienen una resonancia en la imaginación y en la memoria colectiva que les confiere un gran poder evocativo. Si el lector puede completar la lectura, es gracias a su propio bagaje de referencias.

fotografadas. Sua abordagem da arquitetura parte de uma variada gama de assuntos, tais como interiores suburbanos, ruínas, construções orientais etc. No entanto demonstra um interesse específico pela investigação de espaços institucionais. Algumas de suas obras mais conhecidas exploram a relação da arquitetura com o desenvolvimento histórico de diferentes instituições, como presídios, asilos ou hospitais psiquiátricos. Em seu ensaio sobre cadeias, por exemplo, Casebere estudou o desenvolvimento formal da arquitetura destas instituições desde o século XVIII até os dias de hoje, distinguindo nove tipos característicos de construção. O artista reproduz o interior destes modelos arquitetônicos de forma simplificada e sem nenhum objeto ou traço de ocupação humana. Segundo Isla (2005), os espaços representados por Casebere são vazios e angustiantes, pois além da ausência de figura humana e de detalhes que possam distrair a atenção, as imagens não informam nada a respeito do contexto deste ambiente, obrigando o espectador a se defrontar com a sensação de isolamento e angústia advinda destes espaços desocupados e postos em suspensão. “Em definitivo, a principal preocupação deste autor consiste em desvelar até que ponto a arquitetura pode chegar a nos definir como indivíduos e modelar nosso estado de ânimo” (*idem, ibidem*, p. 65)⁷⁰. Os simulacros de Casebere lidam com imagens familiares, estereótipos espaciais que nos colocam em dúvida em relação à origem do reconhecimento de tal ambiente, propiciando uma impressão de *déjà-vu*. De acordo com Company (2003), os interiores arquitetônicos que Casebere representa, apesar de serem baseados em lugares reais, se comportam como uma condensação de uma memória coletiva destas classes de espaços, despertando resíduos mentais adquiridos por meio da experiência pessoal ou vislumbrado em filmes, reportagens e em outras mídias populares. Tais imagens construídas causam uma sensação de estranheza visual inquietante, sobretudo quando estamos diante da obra em si e não de uma reprodução, pois a grande dimensão da cópia coloca o corpo do espectador diretamente em relação ao cenário retratado. Se não tivermos uma informação prévia, quando nos deparamos pela primeira vez com o trabalho de Casebere, realmente é bastante difícil perceber o que está se passando na imagem, sentimos que há algo anormal, mas não é fácil descobrir que na realidade estamos diante da fotografia de um simulacro.



James Casebere
Asylum
1994



James Casebere
Yellow Hallway
2001

⁷⁰ *En definitivo, la principal preocupación de este autor consiste en desvelar hasta que punto la arquitectura puede llegar a definirnos como individuos y modelar nuestro estado de ánimo.*

James Casebere
Samarra, 2007



Thomas Demand, um fotógrafo alemão que também trabalha com maquetes, ao contrário de Casebere, faz questão de deixar evidências nítidas da artificialidade da situação. Seus modelos são construídos em materiais precários, geralmente com papelão e cartolina, e eventualmente podemos encontrar defeitos como rasgos e furos, que Demand não se esforça por esconder. Em algumas ocasiões os protótipos são construídos em escala real, quando se tratam de ambientes pequenos, como uma cozinha por exemplo. Frequentemente suas maquetes aludem a lugares históricos ou locais popularizados em veículos de comunicação, sendo que o artista utiliza reiteradamente imagens extraídas da *internet* para servir de base para os modelos que, posteriormente, são fotografados repetindo o mesmo enquadramento da imagem original, conforme nos aponta Isla (2005). No entanto Demand deixa claro que estamos diante de uma representação de uma representação. Não tem a intenção de fazer com que a fotografia do cenário possa ser tomado como o espaço real.

Desta forma, este autor testa o olhar do espectador, que se encontra notavelmente saturado pelo consumo massivo de imagens da comunicação midiática. Demand sugere que, se ante suas imagens o olhar é confundido, não é tanto por um efeito de realidade que não possuem, senão pela rapidez com que estamos obrigados a olhar e perceber o mundo e, sobretudo, suas representações. (*idem, ibidem: 64*)⁷¹

Nesta mesma linha de prática artística poderíamos acrescentar outros fotógrafos tais como John Divolta, Miriam Bäckström e Alexander Timtschenko.

Até o momento, apresentei três variantes de possíveis posturas adotadas em relação à ficcionalização que marcam presença no cenário da fotografia pós-moderna. Obviamente não podemos restringir a esses exemplos todo o espectro da produção de imagens a partir de situações concebidas *a priori*. A escolha por apresentar estas linhas de trabalho em específico, se deu pela necessidade de identificar de maneira clara padrões característicos de estratégias concebidas especialmente para serem fotografadas. Dessa forma, busquei modelos paradigmáticos para auxiliar a distinguir um gênero de trabalho que constitui o que podemos chamar de *construção de artifício* ou *vertente ficcional*.



Thomas Demand
Copyshop, 1999



Thomas Demand, Detalhe

⁷¹ De esta forma, este autor pone a prueba la mirada del espectador, que se encuentra notablemente saturada por el consumo masivo de imágenes de la comunicación mediática. Demand sugiere que si ante sus imágenes la mirada es engañada, no es tanto por un efecto de realidad que no poseen, sino por la rapidez con la que estamos obligados a mirar y percibir el mundo y, sobre todo, sus representaciones.



Alexander Timtschenko
Nature IV, 2001



Miriam Bäckström
Set Constructions Series S014, 1995-2000

IV

Apesar do esforço em discernir duas grandes correntes na produção artística contemporânea em fotografia – o *real versus a ficção* – tal empreendimento se justifica somente para fins didáticos. Na prática estas posturas aparentemente opostas se mesclam em diferentes proporções, seja ao longo da produção de um mesmo autor, ou até mesmo em uma única obra. É o que acontece, por exemplo, na atuação de Sophie Calle e Philip-Lorca diCorcia, ou então em alguns trabalhos de Javier Vallhonrat e Hiroshi Sugimoto. A fim de ilustrar como tais fronteiras se entrelaçam, analisarei brevemente alguns desses exemplos, do mesmo modo em que fiz nos tópicos anteriores.

Em sua produção artística, Sophie Calle mistura a impassibilidade do testemunho neutro à dimensão ficcional. Tal característica pode ser constatada em seu projeto intitulado *The Blind* (*A Cegueira*, ou *O Cego*), realizado em 1986. A proposta consistia em uma série de entrevistas a pessoas cegas nas quais a artista questionava “qual é a sua imagem de beleza?”. A partir das respostas, Calle realizava fotografias que correspondessem às idéias de beleza de seus entrevistados. As imagens eram apresentadas junto com a transcrição da resposta ao lado do retrato frontal de cada cego. Assim, a artista faz uso de uma estratégia conceitual, ao dar voz – ou melhor, dar visibilidade – a imagens mentais de terceiros. Deste modo, desenvolve seu trabalho no âmbito da apropriação. Não é por acaso que a fotografia é o meio empregado por Calle para tornar visíveis as descrições destas imagens mentais. O caráter documental da fotografia – que em muitas investigações é tomado como prova e como evidência verídica – é a qualidade indispensável para as estratégias artísticas desta artista. Ao longo de sua carreira, Sophie Calle simulou investigações que são procedimentos-padrão em outras áreas profissionais, valendo-se, por exemplo, de um determinado modelo de fotorreportagem, ou das regras de conduta de um detetive ou de um criminalista etc. A fotografia é o veículo que possibilita o desenvolvimento de uma metodologia que confere certo rigor a uma investigação absurda (como no exemplo mencionado aqui, ou em trabalhos em que a artista estabelece protocolos, seguindo a primeira



Sophie Calle
The Blind
1986

Sophie Calle
La Filature, 1981



pessoa vestindo roupas vermelhas que se apresente na saída do metrô, por exemplo, ou, então, contratando um detetive para segui-la). Em *The Blind*, Calle trabalha com a estética da fotografia nua e crua na esfera conceitual, ao combinar o registro neutro na realização dos retratos (similares à emblemática imagem de crianças cegas feita por Sander) com a criação de uma imagem a partir de um relato de outra pessoa. Além disso, acrescenta ainda outra variante: a ficção, pois nem todos os relatos são verídicos. Ou seja, além de usar a fotografia para representar uma imagem concebida por outro (colocando à prova a noção de autoria), Calle ainda questiona a credibilidade dos documentos. Por tudo isto, podemos afirmar que esta artista trabalha com ambos os extremos da polaridade entre fato e ficção.

Philip-Lorca diCorcia também opera com estes extremos, embora utilize o meio fotográfico de maneira bem distinta à de Sophie Calle. Enquanto poderíamos relacionar as estratégias desta artista aos procedimentos de Yves Klein e Bruce Nauman⁷² que vimos no tópico anterior, o resultado visual das imagens de Philip-Lorca diCorcia está mais próximo ao de Jeff Wall. No entanto as séries *Heads* e *Streetworks*, de diCorcia, não são encenadas, ainda que aparentem ser extraídas de um filme de Hollywood. Apesar de ter iniciado a sua carreira montando *tableaux* para serem fotografados, posteriormente este artista se voltou à captura do cotidiano nas ruas, trabalhando alternativamente entre uma metodologia ou outra no decorrer de sua produção. Ao combinar o conhecimento da iluminação de estúdio com o procedimento da fotografia documental, produz imagens inquietantes e impactantes; o artista mistura também os conhecimentos da fotografia tradicional, às mais recentes técnicas do cinema e da publicidade. Em *Streetworks* e *Heads*, diCorcia instala em ruas movimentadas um sistema de *flashes* de alta potência ligados a um detector de presença e se posiciona à grande distância, realizando as fotografias por meio do uso de teleobjetiva. Assim, o artista consegue captar instantâneos com uma qualidade cinematográfica. Essa ambigüidade na imagem traduz uma prática entre o registro documental e a criação de uma realidade artificial. O uso do *flash* produz uma sensação de supra-realidade, destacando o gesto banal e aproximando-o da dimensão icônica (característica da fotografia de estúdio). Deste modo, diante das imagens de diCorcia somos confrontados por instantâneos espetacularizados.



August Sander
Children Born Blind, 1930

⁷² Sophie Calle é vista como um dos expoentes da produção fotográfica contemporânea derivada das estratégias conceituais desenvolvidas nas décadas de 1960 e 1970.



Philip-Lorca-DiCorcia
Head # 6
2001

Philip-Lorca-DiCorcia
New York, 1997



Se Calle nos apresenta uma produção visual influenciada pelo uso documental da fotografia na arte conceitual agregada à criação de ficção, e diCorcia, ao contrário, registra *snapshots* urbanos de maneira cinematográfica – invertendo o procedimento de Jeff Wall –, gostaria também de contrapor certos trabalhos de Javier Vallhonrat e H. Sugimoto com a produção de Casebere e Demand (assim estarei articulando exemplos das três modalidades de práticas de “construção de artifício” mencionadas no tópico anterior).

Refiro-me a obras que simultaneamente pressupõem a postura de neutralidade e distanciamento documental, mas operam também na dimensão da construção artificial, resultando em trabalhos que desafiam as fronteiras entre o real e a ficção. Javier Vallhonrat, como James Casebere e Thomas Demand, também constrói maquetes para serem fotografadas. No entanto Vallhonrat acrescenta a imagem que serviu de referência para a montagem fictícia, colocando ambas no mesmo plano. *Lugares Intermediários* é uma série que sempre é apresentada em dípticos. Uma das imagens é de uma paisagem real e a outra, de uma maquete. O artifício é tão bem elaborado que realmente temos dificuldade de distinguir qual é real. Segundo Isla (2004), o trabalho de Vallhonrat se “baseia na experiência da desconstrução da fotografia como meio de representação”.

Aqui Vallhonrat joga com o conceito de aparência da imagem mecânica, pondo em dúvida os postulados tradicionais do paradigma científico do Positivismo. Se a experiência da ilustração via no método de observação do mundo o modelo de verdade e mensurabilidade, mediado através do artefato de medição, o dígito e a lente, agora este autor reflexiona sobre a falácia que supõe o meio fotográfico como transposição ou impressão direta do real. (*idem, ibidem*, p. 71)⁷³

Hiroshi Sugimoto, por outro lado, fotografa de maneira documental uma realidade falsa em sua série *Museus de Cera (Wax Museums)*. A realidade artificial não é propositalmente construída pelo artista para ser fotografada, pois se trata de uma cena preexistente. O registro é realizado dentro dos preceitos da estética neutra, contudo, a artificialidade reside no assunto fotografado. O trabalho apresenta uma grande carga irônica, pois as pessoas



Javier Vallhonrat
Sem Título (da série E.T.H.)
2000 - 2002



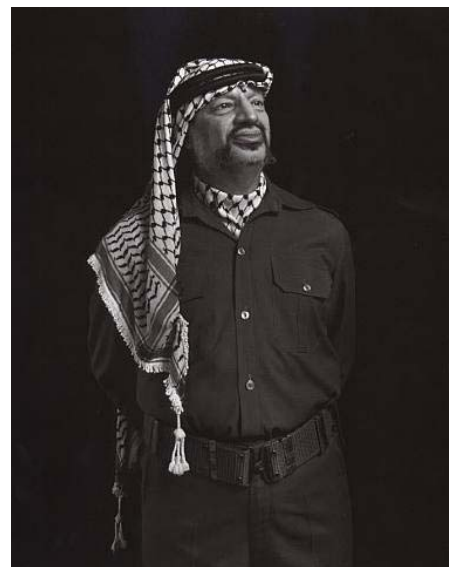
Javier Vallhonrat
Acaso # 50
2003

73 (...) se basan en la experiencia de la reconstrucción de la fotografía como medio de representación. Aquí Vallhonrat juega con el concepto de apariencia de la Imagen mecánica, poniendo en solfa los postulados tradicionales del paradigma científico del Positivismo. Si la experiencia de la ilustración veía en el método de observación del mundo el modelo de verdad y mensurabilidad, mediado a través del artefacto de medición, el número y la lente, ahora este autor reflexiona sobre la falacia que supone el medio fotográfico como transposición o huella directa de lo real.

retratadas em museus de cera são personagens famosos, e suas imagens são altamente difundidas no imaginário coletivo. Nestas fotografias de Sugimoto, somos colocados diante da representação da representação de personagens-símbolo cuja própria existência é cercada pela ficção.

Com estes exemplos gostaria de apontar que, ao contrário das secessões anteriores que ocorreram nas práticas artísticas e fotográficas ao longo da história, a polaridade que presenciamos hoje em dia entre fato e ficção (ou o imperativo do neutro *versus* a criação de artifício) não pode ser considerada como um binômio de extremidades auto-excludentes. Os trabalhos mencionados acima demonstram que tais fronteiras estão diluídas, comportando-se assim, como categorias que se contaminam mutuamente. O discernimento destas duas “linhas de força” que marcam a produção contemporânea não implica em uma secessão *stricto sensu*, no máximo nos coloca diante de um paradoxo. A aceitação da incidência tanto de uma orientação voltada ao cultivo da neutralidade quanto à criação de uma cena concebida *a priori* como igualmente marcantes no cenário atual da arte como fotografia nos coloca diante de uma suposta antinomia que se revela como algo bem mais complexo e intrincado do que uma simples polaridade. Os contornos que distinguem a realidade da ficção são muito mais flexíveis e frágeis do que poderíamos supor em um olhar mais rasteiro e adormecido no automatismo do cotidiano de grande parte de nossas vidas. Para aqueles que têm familiaridade com a ambigüidade de uma concepção de realidade construída pela ficção e de uma ficção apoiada no real, tal paradoxo na fotografia contemporânea não parecerá inaceitável. As dúvidas levantadas pela produção poética que analisamos aqui mostram a intimidade com a constatação de que realidade e ficção são complementares e o entendimento de que uma não poderia existir sem a outra, ou seja, a realidade não pode ser concebida sem a ficção, e esta não seria possível sem o contraste com o real. São os dois lados de uma mesma moeda.

Assim, os trabalhos comentados acima testam nossa tolerância à ambigüidade. Como registros neutros e impassíveis podem reelaborar e reestruturar a realidade? Como as qualidades descritivas da fotografia podem ser perpassadas pela ficção? É possível distinguir o fato da interpretação? Diante desse quadro, o teórico francês Jean-François Chevrier



Hiroshi Sugimoto
Yasser Arafat
2000

propõe o conceito de *Outra Objetividade*. Esta objetividade, identificada pelo teórico no contexto da produção contemporânea, não é nova (como a objetividade moderna: Nova Objetividade [alemã]), mas sim *outra*.

De Rauschenberg a Boltanski, passando por Warhol e Richter, vemos que a experiência fotográfica se dirige basicamente às imagens preexistentes. A arte conceitual, ao contrário, utilizou a fotografia antes de mais nada como técnica de registro, assim como a *performance*. Esta distinção é importante, mas é justo quando começa a ser redundante, quando os dois caminhos diferentes convergem, que emerge uma situação nova e mais aberta: a situação característica dos anos oitenta e que definimos como *Outra Objetividade*.

(...) Portanto, nosso propósito não é traçar um movimento ou uma tendência. A objetividade da qual falamos não deveria ser uma fórmula de agrupamento. Não é, ao contrário da dos anos vinte, uma bandeira. Não há uma fotografia “nova”! Também não é um triunfo dos modernos sobre os antigos. Esta objetividade é necessariamente “outra”, não só porque é engendrada por outro contexto cultural (“pós-moderno”, digamos), senão porque é redefinida, ou melhor, se manifesta de maneira diferente na atitude e postura de cada artista. (CHEVRIER & LINGWOOD, 2004, p.257-266)⁷⁴

Outra Objetividade é um conceito que foi apresentado em 1989 em uma exposição homônima no Centro Nacional de Fotografia em Paris, em um momento marcado pelo reconhecimento institucional do mérito do papel da fotografia na arte contemporânea. Os curadores, Chevrier e Lingwood, apresentaram trabalhos de artistas que segundo eles não acreditavam ingenuamente na veracidade de uma imagem documental;

Sabem que nenhuma observação ou descrição, por mais precisas ou científicas que sejam, podem estabelecer um “fato puro”. Estes artistas não são positivistas nem místicos. Não crêem “na coisa em si” (Weston), senão que sabem que toda representação, inclusive a fotográfica, é ficção e artifício, que “toda fatualidade é artificialidade”, em palavras de Baudrillard. (*idem, ibidem, p. 269*)⁷⁵

Os artistas que trabalham sob a perspectiva da *Outra Objetividade* utilizam os feitos descritivos proporcionados pela imagem fotográfica de maneira heterogênea, distendendo os limites da objetividade até o ponto de

⁷⁴ *De Rauschenberg a Boltanski, pasando por Warhol y Richter, vemos que la experiencia fotográfica se dirige básicamente a las imágenes preexistentes. Por el contrario, el arte conceptual utilizo la fotografía ante todo como técnica de registro, al igual que la performance. Esta distinción es importante, pero es justo cuando empieza a ser redundante, cuando los dos caminos distintos convergen, que emerge una situación nueva y mas abierta: la situación característica de los ochenta y en la que presentamos Otra Objetividad.*

(...) *Por consiguiente, nuestro propósito no es trazar un movimiento o una tendencia. La objetividad de la que hablamos no debería ser una formula de agrupamiento. No es, a diferencia de la de los anos veinte, una bandera. ¡No hay una fotografía “nueva”! Tampoco un triunfo de los modernos sobre los antiguos. Esta objetividad es necesariamente “otra”, no solo porque es engendrada por otro contexto cultural (“posmoderno”, digamos), sino porque es redefinida, o mejor dicho, se manifiesta de manera distinta en la actitud y postura de cada artista.*

⁷⁵ *Saben que ninguna observación ni descripción, por precisas o científicas que sean, pueden establecer un “hecho puro”. Estos artistas no son positivistas ni místicos. No creen en “la cosa misma” (Weston), sino que saben que toda representación, incluso si es fotográfica, es ficción y artifício, que “toda factuality es artificialidad”, en palabras de Baudrillard.*

transformá-la em ficção. Nesta linha de conduta, apesar da intenção de produzir registros objetivos, há a consciência da falta de transparência que qualquer representação possui em seu cerne, ainda que esta seja mimética à situação representada. “Isto nos leva à segunda tomada de partido essencial: a de uma experiência fotográfica baseada no registro e na objetividade, mas que conduz à especificidade da imagem como objeto e quadro, e não à especificidade do próprio meio” (*Idem. Ibidem*, p. 269)⁷⁶. Assim, o discurso da especificidade do meio que foi arduamente construído ao longo da história é criticado e deslocado por artistas que ressaltam a própria imagem como uma produção material. Não se trata da autonomia da linguagem no sentido modernista, nem da submissão ao rastro de uma experiência para sempre perdida – o *isto foi* – mas sim “uma nova realidade objetiva: a realidade da imagem como quadro” (*idem, ibidem*, p. 271).

⁷⁶ *Esto nos lleva a la segunda toma de partido esencial: la de una experiencia fotográfica basada en el registro y la objetividad, pero que conduce a la especificidad de la imagen como objeto y cuadro, y no a la especificidad del propio medio.*

O conceito de *imagem-quadro*, também proposto por Chevrier e Lingwood, refere-se ao modo como a representação é modelada pela apresentação. Está associada a artistas que antes de se referirem à especificidade do meio, colocam em primeiro lugar a especificidade do conteúdo da imagem em questão. Além disso, estamos falando de trabalhos que conscientemente abordam a “fissura entre visão e forma”, e, portanto, o formato de sua apresentação ao público é ponderado cuidadosamente. Talvez seja possível estabelecer a seguinte analogia: do mesmo modo em que um artista como Buren pensa a especificidade da forma de sua intervenção de acordo com o espaço em que será apresentada, estes fotógrafos, como Jeff Wall, por exemplo, pensam a forma do quadro de maneira atrelada aos propósitos e conteúdo da imagem. Assim vemos surgir uma nova percepção da utilização da escala da fotografia no espaço do museu. Seria plausível nos questionarmos se o fato de este meio ter demorado tanto tempo para ser incorporado aos espaços expositivos não fez com que, conseqüentemente, tenha tardado também por desenvolver uma conscientização da presença relacional – interação estabelecida entre a imagem enquanto objeto e a recepção de seu conteúdo pelo espectador.

Em meio às gerações que se depararam com evidentes revisões do problema da representação, surge uma parcela de artistas que compartilham uma inquietação comum, buscando um ponto de equilíbrio entre o registro da

realidade e o distanciamento da imagem como um objeto, um fato construído – ao mesmo tempo autônomo em relação ao referente, mas dependente de seu contexto de apresentação.

V

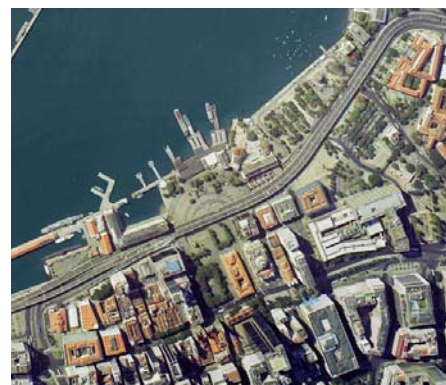
Percebo em meu trabalho afinidades com o conceito de *Outra Objetividade*, bem como o vejo inserido neste terreno ambíguo em meio à postura neutra e a construção de artifício. Se as fotografias utilizadas em *À Curta Distância* são realizadas dentro do paradigma da tradição realista, entretanto podemos constatar que há uma criação de artifício no momento de sua apresentação. Por ora, proponho recapitularmos as características da neutralidade da imagem neste trabalho, para em seguida tentar discernir até que ponto tal neutralidade poderia permanecer sustentável.

Conforme observei em outras passagens deste texto, as fotografias utilizadas em *À Curta Distância* são influenciadas pela produção denominada como vertente realista ou estética da neutralidade. Tal influência pode ser verificada no uso do enquadramento direto, freqüentemente frontal, assim como na ausência de *pathos* na iluminação e estruturação da cena.

A finalidade da imagem é voltada exclusivamente para a descrição do espaço que foi registrado em detrimento da minha auto-expressão perante o assunto. A composição é a mais objetiva possível, sem ângulos inusitados ou valorização da perspicácia do olhar do fotógrafo. A imagem é empregada apenas como um veículo de informação, não como uma peça destinada à contemplação de suas qualidades formais.

Os registros são realizados da maneira mais objetiva possível, resultando em imagens que poderiam ser empregadas, por exemplo, para fins de arquivo de patrimônio histórico, ou documentação arquitetônica, embora estejam expostas como obra de arte. O fato é que não estão dispostas de qualquer maneira, antes, são elaboradas para produzir um determinado efeito, com o objetivo de criar um *mise en abîme* – para colocar o espaço em abismo. Em *À Curta Distância*, a imagem é concebida para um propósito específico:

Denise Gadelha
Estudo para perspectivas espaço-temporais
2006, Detalhe



acionar a percepção do espectador a partir do estranhamento provocado pela inserção de um “duplo”, de uma representação do próprio espaço que estamos vivenciando pessoalmente. Esta articulação cuidadosamente delineada consiste em um artifício. É a esse aspecto que me referi quando afirmei anteriormente que apesar de a imagem ser executada de maneira objetiva e a serviço da função documental, o trabalho ocorre no âmbito da construção de artifício pela maneira como a fotografia é veiculada ao público. Fato ainda mais ressaltado com a elaboração cuidadosa da proporção da imagem em relação à escala do espaço em que será inserida. A fotografia é apresentada como um objeto concreto, assumindo sua existência objetiva, além da dimensão representacional que traz consigo. Neste sentido, o conceito de *imagem-quadro* é apropriado para descrever o modo como a forma (ou formato) da imagem apresentada é submetida ao contexto e leva em consideração o embate físico estabelecido com o espectador.



Denise Gadelha
À Curta Distância
(Instituto Tomie Ohtake)
2004

A escala apropriada é aquela que favorece um tipo de ambigüidade existente na percepção da realidade da imagem como um objeto concreto, ao mesmo tempo em que possibilita o reconhecimento, neste objeto, de algo representando – que, neste caso, justamente vem a ser o próprio espaço em que obra e espectador estão inseridos ao mesmo tempo. Assim, a fotografia é utilizada aqui de maneira provocativa, pois nosso mecanismo psíquico tende a tomar a coisa representada pela coisa em si. Magritte já nos alertou para este fato, ao escrever na tela que a representação de um cachimbo não é um cachimbo. Não é por estarmos lidando com representações fotográficas em *À Curta Distância* que seria diferente. A criação desta situação específica é elaborada para despertar a consciência do espectador para os limites da representação em face à experiência.

Portanto, a imparcialidade implicada na função documental reforça ainda mais a criação deste lapso. A ênfase na postura neutra tem o objetivo de revelar o ponto de vista do aparato fotográfico (e não de um autor). Assim, estas imagens demonstram que, apesar da relação de similitude, as correlações espaciais reais escapam ao registro fotográfico. Há um abismo entre o real e sua representação que pode ser evidenciado quando estas instâncias se encontram próximas fisicamente. A percepção de *À Curta Distância* oscila entre o real e a ficção ao mostrar que por mais objetiva que

a fotografia seja, em última análise, esta nunca deixa de ser um artifício. A representação é assim revelada como uma metaficção. Ou, como diria Chevrier (2004), “uma espécie de ficção verdadeira ou mentira verídica”.

A inserção de uma fotografia que representa o próprio espaço em que é apresentada rompe a lógica da função habitual do “cubo branco”. Altera o *modus vivendi* associado ao uso desse local, provocando uma perda de familiaridade na relação estabelecida *a priori* com este tipo de ambiente. A imagem expõe aquilo que está na sombra das obras de arte e, assim, valoriza e eleva o que deveria servir apenas como suporte.

A fotografia em *À Curta Distância* é refratária ao olhar dirigido à análise de sua superfície; seu conteúdo é centrífugo. O registro fotográfico expõe o seu contexto de apresentação. Embora possamos dizer que expõe ao mesmo tempo em que esconde, pois, quando o espectador olha para o objeto representado, não olha para a representação. Quando se concentra na representação, deixa de perceber diretamente o objeto representado. Deste modo, é revelada uma fenda precária implícita em toda representação, uma espécie de acordo no qual o espectador concorda em reconhecer quando deixa de ver e aceita a necessidade de deixar de ver para poder reconhecer. Em *À Curta Distância*, a imagem cria uma descontinuidade da percepção habitual e automatizada do espaço expositivo, instaurando uma ruptura entre o perceber e o representar.

A contribuição que este trabalho tem a oferecer consiste em revelar a equação entre “o que é e o que deixa de ser” extraída da relação entre a representação e a percepção direta. Sublinhando, deste modo, a linha tênue existente entre a realidade e a ficção. O professor Edson de Sousa costuma mencionar em suas classes uma frase que certa vez ouviu: “o que separa a ficção da realidade é um simples gesto”.

Por isso é legítimo perguntar: o que é uma experiência e como ela se transmite? Inicialmente seria importante fazer uma distinção entre vivência e experiência. O campo da *erlebnis* (vivência) não é suficiente para que o sujeito possa se conectar com o que vive, com o que sente, com o que pensa. Para que uma vivência possa se constituir numa *erfahrung* (experiência) é preciso que haja fundamentalmente condições de transmitir e de narrar o que se vive. Em última instância, precisamos construir espaços mentais:

imagens, palavras que legitimem subjetivamente para cada um o que é capaz de perceber no mundo. É neste sentido que o plano da fantasia não pode ser mais separado do que chamamos de realidade. (SOUSA, 2002, p. 37)

Ao ser confrontado com a representação fotográfica do espaço expositivo em que está presente, talvez o espectador seja estimulado a investigar a imagem mental que ele próprio constrói a partir daquele lugar. Um questionamento se materializa acompanhado pelo movimento do olhar que refaz constantemente o percurso entre a imagem e o espaço real: a realidade em si não seria sempre intermediada por uma representação – a representação mental?

Neste sentido, poderíamos dizer que na realidade percebida por um sujeito há sempre uma parcela irreal, uma espécie de refração que ocorre durante a constituição da representação mental. Dessa forma, com este trabalho pretendo tangenciar a dimensão irreal da realidade, assim como explorar aquilo que não cabe na nomeação do espaço, aquilo que extravasa a descrição e escapa à conceituação. Trata-se de investigação similar à conscientização que ocorre em *One and Three Chairs*, de Kosuth, mas, ao invés de uma operação tautológica de ordem intelectual, *À Curta Distância* solicita a interação fenomenológica e convida o espectador a ser parte central no processo do trabalho. Portanto, o valor epistemológico deste projeto não reside no objeto artístico (a imagem fotográfica), mas na percepção do espaço que ela pode suscitar.

Se em *À Curta Distância* a fotografia não é utilizada como um objeto estético, tampouco serve como um documento para o futuro. Ao contrário, poderíamos dizer que estamos diante de documentos para o presente. A construção da imagem é voltada para uma função no agora, de acordo com a noção de *atualidade* proposta por Chevrier (2005), uma duração que ultrapassa a condição de um futuro antecipado como ocorre na produção de imagens históricas.

Nesse sentido, a operação desempenhada por tais registros se assemelha à função da utopia tal como esta foi descrita por Sousa (*idem, ibidem*, p. 38):

a utopia abre uma dimensão de reflexão crítica e introduz no espaço da vida uma zona de imaginação, de desequilíbrio, de suspensão. Podemos pensar a utopia como a introdução de um estrangeiro, que nos permite lançar um olhar diferente para a paisagem que temos diante dos olhos.

Assim, a representação do espaço que está ao nosso redor introduz um elemento de instabilidade na percepção corriqueira de nossa vivência em tal ambiente. A partir do *outro* – a representação – é rompida a naturalidade com que veríamos (ou melhor, deixaríamos de ver, por falta de atenção) certos detalhes banais da sala expositiva. Este estranhamento nos ressitua e reposiciona em face à realidade.

Mais além deste papel eminentemente teatral, a arquitetura revela a estrutura profunda do sinistro de uma forma mais que analógica, e demonstra um inquietante deslizamento entre o que parece familiar e o que definitivamente não é familiar. Tal qual expressara Freud, o sinistro ou *unheimlich* está ancorado por sua etimologia e seu uso no terreno do doméstico, ou *heimlich*, o que suscita problemas de identidade em torno do eu, o outro, o corpo e sua ausência: daí sua força ao interpretar as relações entre a psique e a moradia, o corpo e a casa, o indivíduo e as metrópoles.⁷⁷ (VIDLER, *apud* BUCHLOCH, 2004, p. 335)

⁷⁷ *Pero más, allá de este papel eminentemente teatral, la arquitectura revela la estructura profunda de lo siniestro de una forma más que analógica, y demuestra un inquietante deslizamiento entre lo que parece familiar y lo que es definitivamente no familiar. Tal y como lo expresara Freud, lo siniestro o unheimlich esta anclado por su etimología y su uso en el terreno de lo domestico, o heimlich, lo que suscita problemas de identidad en torno al yo, el otro, el cuerpo y su ausencia: de ahí su fuerza al interpretar las relaciones entre la psique y la vivienda, el cuerpo y la casa, el individuo y la metrópolis.* Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny*.

A duplicação, ou espelhamento do espaço expositivo por meio da representação, cria a distância necessária para instigar uma investigação curiosa do ambiente. A inserção de um *duplo* desperta o desejo de reconhecimento e distinção das diferenças. Dessa forma, a imagem fotográfica é vista em oposição à realidade e é a partir de tal contraste que a experiência real torna-se mais nítida.

Por considerar as imagens de *À Curta Distância* como documentos para o presente, não podemos extrair daí uma vinculação com a proposição estética do “instante decisivo”, pelo menos não da forma como a entendemos. A oposição ao “instante decisivo” que existe na fotografia contemporânea, tanto nas práticas associadas à vertente realista, ou nos trabalhos que envolvem a construção de artifício, ou então na fusão de ambos, também se manifesta em *À Curta Distância*. Neste trabalho, a oposição ao “instante decisivo” capturado pelo fotógrafo existe para ressaltar o “instante decisivo” do espectador, ou seja, aquele possível de ser experimentado no momento

presente. Meu papel como artista não é expressar a minha subjetividade, mas antes propor uma situação. Minha intenção é incitar a percepção do espectador por meio da comparação entre representação e realidade, revelando o intervalo que existe inevitavelmente entre essas duas instâncias, por mais neutra que seja a representação e mesmo que esta esteja colada ao referente.

Aqui, a imagem representacional é utilizada como propulsora para uma análise crítica do espaço tridimensional em que ela está inserida. O mecanismo envolvido nesta proposição implica a instituição de uma fissura na percepção corriqueira do ambiente expositivo. Trata-se da criação de uma situação que foi definida por Jochen Gerz como “um intervalo entre a experiência viva e a sua restituição codificada”. E complementa: “Minha obra não é nem o real nem sua representação, senão no melhor dos casos uma restituição sabotada. (...) Entre o real e sua representação, há uma ‘terra de ninguém’. Minha obra tem lugar nesta zona” (GERZ, 1975, *apud* CHEVRIER & LINGWOOD, 2004, p. 253)³⁸. Faço minhas as palavras de Gerz.

⁷⁸ (...) *el intervalo entre la experiencia viva y su restitución codificada. (...) Mi obra no es ni lo real ni su representación, sino en el mejor de los casos una restitución sabotada. (...) Entre lo real y su representación, hay una ‘tierra de nadie’. Mi obra tiene lugar en esta zona.*

CAPÍTULO 4:

Relato de trabalhos

Neste momento debruçar-me-ei mais detalhadamente sobre alguns dos trabalhos da série, propondo uma espécie de estudo de caso. A eleição dos projetos a serem analisados aqui foi baseada no critério de pertinência ao enfoque da dissertação, sendo assim, a seleção apresenta os exemplos mais significativos referentes ao assunto proposto.

Além do primeiro trabalho da seqüência, que tomei como base para a análise de *À Curta Distância* como um todo (e que por esse motivo foi amplamente examinado anteriormente), gostaria de tecer alguns comentários a respeito da segunda intervenção, realizada no Instituto Tomie Ohtake em São Paulo.

Referi-me a este trabalho quando comentei a respeito da decisão de abandonar o uso da imagem em preto-e-branco para assumir a instantaneidade do processamento a cores (*c-print* ou *cybachrome*). Adotar o emprego de imagens coloridas neste contexto de minha pesquisa significou o afastamento de resquícios da valorização do traço manual do artista, que eu ainda demonstrava ao exaltar a prática alquímica realizada no laboratório. A fotografia colorida representou para mim a quebra da imagem romântica do autor trancafiado na câmara obscura desenvolvendo sua capacidade, ao mesmo tempo mágica e genial, de gerar imagens sob um crivo técnico rigoroso. Ao desvalorizar tal projeção subjetiva sobre o processo de revelação e ampliação, aproximei *À Curta Distância* do movimento de redução estética, que no âmbito fotográfico foi conduzido por artistas que se denominam como *antifotógrafos* (cujo principal expoente é Ed Ruscha) e por fotógrafos que introduziram o assunto do banal nas artes visuais (como William Eggleston e Stephen Shore). Afinal, o assunto de *À Curta Distância* está mais relacionado à experiência corriqueira engendrada no uso prático das salas expositivas do que à produção de um objeto para a contemplação. O foco é a própria realidade à qual o espectador tem acesso direto, e não a expressão de uma percepção especial do artista. Logo, a linguagem visual deveria estar em consonância com esta motivação; ao constatar isto, passei a utilizar imagens coloridas.

Outra grande alteração em relação à primeira experiência de *À Curta Distância* ocorrida na segunda intervenção – realizada no Instituto Tomie Ohtake – foi o aumento considerável da escala da fotografia, que se deu tanto por motivos práticos como conceituais. Vejamos primeiramente as razões práticas.

Esta proposta foi desenvolvida no início de 2004 para integrar a seleção do Prêmio Chamex de Arte Jovem. Inscrevi o registro do *site-specific* realizado anteriormente na Galeria Xico Stockinger e, quando o trabalho foi selecionado, viajei a São Paulo para estudar as possibilidades de execução da nova versão. Na época, a distribuição das obras na galeria que receberia a exposição já havia sido determinada, e em um primeiro momento foi bastante difícil encontrar um lugar adequado para a realização de *À Curta Distância*. Logo percebi que não poderia apresentá-lo na galeria destinada ao Prêmio Chamex, pois não havia uma situação de contato direto com os elementos arquitetônicos mais marcantes concebidos por Ruy Ohtake, que assina o projeto do Instituto Tomie Ohtake. Tal arquitetura oferece um banquete de possibilidades para o *À Curta Distância* e, portanto, seria um desperdício não trabalhar diretamente com ela. Em reunião com o museógrafo e com o curador Agnaldo Farias, discutimos alternativas na busca por um espaço que fosse favorável à realização do trabalho mantendo sua integridade conceitual e tirando partido das especificidades do ambiente. A solução que encontramos foi interceptar a escada que dá acesso às galerias no segundo andar. Dessa forma, o trabalho satisfaria a todos os requisitos necessários: estaria próximo da exposição (que aconteceu na primeira sala superior), não atrapalharia o fluxo de pessoas, não entraria em conflito com outro trabalho e, principalmente, estabeleceria um diálogo rico com particularidades arquitetônicas do edifício. Assim, uma vez mais, *À Curta Distância* se configuraria como um trabalho capaz de instigar o espectador a perceber atentamente as características peculiares do ambiente em que se encontra. Neste caso, a representação fotográfica convidava o espectador a realizar um reconhecimento atento para, talvez, ao perceber os detalhes com nitidez, acontecer uma espécie de revelação como, por exemplo, a descoberta de que o olho tenta retificar uma escadaria que não é construída em ângulo reto.

Deste modo, *À Curta Distância (Tomie Ohtake)* foi apresentado como uma grande fotografia fixada em uma parede especialmente construída no seu tamanho e inserida em um vão da arquitetura, em paralelo à escada que conduz às salas expositivas superiores. O posicionamento da “parede fotográfica” dialogava com os ângulos da escadaria que ela representava como imagem e aos quais, simultaneamente, se interpunha como objeto físico.



Denise Gadelha
À Curta Distância (Instituto Tomie Ohtake)
2004

Ao encontrar esta solução, automaticamente a dimensão da fotografia foi atrelada à altura do vão existente entre o chão e o teto da área rebaixada de acesso aos elevadores. Com a altura predeterminedada em 2.20m, a largura foi arbitrada em relação à proporção da imagem que eu gostaria de enquadrar, mas, sobretudo, foi guiada pela consideração de um outro fator limitador: se a imagem fosse quadrada ou horizontal, obstruiria a visão de uma câmera de segurança instalada naquele local. Portanto, sua largura foi definida em relação à área máxima na qual a visibilidade do aparato de vigilância não fosse comprometida, o que correspondeu a 1.80m, resultando, assim, em uma fotografia levemente mais estreita do que um quadrado.

A experiência de ter o formato e a dimensão do trabalho determinados pelas peculiaridades do espaço físico, e não por uma decisão comandada pelo gosto do autor, foi uma oportunidade de ação consoante com o abandono da imagem em preto-e-branco. Tanto a submissão do formato às condições externas à imagem, quanto a automatização do processo de revelação, se harmonizam com a vontade de desestetização da figura do autor.

Devido à grande escala da fotografia, a duplicação do espaço é maior do que na versão anterior, ocorrida na Galeria Xico Stockinger, pois agora a imagem possui uma dimensão que envolve o corpo do espectador. A escala física da imagem se impõe como objeto em uma proporção mais próxima da arquitetura com a qual dialoga. Assim, o embate entre realidade e representação é intensificado.

Além dos motivos práticos que determinaram a escala da imagem na segunda apresentação de *À Curta Distância*, é necessário mencionar uma influência artística com a qual me deparei neste período. Trata-se da descoberta da produção poética de Pierre Huyghe. Deparei-me com o registro de *Rue Longvic (Billboard, Dijon)*, um trabalho deste artista francês, ao folhear uma compilação dedicada à arte contemporânea publicada pela Editora Taschen. Confesso que, em um primeiro momento, a surpresa de encontrar uma pesquisa tão similar à minha deixou-me um tanto confusa. Talvez este sentimento estivesse relacionado ao receio de ser acusada de plágio ou algo semelhante. Pois de fato, os trabalhos são muito próximos, não só formalmente, como também na argumentação teórica:



Pierre Huyghe
Rue Longvic, Dijon
1995

Igualmente perturbantes, mas num contexto espacial e temporal diferentes, são os trabalhos que Huyghe faz com os cartazes, como a colocação de um cartaz com a fotografia de um café numa parede desse mesmo café. Assim, Pierre Huyghe visualiza essencialmente saltos no tempo. Com o mesmo material ou num mesmo local, passam-se coisas diferentes em momentos diferentes. O espectador torna-se assim testemunha deste processo e toma consciência de que a realidade escapa à qualquer documentação. (GROSENICK & RIEMSCHEIDER, 2001, p. 80)

Eu, que sequer tinha conhecimento desse artista antes de elaborar *À Curta Distância*, fiquei preocupada em afirmar distâncias entre nossos procedimentos, na tentativa de verificar se, inconscientemente, não estaria envolvida em um plágio. Ao examinar atentamente a natureza de nossos projetos em questão, observei que, apesar da similaridade estrutural do trabalho, havia distinções em relação ao conteúdo da fotografia e seu direcionamento a certo público. O *mise en abîme* criado por Huyghe ocorre em espaços urbanos, espaços em que o espectador está de passagem, é um transeunte (neste aspecto tal obra estaria mais próxima de meu trabalho anterior, *Hiatos*). No primeiro capítulo desta dissertação comentei a respeito da diferença em direcionar o trabalho para um público indeterminado (como aquele que circula pelas ruas da cidade) ou para um público específico (que frequenta espaços destinados à fruição artística). Nesta distinção reside a diferença fundamental entre a minha pesquisa visual que abordo aqui e a de Pierre Huyghe.

Em *À Curta Distância*, o abismo entre o real e sua representação ocorre em um espaço cartesiano (e, portanto, primordialmente da ordem das representações) cuja característica é veicular ações culturais significativas. Ao colocar em abismo o espaço idealizado da sala expositiva, a investigação entre o real e a representação é lançada a outras camadas de atribuição de valores tanto para a realidade, quanto para a representatividade. Podemos nos perguntar, por exemplo, se a própria arquitetura da instituição não foi planejada a fim de demarcar certo território de influência. A arquitetura pode servir ao propósito de firmar a imagem de uma instituição como emissora de discursos valorativos e facilitar seu papel de legitimadora da qualidade do que é exposto em seu interior como algo significativo para o circuito cultural⁸⁰. Benjamin Buchloh também comenta a esse respeito:

80 Para mais referências consultar Wallis org. (1984).

As definições tradicionais de arquitetura consideraram que esta, mais do que qualquer outra produção artística, se deve às necessidades das funções sociais e do espaço público. E as definições tradicionais da fotografia consideravam-na o sistema de representação mais fiável para proporcionar informação temporal e espacial sobre o “real”: ambas suposições – a não ser que desde o momento de sua concepção partissem de um erro crasso – entraram em crise nestes últimos anos, e esta dupla erosão conduziu tanto à dúvida generalizada sobre a representação fotográfica como a uma crescente conscientização de que existe um vínculo insolúvel entre arquitetura e interesse ideológico.⁸¹ (BUCHLOH, 2004, p. 337)

⁸¹ *Las definiciones tradicionales de arquitectura han considerado que esta, mas que cualquier otra producción artística, se debe a las necesidades de las funciones sociales y del espacio publico. Y las definiciones tradicionales de la fotografía la consideraban el sistema de representación mas fiable para proporcionar información temporal y espacial sobre lo “real”: ambos supuestos —a no ser que partieran ya desde el momento de su concepción de un craso error— han entrado en crisis estos últimos años, y esta doble erosión ha llevado tanto a la duda generalizada sobre la representación fotográfica como a una creciente concienciación de que existe una vínculo indisoluble entre arquitectura e interés ideológico.*

Portanto, além dos aspectos que *À Curta Distância* compartilha com *Rue Longvic* – como, por exemplo, a falência representacional quando a representação é confrontada com a realidade física ali representada – podemos discernir outros dados que diferenciam as duas propostas ao reconhecer que *À Curta Distância* interroga os códigos da sala expositiva, ao estimular a atenção do espectador à estrutura deste espaço.

Realizando um levantamento a respeito das diferenças existentes entre *À Curta Distância* e *Rue Longvic*, e, após ter constatado em meu trabalho a existência de uma distância segura em relação à proposta de Huyghe, lembrei-me de um comentário de Bill Viola que, se considerado a tempo, talvez me tivesse poupado da inquietação. Trata-se de interrogar por que os artistas normalmente se sentem constrangidos ao se deparar com uma investigação semelhante à sua. Viola (1984) afirma que, quando cientistas encontram colegas que chegaram a resultados semelhantes a partir de linhas de raciocínio diversas, isso confirma que tal objeto de pesquisa é pertinente e, em geral, estes cientistas passam a atuar como colaboradores, ao contrário do que geralmente ocorre nas artes visuais. Neste aspecto, ele sugere que nós artistas deveríamos nos deixar influenciar pela atitude dos cientistas e, ao invés de defendermos uma postura tomada pela vaidade do ego, deveríamos valorizar a contribuição que uma pesquisa em direção similar à nossa nos proporciona.

Inspirada por esta observação de Bill Viola, deixei de me preocupar em afirmar a distância entre minha produção e a de Huyghe para dedicar-me ao exame do que eu poderia aprender com o trabalho desse artista. O que

poderia se mostrar melhor desenvolvido ou melhor formulado naquela pesquisa em relação à minha? O que a observação de uma investigação de natureza análoga, no entanto conduzida por um artista mais experiente (pelo qual nutro grande admiração), poderia me ensinar?

Tal questionamento conduziu-me à constatação de que é fundamental estudar cuidadosamente a decisão concernente ao tamanho final da imagem. A escala da ampliação é um dado que exerce uma influência crucial no resultado do trabalho e em seu impacto sobre o espectador. As imagens que Huyghe inseriu no espaço real eram de grande porte e estavam diretamente associadas à dimensão de seu suporte, bem como, respeitavam a proporção da arquitetura do local como um todo. Observando *Rue Longvic* percebi que, para ressaltar o embate fenomenológico que eu tanto almejava, seria importante trabalhar com uma escala similar à do corpo humano, pois, deste modo, a imagem seria mais estimulante para a propriocepção do espectador. Em imagens pequenas a visão é concentrada em uma área muito restrita, e a visão periférica tende a permanecer também próxima à superfície do plano em que a fotografia é apresentada. Ao contrário, diante de uma imagem de grande porte, provavelmente haveria uma tendência natural na qual o espectador seria impelido a se movimentar pelo espaço até encontrar um ponto que ele consiga “colocar a imagem em foco”, ou enquadrá-la de maneira satisfatória em seu campo de vista. Assim, com o deslocamento no interior da galeria e com os dados captados pela visão periférica (que neste caso flutuaria mais livremente entre os planos físicos do ambiente), a apreensão fenomenológica do espaço seria estimulada com mais intensidade.

Desta forma, ao mesmo tempo em que me libertei da restrição de tamanho da cópia fotográfica imposta pelas condições de meu laboratório pessoal, compreendi que, sempre que possível, a opção por trabalhar na escala próxima ao corpo do espectador favorece o projeto como um todo. Além disso, o entendimento de que o formato da fotografia apresentada deve ser diretamente relacionado à dimensão do espaço arquitetônico em questão fez com que houvesse um inevitável aumento de escala nas duas intervenções seguintes da série. Este entendimento já estava claro para mim desde a primeira intervenção, pois, apesar de a imagem não ter sido de grande porte,

mantinha uma relação adequada com seu suporte de apresentação. No entanto, na realização de *À Curta Distância* no Instituto Tomie Ohtake, e na seguinte, ocorrida nas Galerias da Funarte no Palácio Capanema, devido à dimensão destes ambientes, eu fui confrontada com a necessidade de exercitar a ampliação de grande formato.

Por estas razões, refiro-me ao considerável aumento de escala física em meu trabalho como sendo simultaneamente uma reação às especificidades objetivas do espaço enfrentado, mas que também resultam de uma compreensão conceitual adquirida na observação de trabalhos de outros artistas contemporâneos. A referência inicial foi *Rue Longvic*, de Pierre Huyghe, mas logo em seguida passei a observar a incidência desta característica em grande parte da produção fotográfica na pós-modernidade, principalmente aquela conhecida como Escola de Düsseldorf ou no Círculo de Vancouver (simbolizado pela figura de Jeff Wall). A questão da dimensão das ampliações fotográficas é um assunto central na teorização deste meio hoje em dia, quando praticado no âmbito das artes visuais. Jeff Wall, em seu artigo intitulado “Frames of Reference”, dedicou uma parte considerável do texto a este assunto:

Ainda que amasse a fotografia, às vezes eu não gostava de olhar fotos, particularmente quando estavam penduradas nas paredes. Sentia que eram muito pequenas para esse formato e que eram melhor vistas quando estavam em livros ou quando folhava álbuns. Sem dúvida, encantava-me olhar pinturas, particularmente aquelas realizadas numa escala suficientemente grande como para ser vistas numa sala. Acho que esse sentido da escala é uma das heranças mais preciosas que a pintura ocidental nos dá.⁸² (WALL, 2004, p. 85)

⁸² *Aunque amaba la fotografía, a veces no me gustaba mirar fotos, particularmente cuando estaban colgadas en las paredes. Sentía que eran muy pequeñas para ese formato y que se veían mejor cuando estaban en libros o cuando hojeaba álbumes. Sin duda me encantaba mirar pinturas, particularmente aquellas realizadas en una escala lo suficientemente grande como para ser vistas en una habitación. Creo que ese sentido de la escala es uno de los regalos más preciosos que nos da la pintura occidental.*

Para Jeff Wall, a escala natural “é um elemento central em toda avaliação de uma escala apropriada” (*idem, ibidem*). De acordo com seu ponto de vista, a produção associada à Escola de Nova Iorque trouxe este assunto de maneira bastante pertinente. Em algumas das pinturas e esculturas produzidas por esta geração, podemos perceber em primeiro plano a preocupação com o embate físico que a obra trava com seu espectador. Ao estudar atentamente um novo sentido de escala que percebia surgir nesse momento histórico (a década de 1960), Wall, que então ainda era muito jovem, foi um dos

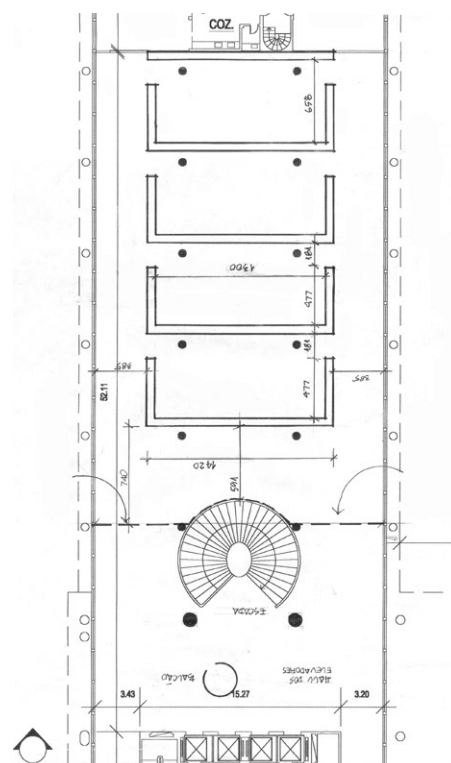
responsáveis posteriormente, no final da década de 1970, pela incorporação deste sentido de escala à fotografia. “Não era questão de fazer ‘fotografias grandes’, como para Velásquez também não tinha sido questão de fazer ‘pinturas grandes’. O novo sentido de escala não era importante em si mesmo, e isolado não é nada novo; desde que existem os ampliadores, ampliaram-se as fotografias”⁸³ (*idem. ibidem.*). Trata-se de reconhecer que certas obras transformam o espaço expositivo em um “cenário para um encontro” e que as fotografias também poderiam ser pensadas nestes termos, ao invés da tradicional apresentação de quadrinhos no formato 30 x 40 com *paspatour* enfileirados nas paredes das salas expositivas.

Se a escala da fotografia utilizada na versão de *À Curta Distância* apresentada no Instituto Tomie Ohtake poderia ser comparada à dimensão das pinturas de Rothko, a intervenção seguinte desta série estaria em uma proporção similar às obras de Pollock, ou quem sabe até mesmo de Veronese. A terceira concretização de *À Curta Distância* sofreu uma pequena variação no título e foi chamada de *A Certas Distâncias* (pois aqui trabalho com três vistas diferentes do mesmo espaço expositivo). Este *site-specific work* foi proposto para ocupar as Galerias da Funarte, no Palácio Gustavo Capanema, situado no Rio de Janeiro, e assim o fez, integrando a exposição *Projéteis Funarte de Arte Contemporânea – 2004*.

Na ocasião da inscrição no edital desta mostra, apresentei uma simulação feita por computador com base em uma fotografia e no desenho da planta disponibilizados pelo site da Funarte. No projeto propus ocupar o painel frontal e suas duas laterais. Nunca havia estado nas Galerias da Funarte, portanto não tinha noção da dimensão do espaço expositivo. Na planta sobre a qual esbocei o projeto não havia referência de escala. A proposição de três inserções de imagens foi consequência de um raciocínio estruturado sobre o desenho da disposição dos painéis no espaço. A proposta era destinada à ocupação do primeiro painel da seqüência que existe na galeria, por este ser o único que oferece oportunidade para um recuo suficiente para que seja possível a visualização da imagem por inteiro. As duas imagens laterais foram concebidas para incorporar a estrutura física de apresentação ao trabalho em si, ou seja, para que a percepção de toda a extensão do painel fosse “ativada”. Tal “ativação” ocorre quando há uma conscientização do

⁸³ *No era cuestión de hacer “fotografías grandes”, como para Velásquez tampoco había sido cuestión de hacer “pinturas grandes”. El nuevo sentido de la escala no era importante en si mismo, y aislado no es nada nuevo; desde que existen las ampliadoras, se han ampliado las fotografías.*

Planta da Galeria da Funarte - Rio de Janeiro



formato deste dispositivo museográfico, bem como é decorrente da percepção da sua posição específica em relação aos demais objetos do espaço. Com este tipo de distribuição das imagens, minha intenção é estimular o discernimento da forma e dimensão do “corpo” de um objeto que aparentemente deveria ser neutro e servir apenas como um suporte opaco para a obra.

No entanto, quando cheguei ao Rio de Janeiro e conheci as Galerias da Funarte, fiquei assustada: a escala era muito maior do que eu esperava. Para executar algo semelhante à simulação que propus, a imagem principal deveria ter mais de sete metros de largura, e as que seriam posicionadas nas laterais, pelo menos dois metros. Isso significava um orçamento cinco vezes maior do que a verba disponível para a produção do trabalho. Fiquei apreensiva, pois havia um risco de ser obrigada a desistir do projeto inicial. Certamente, não poderia aceitar realizar algo em uma escala inadequada, depois de ter constatado a importância deste aspecto na concepção da obra. Então, se meu projeto não fosse exequível, eu teria de criar outra proposta em um prazo extremamente curto. Arrisquei-me a não pensar em nenhuma outra alternativa a não ser concentrar as minhas forças na tentativa de obter um patrocínio ou apoio. Apesar das previsões de colegas de trabalho e conhecidos envolvidos na produção desta exposição, para a surpresa de todos, um dos maiores laboratórios fotográficos do Rio de Janeiro concedeu um apoio que viabilizaria este projeto de acordo com a escala monumental do Palácio Gustavo Capanema.

A Certas Distâncias registrou três pontos de vista do espaço interno da galeria. Estas três imagens foram ampliadas e inseridas nos planos arquitetônicos aos quais elas retratavam. A imagem frontal mediu 3.55m x 7.40m, as outras duas fotografias laterais mediram 1.80m x 2.20m cada. Nesta intervenção, é radicalizado o desejo de abranger o corpo do espectador no interior do campo visual da imagem, que já havia sido explorado na apresentação do Instituto Tomie Ohtake. Assim, a monumentalidade da arquitetura está refletida na monumentalidade da imagem fotográfica que é apresentada ao público. Este trabalho, sem dúvida, é o maior da série *À Curta Distância*.



Denise Gadelha
A Certas Distâncias (Funarte-RJ)
2004

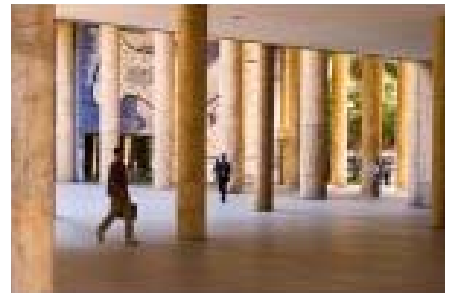




O Palácio Capanema é um ícone da arquitetura moderna no Brasil, pioneiro no uso monumental dos princípios modernos, e foi projetado por uma equipe de arquitetos, entre eles Lucio Costa e Oscar Niemeyer, a partir de concepções e traçados originais de Le Corbusier. O prédio de 14 andares, apoiado em pilotis com 10 metros de altura, possui amplos espaços interiores perpassados por muitas colunas. Nas Galerias da Funarte, os painéis expositivos estão dispostos junto às colunas. Certamente essa característica marcante não poderia estar ausente em *A Certas Distâncias*, e são esses os elementos que compõem a imagem principal, na qual vemos as colunas frontais na dimensão exata do painel, dando a impressão de sustentar o vazio abaixo do teto. A fotografia principal produz um efeito de *trompe'oeil* que não havia sido apresentado com tal intensidade nas demais fotografias utilizadas na série *À Curta Distância*.



Por outro lado, nas imagens laterais, devido ao campo de visão em profundidade, ocorre um deslocamento maior no sentido do vetor temporal, pois a fotografia mostra a galeria antes da montagem da exposição. No momento em que o espectador a presencia, há outros trabalhos dispostos no ambiente, confrontando assim, o registro do “antes” com a experiência do “depois”. Isso não ocorreu na imagem frontal, porque não havia outras obras no espaço dentro do mesmo campo de visão.



Palácio Gustavo Capanema
Vista Externa

Na lateral esquerda, o deslocamento temporal é mais evidente do que na lateral direita, pois nesta, o trabalho que está ali posicionado é praticamente imperceptível ao olhar de relance. Trata-se de um trabalho de Pedro Engel, que criou uma fina lâmina de água rente ao chão, cuja alteração visual em relação à extensão do piso era muito sutil; tanto é que vários espectadores pisaram na água por não a perceber. Eu não tinha como prever tal situação, pois não recebi informações sobre as outras obras que estariam no local. Foi com grata surpresa que me deparei com este trabalho, que de certa forma, lida com a invisibilidade. A montagem das demais obras da exposição ofereceu uma valiosa contribuição que eu não tinha calculado, pois sabia que os dois registros laterais seriam confrontados com outros trabalhos – possibilitando a visualização de um salto temporal – mas não podia esperar que este salto só estaria enfatizado em uma das laterais. No lado direito da galeria, onde estava o *Espaço Suspenso* (este é o título do trabalho de Engel)

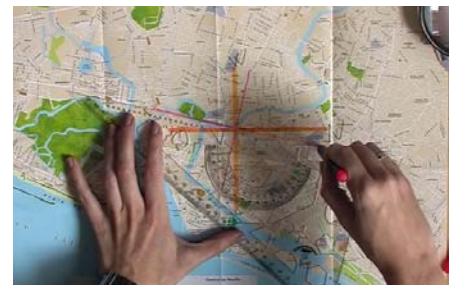
acontecia um processo ambíguo, pois a comparação entre registro do momento anterior com o espaço atualizado não apresentava diferenças evidentes.

II

O quarto trabalho da série, realizado em Recife, na Galeria Vicente do Rego Monteiro (Fundação Joaquim Nabuco, *Projeto Trajetórias – El paso*), inaugura uma ramificação dentro da atual linha de pesquisa. Devido à extrema neutralidade arquitetônica desta galeria, vislumbrei um desenvolvimento completamente novo para a proposta original de *À Curta Distância*. Ao fotografar este espaço, percebi que, exceto pela entrada da sala, os registros das demais paredes eram idênticos. Não era possível distinguir a qual área da galeria correspondia cada fotografia, e durante a secessão de fotos fui obrigada a fazer uma marcação para não perder a referência dos originais. Mas como eu poderia transmitir esta diferenciação para o espectador? A solução encontrada foi influenciada por um vídeo do Robert Smithson que eu havia visto recentemente. Neste vídeo, no qual ele documenta os trabalhos intitulados *Mirrows Displacements* realizados em diferentes pontos geográficos, o artista utiliza a informação da direção cardinal (norte, sul, leste ou oeste) para indicar a localização de cada intervenção. Inspirada por esta solução formal, resolvi apresentar as fotografias em uma projeção em *looping* e, para diferenciá-las, introduzi na seqüência as coordenadas relativas à posição geográfica de cada uma delas. No entanto não indiquei a localização de maneira genérica, adquiri uma bússola e aferi a posição geográfica precisa de cada parede da sala de exposição.

Foi a partir da aferição geográfica da galeria que meu interesse pelo que haveria além dela foi despertado. Ao apontar a bússola na direção de uma determinada parede, senti-me impelida a sair do edifício e a olhar o que mais existisse nessa mesma direção. Se caminhasse para além dos limites da galeria, mantendo o rumo constantemente em linha reta, onde eu iria parar? Para responder a essa pergunta, utilizei mapas e sobre eles tracei retas a partir de cada parede do espaço expositivo, ultrapassando as fronteiras do

Denise Gadelha
A algumas distâncias
Galeria Vicente do Rego Monteiro, Recife, 2004



bairro, da cidade, da região nordeste, do país, e assim por diante. Com essas coordenadas em mãos, parti para o espaço urbano com o objetivo de fotografar as primeiras dez intersecções entre essa linha imaginária e as vias públicas existentes na cidade. Para fotografar, posicionei-me dando as costas à galeria, como um prolongamento da visão que teria de dentro dela se todos os obstáculos fossem transparentes. O resultado exposto na Galeria Vicente do Rego Monteiro reuniu as fotografias, os mapas e a projeção das imagens das paredes da sala.



Ao incorporar o contexto geográfico no assunto do trabalho, as atividades imaginativas e mnemônicas foram trazidas ao primeiro plano. Dessa forma, a necessidade de que a fotografia corresponda à escala humana ou arquitetônica já não se faz mais imperativa, pois neste caso a operação ocorre mais no campo abstrato do que naquele que pode ser percebido com os sentidos. Assim, o paradigma deixa de ser a experiência fenomenológica para se constituir como um exercício de abstração, instigando o espectador a prolongar a experiência de distensão, da contextualização e da relativização do espaço simbólico da galeria. No entanto, não será possível abordar este assunto no presente texto, em função da mudança radical de base epistemológica, bem como, devido à incapacidade de abranger aqui a vasta extensão que a análise de tal conteúdo requisitaria. Em virtude da necessidade de manter o foco desta pesquisa – a relação entre o real e a representação mediada pela experiência fenomenológica do espectador –, limitar-me-ei aos trabalhos cujo enfoque prioritário seja o confronto das características visualmente perceptíveis tanto na representação quanto no espaço representado.

Apesar do desdobramento da proposta em um vetor temporal ao longo da série, o desenvolvimento de *À Curta Distância* não se constitui em uma evolução linear. O encadeamento de experiências variantes de uma mesma proposição ressalta o processo de redefinição e revisão dos conceitos e dos pressupostos básicos operantes na investigação; o modelo que descreveria tal trajetória, no entanto, estaria mais próximo a uma espiral do que uma linha unidirecional. Não há uma ordem preestabelecida que determine, por exemplo, que, após realizar alguns trabalhos abordando o contexto geográfico, eu não poderia retomar o assunto prévio do embate

fenomenológico dentro dos limites físicos do espaço expositivo. Por vezes, nesta seqüência, uma temática anterior pode ser resgatada em outra intervenção, revelando outro ponto de compreensão de um problema precedente similar. É o caso do trabalho intitulado *Uma das Onze Janelas*, realizado na Casa das Onze Janelas, em Belém, integrando a exposição *Outros Lugares* (recorte curatorial de Cristiana Tejo para o *Programa Rumos Artes Visuais 2006*, promovido pelo Instituto Itaú Cultural). Esta intervenção está diretamente relacionada com o primeiro *À Curta Distância*, apresentado na Galeria Xico Stockinger, devido ao tipo de relação que estabelece com as janelas do espaço expositivo.

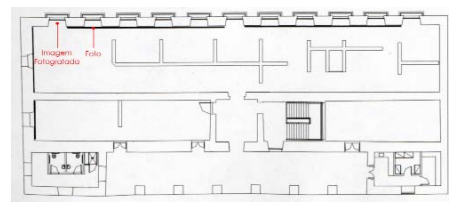
A Casa das Onze Janelas foi construída no século XVIII, com o objetivo de ser residência de um rico senhor de engenho, mas ao longo de sua história serviu a diversos propósitos, de hospital real a depósito de suprimentos militares. Reformada ainda no século XVIII pelo arquiteto italiano Antônio Giuseppe Landi (figura marcante no contexto da arquitetura colonial na Amazônia), a Casa das Onze Janelas foi assim chamada devido à existência de onze janelas por andar na fachada frontal. Em 2001, passou por uma nova reforma para ser transformada em espaço cultural, e, para que fosse viável a criação de uma ampla sala de exposições no andar superior, fez-se necessária a obstrução parcial das janelas, a fim de ganhar área expositiva. Com isso, hoje em dia, apenas três das onze janelas estão acessíveis à visão do espectador, quando este está dentro do prédio.

Instigada por esta constatação, tentei imaginar qual seria a posição das demais janelas que estão escondidas pelo painel museográfico. Em um segundo momento, investiguei a planta do espaço e consultei a posição exata das janelas obstruídas, e, a partir disto, propus fotografar uma janela aberta e sobrepor o registro à janela seguinte que se encontra atrás da parede expositiva. Para reforçar ainda mais o efeito de sobreposição, a fotografia foi ampliada praticamente no tamanho real da janela original, digo praticamente, porque há apenas uma diferença de seis centímetros, que certamente se torna insignificante em uma imagem com mais de três metros de altura. Isso ocorreu porque o painel tem seis centímetros a mais do que as janelas, e a ampliação fotográfica foi aplicada sobre o painel para ser refilada a seguir, sendo cortada exatamente na mesma altura de seu suporte.



Fachda da Casa das Onze Janelas

Planta da sala expositiva superior na Casa das Onze Janelas



Projeto





Denise Gadelha
Uma das Onze Janelas
2006

*Registro fotográfico: Armando Queiroga

A diferença de perspectiva existente entre o plano da janela real (que está inserida em um recuo) e o painel faz com que a fotografia seja percebida como sendo maior do que a janela original. É realmente impressionante a constatação do quanto a perspectiva é capaz de “distorcer” nossa percepção de escala entre os objetos. A informação de que a fotografia e a janela real possuem a mesma dimensão é conflitante com o que nossos olhos captariam em tal ambiente. Talvez *Uma das Onze Janelas* se configure como um dos trabalhos mais férteis para a investigação comparativa entre o “conceito” e o “percepto”, em *À Curta Distância*. Esta intervenção também pode ser considerada como aquela que estabelece uma relação mais direta com a pesquisa *Perspective Correction*, desenvolvida por Jan Dibbets – artista que desde o início da série influenciou *À Curta Distância* de maneira geral, no entanto, até este momento, eu nunca havia tido a oportunidade de exercitar de maneira tão nítida as lições que aprendi estudando esta obra.

Em *Perspective Correction*, Jan Dibbets investiga a diferença entre o que o olho vê e o que a câmera registra. Dibbets produz uma forma aparentemente plana em um espaço tridimensional ao calcular a proporção do desenho de maneira a gerar na imagem final um quadrado perfeito paralelo ao plano da superfície da fotografia. Para obter isso, na primeira versão desse trabalho, ele montou um trapezóide feito de fita adesiva sobre o chão do seu ateliê. Dibbets “corrigiu” a distorção da perspectiva, calculando qual a seria a distorção produzida pela lente que ele utilizaria e, feito isso, compensou criando diferentes espessuras nas linhas que formam a figura geométrica. O artista usou mais fita nas linhas mais distantes, bem como nos ângulos retos do trapézio, assim, na fotografia os ângulos mais afastados parecem estar no mesmo plano dos que estão realmente em primeiro plano. Assim, enquanto as linhas ortogonais das tábuas de madeira do chão do ateliê obedecem à perspectiva, o quadrado feito de fita parece flutuar no espaço. Jan Dibbets, comenta de maneira irônica a discussão entre a representação tridimensional e a apologia à superfície plana na arte moderna. Mais ainda, revela o funcionamento dos sistemas de representação sobre os quais estruturamos nossas crenças, deflagrando o artifício implícito em seu desempenho. Dibbets usa o conhecimento da perspectiva para subvertê-la. Vemos um quadrado na imagem, mas somos informados que na realidade a figura é um

Jan Dibbets
Perspective Correction, 1969



trapézio. Dessa forma, somos confrontados com o desencontro das informações que temos a respeito da obra e os dados que nossa percepção visual nos fornece. Daí se instaura um conflito entre a visão/percepção e o cogito/conceito.

Neste sentido, vejo uma relação direta entre *Uma das Onze Janelas* e *Perspective Correction*. A informação de que a fotografia é do mesmo tamanho da janela que esta representa não condiz com a percepção sensorial que temos quando estamos diante de ambas – a representação e o objeto real representado. Ao contrário de *Perspective Correction*, em meu trabalho, a perspectiva não é corrigida, justamente para evidenciar o quanto esta é capaz de distorcer os dados visuais relativos às dimensões físicas do espaço.

Além disto, outra camada de análise da relação entre fato e percepção pode ser reconhecida na decisão por posicionar a fotografia estrategicamente sobreposta a uma das oito janelas que estão bloqueadas pelo painel expositivo. A imagem representa algo cuja existência pode ser deduzida, ainda que não seja perceptível. Apesar de não haver nenhum indício visível da presença das demais janelas na sala expositiva, temos consciência de que, por trás das paredes museográficas, devam existir mais janelas, pois, afinal, o nome do lugar é Casa das Onze Janelas. Só é possível compreender o motivo do nome atribuído a este espaço quando estamos no lado externo olhando a fachada repleta de janelas fechadas.

No entanto, ao realizar um deslocamento da imagem da janela dentro da sala, não podemos esquecer de que será feito um deslocamento da paisagem que ela revela. Então haverá uma coincidência da posição do “objeto/janela”, mas haverá uma sobreposição dissonante de perspectivas diferentes da mesma paisagem. Portanto, ao mesmo tempo em que o posicionamento dessa fotografia poderá trazer a consciência de que existe um elemento arquitetônico escondido pelo painel, poderá despertar também a imaginação e a lembrança referentes à paisagem externa. É neste aspecto que vejo esta intervenção relacionada com o *À Curta Distância* realizado na Galeria Xico Stockinger, pois ambos conduzem a percepção do espectador simultaneamente para dentro e para fora da galeria. Ambos tematizam essa membrana (a janela) que faz a divisa entre o aqui e o lá.

Denise Gadelha
Uma das Onze Janelas
2006, Detalhe



Estes dois trabalhos também compartilham a característica de pôr em foco a tentativa desajeitada de aplicar os preceitos da neutralidade do “cubo branco” em espaços que não foram construídos para esta finalidade. Enquanto na Galeria Xico Stockinger podemos constatar a colocação de filtros sobre determinadas áreas do vidro (com um duvidoso critério de distribuição) na tentativa de diminuir a incidência de sol na galeria, na Casa das Onze Janelas nos deparamos com a obstrução de oito janelas, causando uma drástica redução da luz ambiente.

Outra relação temática entre dois trabalhos da série realizados em etapas distintas da pesquisa ocorre entre o *À Curta Distância* apresentado no Instituto Tomie Ohtake e o *À Curta Distância* realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Em ambos, a fotografia representa a escadaria que possibilita o acesso ao segundo piso destas instituições, e que, por estarem posicionadas na entrada do prédio, são de certa forma, “um cartão de visita”, pois se tratam de elementos arquitetônicos extremamente interessantes e convidativos, com o objetivo de atrair o espectador a adentrar neste espaço.

Não se trata apenas de uma similaridade temática, há também um dado formal semelhante: a tridimensionalidade da *imagem-quadro*, ou melhor, *objeto-fotografia*. A imagem se situa em uma zona mais ambígua na fronteira com o objeto, pois além de atuar a partir de sua superfície, a fotografia faz parte de uma peça, cujo posicionamento é determinante na leitura do trabalho. Existe uma visão de perfil, existe um estar de costas. A superfície não omite a materialidade da peça na qual está inserida. Ao contrário, o posicionamento da peça é fator estruturante do significado da mesma.

À Curta Distância foi realizado no MAM-RJ a partir de uma encomenda de Gilberto Chateaubriand, que havia visto o trabalho apresentado no Instituto Tomie Ohtake. Ou seja, desde a sua concepção já estava atrelado à experiência anterior, diferentemente do que ocorreu em *Uma das Onze Janelas*, cuja reincidência do assunto havia sido uma coincidência.



Entrada principal do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ)

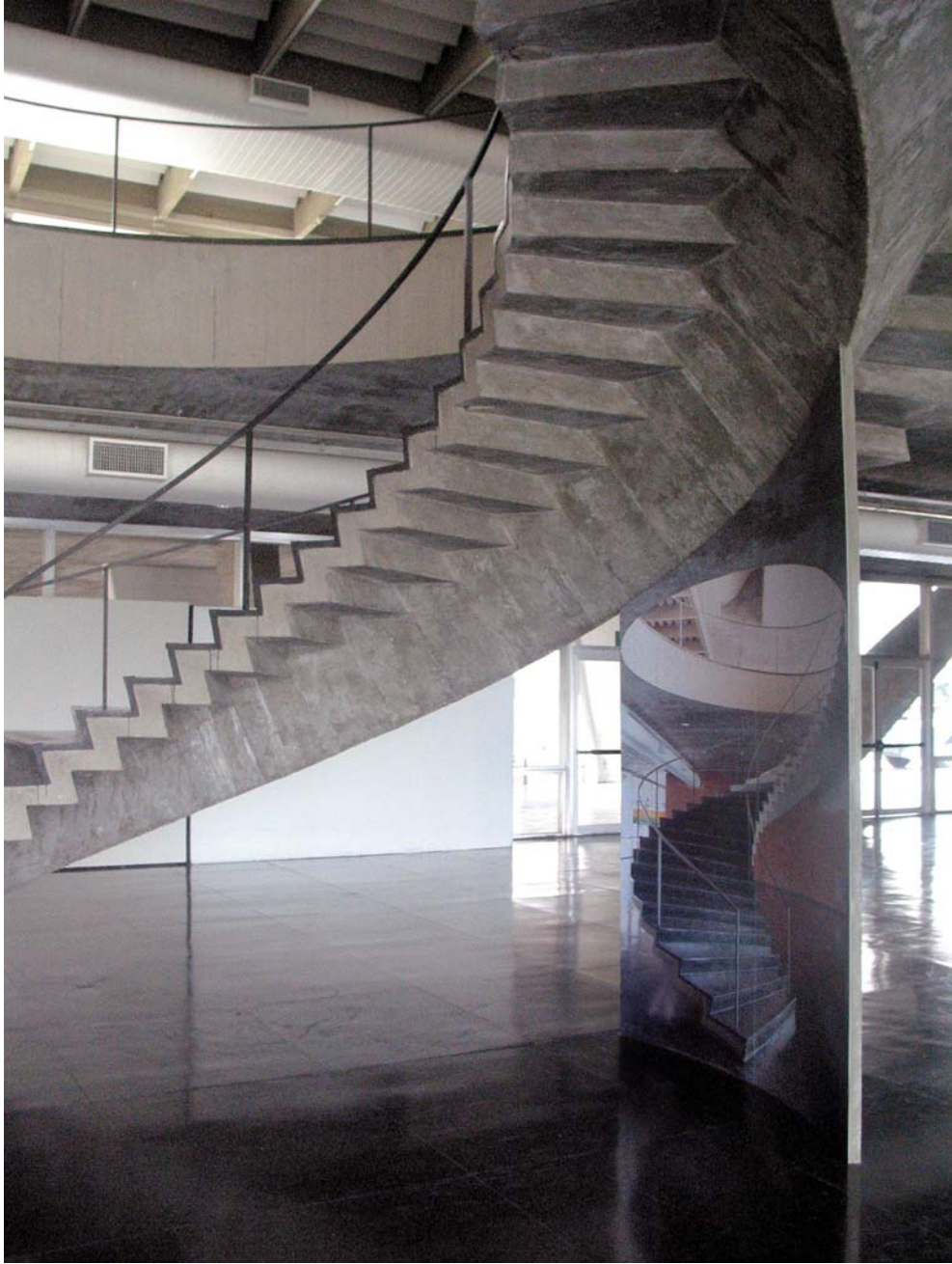
A partir da encomenda, viajei ao Rio de Janeiro para estudar as características do projeto do museu elaborado por Affonso Reidy (que no final da década de 1930 também trabalhou no projeto do Palácio Capanema, onde realizei o terceiro trabalho desta série). O desenho da escada é no mínimo brilhante. A estrutura formal parte de um movimento de corte e deslocamento que se assemelham aos procedimentos escultóricos de Amílcar de Castro – que constrói estruturas tridimensionais simplesmente cortando e dobrando chapas bidimensionais. Certamente não estou fazendo uma comparação literal, pois o projeto desta escada é demasiadamente complexo para ser resumido a este tipo de operação. No entanto, apesar da necessidade de cálculos extremamente elaborados para que a construção fosse viabilizada, o resultado formal transmite uma simplicidade geral, decorrente da clareza como a forma se desdobra no espaço. A característica que me faz lembrar o trabalho do Amílcar é a sensação de que a escada simplesmente se desenrosca do teto, em um movimento semelhante ao de pegar uma casca de laranja que foi cortada em espiral e esticá-la.

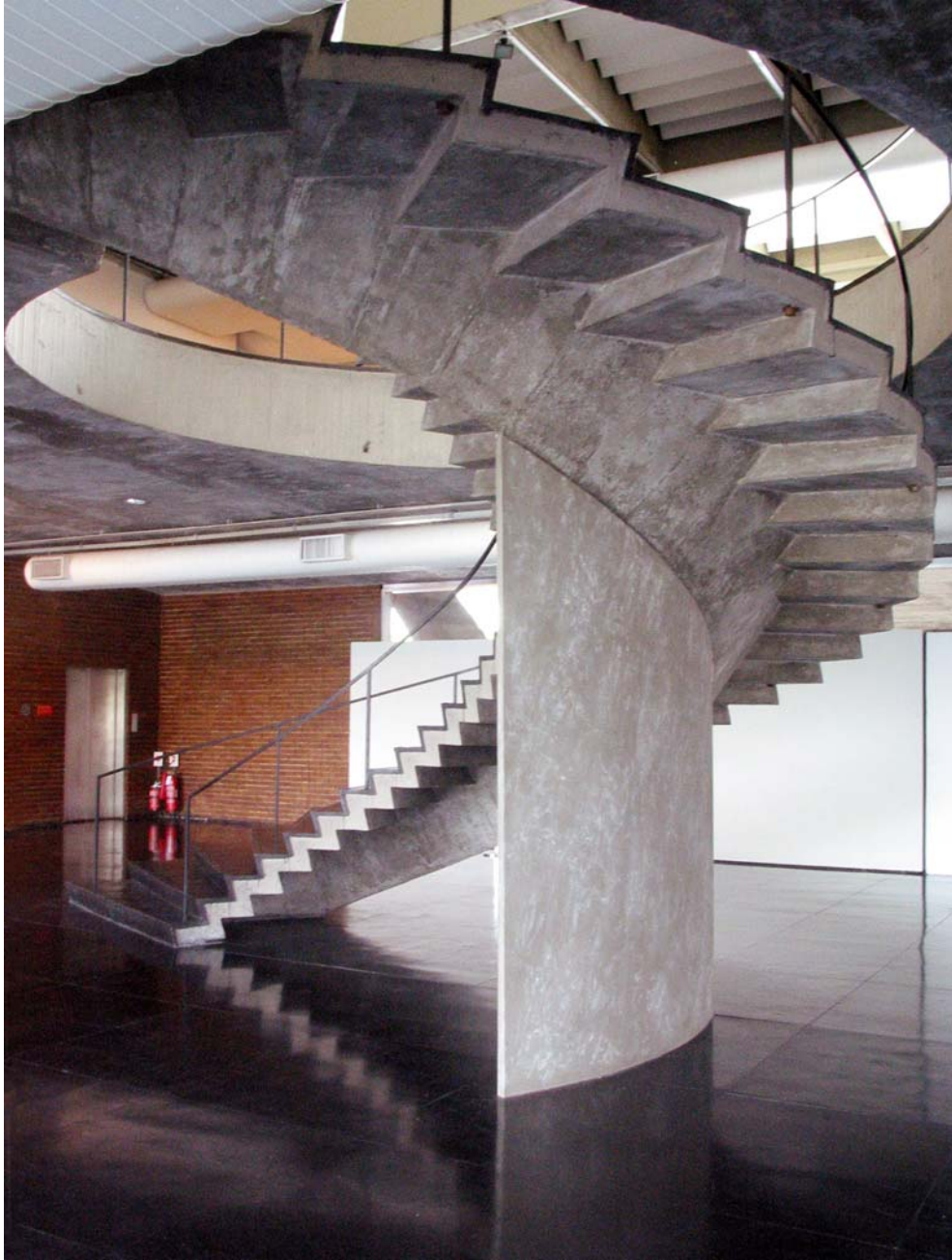
Em minhas visitas ao museu fui perseguida pela fantasia de que a escada estaria potencialmente contida no plano a que ela dá acesso e de que o vão circular existente em seu topo é o vazio deixado “quando a espiral se desprende do plano e foi ao solo”. Tal imaginação persistente influenciou o formato da intervenção. A imagem foi inserida embaixo da escada, precisamente encaixada em sua espinha dorsal, dependendo dela para a sua sustentação. A fotografia foi “acoplada” à estrutura como se fosse um elemento arquitetônico com a função de apoio. Desse modo, em meu devaneio sobre uma forma que se desprende do teto, passaria a haver algo que pudesse escorá-la.

Devaneios à parte, o procedimento específico de *À Curta Distância* foi conduzido de maneira a provocar a situação de abismo, na qual a representação ressalta determinadas características da arquitetura, e neste caso requisitou a construção de um suporte que acompanha a curvatura da escada no espaço. Assim, o suporte igualmente ressalta a forma da estrutura representada, tanto quanto a fotografia para a qual serve de base. Ambos descrevem a trajetória da escada no espaço.



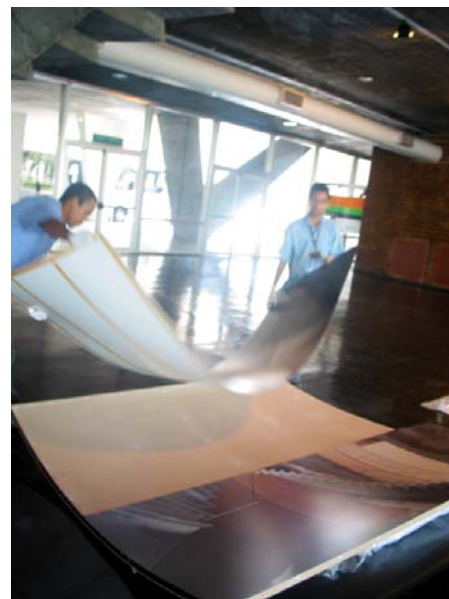
Denise Gadelha
À Curta Distância (MAM-RJ)
2006





Para que fosse possível colocar em prática este trabalho, foram realizados diversos estudos prévios, e este, talvez, possa ser considerado como o projeto elaborado por mim cuja execução foi mais complexa. Inicialmente, foi necessário determinar a corda da curvatura da imagem, isto não seria uma tarefa complicada, caso pudéssemos nos basear nas medidas da planta elaborada por Reidy. Entretanto isto não foi possível, pois como a construção data da década de 1950, o concreto utilizado na escada foi moldado em escoras de madeira, um procedimento totalmente impreciso e que resulta em dilatações irregulares. Neste caso específico, encontrei áreas que chegavam a se desviar em 40cm da medida original projetada por Reidy. Sem dúvida, esta é uma distorção drástica. Em função disto, foi necessária uma medição ponto por ponto, e, ainda assim, não seria possível elaborar um desenho preciso para o painel, que teve que ser cortado no local. No entanto o cálculo da curvatura era essencial também para a produção da fotografia, pois esta seria milimetricamente encaixada no suporte, praticamente sem espaço para a sangria, pois a largura da imagem correspondia exatamente ao ponto em que o final da grande abertura circular registrada tangencia a margem. Como se não bastasse, a curvatura horizontal não era a única com a qual eu deveria me preocupar, pois era necessário calcular também a curvatura vertical, resultante da ascendência da escada. Por último, o painel receberia um revestimento de um material impermeabilizante que simula cimento, a fim de ser mimetizado ao restante da arquitetura. Apesar da complexidade do projeto, *À Curta Distância* foi realizado exatamente como foi concebido.

Gostaria de fazer um derradeiro comentário a respeito de uma intervenção que se posiciona exatamente como meio-termo entre os trabalhos apresentados aqui e aqueles que derivaram da experiência em Recife, partindo para uma abordagem geográfica (nos quais a fotografia geralmente é substituída por mapas). *Aqui, a alguma distância* é um trabalho que lida com o contexto geográfico sem abandonar a noção de *imagem-quadro*. Esta versão foi concebida para a participação do *Programa Rumos Artes Visuais 2006*, promovido pelo Instituto Itaú Cultural, e consiste na inserção no espaço expositivo de uma fotografia aérea em que se possa visualizar o local da exposição e boa parte de seu contexto urbano. O prédio do Itaú Cultural está centralizado na imagem e assinalado por meio da inserção de um *LED*⁸⁴



Montagem

⁸⁴ LED é uma pequena lâmpada de baixa voltagem e alta durabilidade utilizada em circuitos eletrônicos.

vermelho que pisca ininterruptamente, indicando para o observador que ele está dentro daquele ponto marcado na imagem, proporcionando assim, uma simultaneidade de alcance de visão do espaço em que o trabalho acontece. O espectador teria então, além da percepção sensorial imediata do lugar em que ele está presente, uma visão externa e afastada do mesmo, contextualizando-o na escala urbana.

A imagem, que mede 2.50m x 2.50m, foi fixada em um painel suspenso, no vão existente no espaço entre os elevadores e a escadaria do prédio. Nesse espaço aberto, que se estende verticalmente através dos primeiros andares do edifício, há a possibilidade de visão da paisagem externa, pois nesse ponto as paredes são envidraçadas. A Avenida Paulista, que se encontra no centro da fotografia, pode ser vista na escala real através das vidraças no local de apresentação da imagem. Essa característica indica uma comunhão entre as primeiras versões de *À Curta Distância* e as realizações ocorridas após a experiência em Recife, pois, ao mesmo tempo em que há uma contextualização geográfica do espaço expositivo, existe também a possibilidade de comparação entre a representação fotográfica e seu equivalente real.

Outro dado importante é o modo específico como a imagem está inserida no ambiente, pois este proporciona uma analogia com a estrutura de espaços construídos para a contemplação de vistas com certa altitude. Isso porque a fotografia está suspensa no ar, e o observador que quiser vê-la de perto terá que se debruçar sobre um parapeito, tal qual faria se estivesse em um mirante ou em uma sacada. Esse utensílio que contém o corpo do espectador evitando a queda, agora possui uma dupla funcionalidade no mezanino das galerias do Itaú Cultural, pois além de sua função original de proteção, serve também de anteparo para projeção de conteúdos nesse trabalho.

A dimensão da fotografia (2.50m x 2.50m) e a abrangência da área de cobertura (9km²) indicam a relevância da abordagem de ainda outro aspecto: a sensação de amplidão espacial que é provocada, ao mesmo tempo em que há uma tendência de que o espectador sinta-se ínfimo diante desse contexto. Uma vez ele percebendo estar no interior do pequeno ponto que está centralizado na imagem, a consciência da escala gigantesca de São Paulo é trazida à tona da mesma forma em que o corpo é confrontado com a pequenez de sua singularidade.



Denise Gadelha
Aqui, a alguma distância
2006



Denise Gadelha
Aquí, a Alguma Distância
2006

< Detalhe

Considerações finais

Que tipo de relação é estabelecida entre a imagem fotográfica e seu espaço de apresentação? Para responder a esta pergunta, primeiramente, foi necessário dividir a questão em duas partes; uma definindo a especificidade do contexto expositivo como conteúdo da obra, e outra esclarecendo a natureza do emprego da fotografia nas artes visuais.

A partir disto foi possível avançar no estudo da equação fundamental em *À Curta Distância* entre a representação e o espaço representado. Ao longo desta dissertação tentei demonstrar que a representação fotográfica da sala expositiva proporciona um afastamento de ponto de vista que pode estimular a conscientização da própria presença do espectador naquele espaço e tempo em particular.

A qualidade da fotografia como meio favorável aos propósitos do projeto reside justamente nesta articulação. A comparação entre a imagem fotográfica e o ambiente real que foi registrado nos aponta uma complexa ambigüidade que oscila entre a evidência e a distorção. Ao conferir valor ao espaço fotografado (pois aquilo que está exposto em uma galeria é digno de contemplação), a imagem pode servir como dispositivo para tornar mais “real” a percepção da “realidade”. O registro fotográfico revela detalhes estruturais deste espaço físico que tenderiam a passar despercebidos (caso não fossem destacados ao serem apresentados em imagem), instigando assim, a comparação visual entre o real e sua representação.

No entanto, a partir de uma observação mais atenta, o espectador pode deparar-se com o fracasso da noção estabelecida pelo senso-comum de que o registro fotográfico é mimético à realidade, ao constatar com seus próprios olhos que a perspectiva vivencial não é a mesma do aparelho fotográfico ou da perspectiva geométrica, conforme nos apontou Merleau-Ponty (2004).

Mas este debate entre a forma tridimensional e a visão fotográfica deveria ir um passo para além. A fotografia sempre privilegia as variações analíticas dos pontos de vista em frente à síntese que oferece a percepção natural; síntese que é impossível, ou que ao menos enfoques como o de Serra torna impossível precisamente porque multiplica os ângulos a partir dos quais se constrói (e pode se observar) sua obra sem ficar reduzida a um único ponto de vista.⁸⁵ (CHEVRIER & LINGWOOD, 2004, p. 245)

⁸⁵ Pero este debate entre la forma tridimensional y la visión fotográfica debería ir un paso más allá. La fotografía siempre privilegia las variaciones analíticas de los puntos de vista frente a la síntesis que ofrece la percepción natural; síntesis que es imposible, o que al menos enfoques como el de Serra hacen imposible precisamente porque multiplica los ángulos a partir de los cuales se construye (y puede observarse) su obra sin quedar reducida a un único punto de vista.

Portanto, para que a obra seja plena, é necessário que ocorra aquilo que Chevrier (1996) denominou como “ginástica mental do espectador”. Assim, não podemos identificar o objeto artístico como sendo somente a imagem apresentada ao público, pois neste projeto a realidade é a matéria-prima, e o acontecimento artístico ocorre quando o espectador passa a perceber conscientemente sua presença física no aqui-agora.

A influência da arte conceitual sobre *À Curta Distância* pode ser verificada na atenção à investigação do ato da transmutação estética ocorrido na percepção de objetos ou situações banais como obras de arte. Duchamp (considerado como o precursor do Conceitualismo), ao invés de propor objetos para a contemplação, nos mostra que é possível usar a obra para investigar as convenções de percepção e recepção da arte. Nesse sentido, suas proposições conhecidas como *ready-mades* provocam indagações a respeito de como são estabelecidos os modos de circulação de objetos artísticos na sociedade e sobre o *status* do espaço expositivo, deslocando o conceito de arte a partir da noção de obra como ato de seleção. Ao invés de criar um objeto, Duchamp autorizou ao artista eleger um já existente entre o infinito número de objetos que preenchem a experiência cotidiana. Trata-se de um movimento estratégico para indagar a própria natureza do trabalho artístico. Ao deslocar um objeto do fluxo cotidiano para introduzi-lo no contexto da arte é realizado um ato artístico no sentido conceitual, pois ao invés de representar algo, o que é apresentado é a própria ação que contextualiza um objeto comum no campo da arte.

Por analogia, poderíamos afirmar que *À Curta Distância* se apropria do seu espaço expositivo para investigar as convenções de percepção que os espectadores lançam mão ao fruir uma exposição. Aquilo que geralmente é percebido como obra e o que geralmente é ignorado por se tratar apenas de um suporte supostamente neutro aqui são apresentados em outra configuração. Yves Klein também levantou essa questão na intervenção *Le Vide*. A relação entre o fruidor e o ambiente assume outra característica neste trabalho, no qual o espectador passa a ser um participante. O acontecimento estético ocorre quando o espectador reconhece o espaço idealizado da sala expositiva como um espaço “real” – ao ser valorizado como um lugar efetivo que merece ser experimentado com a atenção que seria dispensada a uma obra de arte.

Na análise da interação estabelecida entre o espectador e o ambiente de exposição, estudei conceitos teóricos vinculados a práticas poéticas, sobretudo o conceito de *presença específica* (associado ao Minimalismo) e de *observador-participante* (atrelado ao Neoconcretismo). No entanto percebo ambos os conceitos calcados na base epistemológica da fenomenologia da percepção do ser no espaço, desenvolvida por Merleau-Ponty.

A noção de *presença específica*, termo vinculado ao Minimalismo, faz com que os objetos artísticos sejam percebidos como um dos termos de uma relação (que ocorre entre objeto, o espaço, a luz, o corpo do espectador etc.) ao invés de serem veículos de expressão. A experiência fenomenológica é a chave da leitura da obra. Os artistas vinculados ao Minimalismo, tais como Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Frank Stella, e, sobretudo, Robert Morris, nos fornecem um legado sobre *objetos contextuais*. Isso porque essa produção, por negar a representação e apresentar o objeto como uma presença em si mesmo (reforçada ainda mais pelo tratamento *ready-made*), enfatiza a percepção contextual. Didi-Huberman (1998) nos aponta que Morris deslocou o vocabulário da *especificidade do objeto* para a *especificidade da relação*, ao chamar atenção para o fato de que o significado da obra depende *desta* posição e *desta* perspectiva, e, portanto, não podemos ter um conhecimento prévio e generalizado, que não leve em consideração cada situação em específico.

Já o conceito de *observador-participante* pressupõe a participação do espectador como elemento essencial para a constituição do acontecimento estético (FAVARETTO, 1992). Segundo Oiticica (1986): “A antiga posição frente à obra de arte já não procede mais – mesmo nas obras que hoje não exijam a participação do espectador, o que propõem não é uma contemplação transcendente, mas um ‘estar’ no mundo”. Para os neoconcretistas a comunicação artística está por fazer-se quando o trabalho poético é apresentado ao público, pois este adquire um valor diferenciado para cada *observador-participante*. A obra é uma proposição, na qual o espaço físico é “organificado” mediante a criação de um campo de tensões; o espaço expositivo é transformado em uma experiência ambiental. “Neste, as relações plásticas são transformadas em vivências: vivência da cor,

vivência do espaço cotidiano estetizado, confluindo tudo para a efetivação de um espaço destinado a experiências em que também os participantes se transformam” (FAVARETTO, 1992). Hélio Oiticica (1986, p. 79) assim define a arte ambiental: “eternamente móvel, transformável, que se estrutura pelo ato do espectador e o estático, que é também transformável a seu modo, dependendo do ambiente em que esteja participando como estrutura”.

Tal qual a intenção de Oiticica, o propósito de *À Curta Distância* também consiste na transcendência da contemplação estática para instigar um “estar” no mundo. Dessa forma, esta pesquisa igualmente se depara com a ambigüidade de uma proposição artística que extravasa os limites físicos do objeto, estando ao mesmo tempo centrada nele (como ocorre nos objetos minimalistas e algumas proposições neoconcretas).

Ao representarem o seu contexto físico imediato, as imagens utilizadas em *À Curta Distância* são portadoras dessa qualidade de ser um objeto que apresenta um vetor para extravasar a si mesmo. A representação do espaço expositivo em que o espectador está posicionado repele a atenção de sua superfície, estimulando o olhar para o ambiente real que foi registrado. O espectador pode ser impelido a percorrer o espaço externo à foto, ou pelo menos o incorpora à sua experiência visual. Assim, a fotografia não é exposta para ter sua composição analisada, ou para ser contemplada, mas sim para estimular a consciência espacial do observador e, talvez, esmiuçar o próprio ato perceptivo.

Como podemos ver, o emprego da representação em minha pesquisa visual guarda afinidades com as práticas poéticas que trouxeram o assunto do “real” para o campo artístico. Tal aspecto não seria diferente ao analisarmos as influências advindas do âmbito da utilização da fotografia como linguagem artística.

O uso da fotografia em *À Curta Distância* é diretamente marcado pelo emprego do registro fotográfico na Arte Conceitual e pela tradição fotográfica denominada como “vertente realista”. Há uma característica comum a ambas: a personalidade do sujeito por trás da câmera perde espaço para o objeto fotografado. Enquanto na Arte Conceitual a fotografia contribui para veicular uma informação a despeito de um processo que pode

ser efêmero ou existir somente no plano mental, na tradição realista da fotografia a imagem é considerada apenas como um registro de assuntos geralmente banais, que não seriam dignos do olhar artístico. Portanto, sejam imagens de Atget, Sander, Evans, Eggleston ou Shore (no território da prática fotográfica em si) ou nas proposições de Ruscha, Graham, Smithson, Oppenheim, Nauman (para citar alguns artistas que fizeram uso deste meio para veicular obras conceituais), o emprego da fotografia acontece primordialmente como função informativa e não contemplativa. Dessa forma, tal qual ocorre nas proposições minimalistas e neoconcretistas, encontramos nestas práticas certa redução da possibilidade de uma leitura formalista, bem como a desvalorização da perícia artística e da expressividade do autor.

Tais características estavam em consonância com a revolução paradigmática que ocorreu a partir da década de 1960. Segundo Foote (2004), a fotografia teve uma grande contribuição na subversão das fronteiras entre os gêneros artísticos no Pós-Modernismo. Para Owens (2003), o debate pós-moderno foi um debate sobre a fotografia. O registro fotográfico serviu como veículo e matéria-prima para a geração que rompeu progressivamente com as barreiras que separavam arte e vida. No momento em que a noção de objeto artístico é desafiada e que a idéia e o processo passam a ter uma relevância cada vez maior, a fotografia é vista como um instrumento capaz de intermediar a comunicação de um trabalho efêmero ao público. Dessa forma, a fotografia exerceu um papel fundamental na “desmaterialização da arte”.

A fotografia era assim utilizada por artistas que não tinham interesse em defendê-la como algo significativo, e, portanto, suas posturas se opunham ao formalismo estabelecido no *mainstream* (sobretudo ao discurso de Clement Greenberg e Michael Fried), tanto quanto à “fotografia artística” que tentava transpor tais valores formais da pintura para este meio. A fotografia contribuiu para o rompimento de categorias estéticas rígidas, mas também teve que se libertar do modelo importado da pintura que lhe fora imposta ao longo de sua história, a qual se constituiu como uma árdua luta na tentativa de ser reconhecida como arte. No entanto, ironicamente, a fotografia só foi vista como arte quando se tornou “um meio privilegiado para negar a própria noção de arte” (WALL, 2004).

O uso da fotografia na Arte Conceitual resgatou a característica escrupulosamente descritiva do gênero documental que se opunha ao “instante decisivo”. Não se trata do documento estetizado como ocorre no fotojornalismo francês de Doisneau ou Bresson, mas sim da imparcialidade de imagens como as feitas por Atget, Sander ou Evans, por exemplo. Contra a expressividade do artista, ou o estereótipo do fotógrafo como caçador de instantâneos, a estética da neutralidade na fotografia foi resgatada a partir dos anos 1960 e introduzida no território da Arte Conceitual.

A estética da neutralidade é marcada pela postura de distanciamento emocional diante do assunto registrado, aproximando-se muito ao uso científico do meio. Os fotógrafos que são vistos como pertencentes à tradição realista freqüentemente tomam a fotografia como um instrumento para realização de um apontamento sistemático, sem idealização. Para Dexter (2003), tais fotógrafos exploram sua existência contemporânea através de registros cristalinos, em uma perspectiva ausente de *phatos*. O assunto é posto em primeiro plano, não a visão do fotógrafo.

O encontro da tradição realista em fotografia com as práticas conceituais é o cerne constitutivo da produção fotográfica contemporânea. Segundo Cotton (2004), dentre a atual profusão de práticas artísticas que empregam a fotografia como linguagem, a vertente mais proeminente é a estética da neutralidade. A partir dos anos 1980, um grupo de jovens artistas, herdeiros da Arte Conceitual (muitos deles foram alunos de Becher) tiveram seus trabalhos altamente disseminados no circuito artístico internacional (ISLA, 2005). Esta vertente ficou conhecida como “Escola Alemã”, não só pela relação direta da orientação de Becher, mas pela nítida influência que receberam do legado da Nova Objetividade Alemã. Estes praticantes, entre eles Andréas Gursky, Thomas Struth, Thomas Ruff, Cândia Höffer, conduziram os atributos denotativos a proporções épicas.

Estes novos criadores adotaram uma estética fria, um olhar neutro e desafetado, criando imagens planas, tecnicamente impecáveis e com uma qualidade de detalhes que põe de manifesto sua preocupação formal pela pureza e nudez do registro. Operadores impenitentes da câmera de grande formato, estes autores reinventaram a longa tradição de gêneros como o retrato ou a fotografia de arquitetura. (ISLA, 2005, p. 53-54)

A geração de artistas caracterizados como pertencentes a “Escola Alemã” trabalha prioritariamente com imagens em escalas monumentais e de nitidez arrebatadora, conduzindo a objetividade a outro patamar de qualidade descritiva.

A partir dos anos 1980, a fotografia passou a ocupar um espaço cada vez mais central no circuito artístico internacional, sendo este período marcado pela crescente institucionalização do meio, disseminado nas principais mostras ao redor do planeta. Jorge Ribalta atribui este feito ao avanço do conservadorismo nos partidos hegemônicos nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha (representados por Ronald Reagan e Margaret Thatcher, respectivamente): “a materialização mais evidente desse neo-conservadorismo foi o ‘retorno à pintura’ no final dos anos 70, no contexto de uma revitalização espetacular do mercado artístico e do recorte de apoio público às artes, os primeiros sintomas da nova hegemonia do neoliberalismo” (RIBALTA, 2004: 10). A pintura foi estimulada por um *boom* mercadológico que abriu espaço para o desenvolvimento da cultura *yuppie* – grande apreciadora do colecionismo.

Neste contexto, a fotografia foi usada pela “pós-modernidade de resistência” contra a pintura pós-moderna (em sua maioria neo-expressionista e citacionista). Ribalta comenta a respeito de um dos principais marcos de referência para a crítica pós-moderna, simbolizado na publicação do livro *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* de Hal Foster:

No prólogo, Hal Foster se alinhava com uma “pós-modernidade de resistência” para diferenciar-se de uma pós-modernidade cosmética e reacionária, que reduzia a tradição moderna a um repertório estilístico susceptível de ser explorado formalmente, isto é, passando por alto o projeto estético-político da vanguarda histórica, e que se materializava na “volta à pintura” (com a transvanguarda italiana e o neo-expressionismo alemão como exemplos): ‘Uma pós-modernidade de resistência surge portanto, como uma prática contra não somente a cultura oficial da modernidade, senão também a ‘falsa normatividade’ de um pós-modernismo reacionário. Em oposição (mas não somente em oposição), uma pós-modernidade resistente se interessa por uma desconstrução crítica da tradição, não por um pastiche instrumental de formas pseudo-históricas ou pop, senão por uma crítica das origens, não por uma volta a estas. Numa palavra, trata de questionar mais do que de explorar os códigos culturais, os explorar mais que ocultar afiliações sociais e políticas’⁸⁶ (FOSTER *apud* RIBALTA, 2004: 11).

⁸⁶ “En el prologo, Hal Foster se alineaba con una “posmodernidad de resistencia” para diferenciarse de una posmodernidad cosmética y reaccionaria, que reducía la tradición moderna a un repertorio estilístico susceptible de ser explotado formalmente, esto es pasando por alto el proyecto estético-político de la vanguardia histórica, y que se materializaba en el “retorno a la pintura” (con la transvanguardia italiana y el neo-expresionismo alemán como ejemplos): “Una posmodernidad de resistencia surge por tanto como contra práctica no solo de la cultura oficial de la modernidad sino también de la “falsa normatividad” de una posmodernidad reaccionaria. En oposición (pero no solamente en oposición), una posmodernidad resistente se interesa por una deconstrucción crítica de la tradición, no por un pastiche instrumental de formas pseudo-históricas o pop sino por una crítica de los orígenes, no por un retorno a éstos. En una palabra, trata de cuestionar más que de explorar los códigos culturales, explorarlos más que ocultar afiliaciones sociales y políticas””.

No cenário estabelecido a partir dos anos 1980, a fotografia, que já havia desempenhado um papel fundamental nas duas décadas anteriores viabilizando a “desmaterialização da arte”, oferecia uma alternativa objetiva à pesada carga dramática que estava em *voga* nas grandes telas produzidas em larga escala naquele momento. Assim como o casal Becher resgatou a estética da neutralidade nos anos 1960 contra a Fotografia Subjetiva (que se voltava ao mundo interior para não encarar a realidade da Alemanha destroçada pela guerra) e também contra certo tipo de formalismo nas artes visuais; nos anos 1980 seus alunos e outros colegas de geração novamente resgataram a visão objetiva contra práticas que colocam a subjetividade e a expressão autoral em primeiro plano. A estética da neutralidade ganhou força em meio à geração que volta a valorizar o lirismo subjetivista (após este ter sido duramente atacado nos anos 1960 e 1970) e passa a desenvolver apropriações formalizadas, conhecidas como *citacionismo* (o que é apropriado é a aparência de um estilo, e não implica necessariamente uma operação conceitual – justamente revertendo a noção de apropriação que é antes de mais nada, uma operação conceitual).

Por outro lado, se na década de 1980 a fotografia era uma alternativa para a saturação da pintura neo-expressionista no mercado, na década de 1990, as imagens fotográficas foram vistas como um artigo altamente desejável. Assim, um meio cujo propósito estava a serviço de certa resistência, em breve foi absorvido pelo ímpeto mercadológico de definição de “novas tendências”. Hoje a fotografia ocupa uma posição de destaque, ao lado da instalação, nas principais mostras de arte contemporânea.

A estética da neutralidade certamente é uma tendência marcante na produção fotográfica atual, mas diversos autores como, por exemplo, Demos (2006), diagnosticam a existência de uma polaridade entre o real e o artifício, leia-se entre o uso documental e a criação ficcional. Chevrier, um dos teóricos que mais me baseio nesta análise, diante do quadro recente da fotografia exposta como arte contemporânea, fala-nos de uma nova secessão (digo

nova, pelo fato de que já houve outras ao longo da história da fotografia). Entretanto acredito que, ao contrário das secessões anteriores, a atual não se apresenta sob uma polarização rigorosa. Claro, é necessário considerar que, quando estamos falando de um assunto muito próximo temporalmente, sem o recuo de ponto de vista, é difícil ter clareza. No entanto, ainda assim, creio que, se realmente há uma secessão, trata-se de uma secessão sem contornos nítidos, antes, poderíamos arriscar dizer que são como “linhas de força”, “correntes de influência” e, apesar de distintas, podem operar juntas em um mesmo trabalho ou ao longo da carreira de um artista. Ou seja, tanto o registro objetivo da tradição realista ou estética da neutralidade, quanto as poéticas que lidam com a construção ficcional ou a dimensão do artifício podem ser mescladas em diferentes proporções em uma só produção visual. Quando esta confluência ocorre, estamos no território que foi denominado por Chevrier & Lingwood (2004) como *Outra Objetividade*. Conceito atrelado também à noção de *imagem-quadro*:

São fundamentais os fatores de exposição: a dimensão fatural depende de uma obra com a imagem como forma real, autônoma e “realista” (no sentido que os artistas não objetivos avançaram até 1920), mas é também a própria imagem como produção material. A imagem já não é a mera impressão de uma experiência vivida, uma lembrança, senão uma nova realidade objetiva: a realidade da imagem como quadro. Em suma, o feito fotográfico toma como modelo a imagem como quadro, do mesmo modo que a representação é modelada pela apresentação. Isto serve para enfatizar a diferença radical entre Thomas Struth, por exemplo, e um fotógrafo arquitetônico (para quem a imagem é nem mais nem menos que a representação exata de uma obra de arquitetura). A recorrida aos grandes formatos no caso de Forg, Collins, Horsfield, Coplans, Wall, Tosani e inclusive Lafont e ocasionalmente Garnell, faz parte desta lógica: é uma maneira de acentuar a importância da realidade da imagem como quadro e não uma adaptação oportunista para satisfazer as hierárquicas demandas do mercado ou dos espaços do museu contemporâneo.⁸⁷ (*idem, ibidem*, p. 271)

⁸⁷ *Son fundamentales los factores de exposición: la dimensión fatural depende de una obra con la imagen como forma real, autónoma y “realista” (en el sentido que los artistas no objetivos avanzaron hacia 1920), pero es también la propia imagen como producción material. La imagen ya no es la mera huella de una experiencia vivida, un recuerdo, sino una nueva realidad objetiva: la realidad de la imagen como cuadro. En suma, el hecho fotográfico toma como modelo la imagen como cuadro, del mismo modo que la representación es modelada por la presentación. Esto sirve para hacer hincapié en la diferencia radical entre Thomas Struth, por ejemplo, y un fotógrafo arquitectónico (para quien la imagen es ni más ni menos que la representación exacta de una obra de arquitectura)”.*

Assim, o conceito de *Outra Objetividade* é empregado para se referir aos trabalhos que lidam com a qualidade descritiva de forma heterogênea e, no entanto, compartilham a falta de ingenuidade em relação à objetividade do registro, além de relacionar a forma da imagem à escala do espaço de apresentação. Com a fotografia entrando pela porta da frente dos principais

museus dedicados à arte contemporânea, é natural que os artistas se conscientizassem das demandas físicas específicas implícitas no embate da imagem fotográfica em tais ambientes. A escala das ampliações não poderia permanecer eternamente submetida ao padrão “fotoclube”, pois tal dimensão não parece adequada ao tipo de mostra que este meio passou a figurar. Como o próprio Jeff Wall sublinhou, se é para ver uma fileira de quadros no tradicional formato 30cm x 40cm em uma ampla galeria, é preferível vê-las em um álbum ou um livro que possa ser folheado, pois um formato intimista é melhor apreciado em um suporte intimista. Para este artista, o sentido de escala é uma das principais heranças da pintura ocidental. Tal lição é antiga para os pintores, mas recente na fotografia (estaria este fato relacionado à tardia aceitação deste meio nos museus de artes visuais?).

Durante muito tempo (...) a fotografia viveu à sombra da pintura, com influências pictóricas em sua iluminação, temática, composição, etc., e inclusive nos temas empregados: o retrato, a paisagem. Mas acho que agora tudo isto está mudando sob a influência, em certa medida, de pintores-fotógrafos, que ao não ter complexos em relação à pintura por ser pintores, conseguiram tratar a fotografia de outra maneira. Mas os pintores-fotógrafos só ousaram utilizar a fotografia sozinha, por si mesma, em esparsas ocasiões; quase sempre a utilizaram vinculada a um texto. Ampliada ou em seqüência, para diferenciar-se dos fotógrafos e demonstrar que são artistas, sendo aqui o texto o correlato da pincelada distintiva. Em minha obra recente, quero que cada fotografia exista por si mesma, separada das demais.⁸⁸ (BOLTANSKY *apud* CHEVRIER & LINGWOOD, 2004, p. 256)

Nos anos 1960, a fotografia se descolou do paradigma pictórico para ser assumida como veículo de informação, fazendo estremecer o paradigma que inicialmente tentava imitar. Ironicamente a partir dos anos 1980 a produção fotográfica volta a olhar para a pintura, não mais de um modo submisso, mas sim para adquirir consciência da interação com o seu contexto de exibição. O aumento de escala nas ampliações é sintomático de uma preocupação formal com o modo como se dará a recepção da imagem. No entanto, não se trata de uma abordagem formal como ocorre no formalismo moderno, defendendo a especificidade do meio e valorizando o gesto autoral. O conceito de *imagem-quadro* desloca a especificidade do meio para a especificidade da forma como este meio é apresentado, assumindo, assim, a

⁸⁸ *Durante mucho tiempo (...) la fotografía vivió a la sombra de la pintura, con influencias pictóricas en su iluminación, temática, desdibujamiento, etc., e incluso en los términos empleados: el retrato, el paisaje. Pero creo que ahora todo esto está cambiando bajo la influencia, en cierta medida, de pintores-fotógrafos, que al no tener complejos en relación con la pintura por ser pintores, han conseguido tratar la fotografía de otra manera. Pero los pintores-fotógrafos solo han osado utilizar la fotografía sola, por si misma, en contadas ocasiones; casi siempre la han utilizado vinculada a un texto. Ampliada o en secuencia, para diferenciarse de los fotógrafos y demostrar que son artistas, siendo aquí el texto el correlato de la pincelada distintiva. En mi obra reciente, quiero que cada fotografía exista por si misma, separada de las demás.*

imagem como um objeto. Nestes trabalhos, a ponderação a respeito da forma é conduzida de maneira objetiva e não cai no âmbito do formalismo. O que está sendo levado em consideração não são os elementos compositivos da imagem, nem os dados específicos à técnica fotográfica. A forma aqui poderia ser substituída pela indagação *como?* Como esta imagem deve ser apresentada de maneira a estabelecer uma relação direta com o espectador?

Em meu trabalho esta questão pode ser reformulada da seguinte maneira: qual é a melhor forma para que a imagem fotográfica possa ser considerada como um *objeto relacional* (Judd) ou para estimular a interação com um *observador-participante* (Oiticica)? Em *À Curta Distância*, a forma é submetida ao contexto; a dimensão da imagem é diretamente determinada pelas características do espaço expositivo. O formato não obedece ao capricho do autor, mas sim às condições externas à fotografia, estabelecendo articulações com a arquitetura do local. O objetivo do trabalho é estimular a apreensão fenomenológica do espaço, e a correlação com a escala da fotografia serve a este propósito. A especificidade da maneira como a imagem é inserida no ambiente está a serviço da criação de um embate entre a realidade e sua representação, e, para que isso ocorra, é necessário “armar uma situação” que instigue o espectador a se envolver no trabalho e se engajar na aventura de perceber o próprio ato de perceber.

Em *À Curta Distância*, a fotografia utilizada é nitidamente devedora dos preceitos da estética da neutralidade, pois o registro é realizado da forma mais objetiva possível. No entanto há uma criação de artifício que perpassa a concepção do trabalho como um todo. No momento em que a imagem é preconcebida com a finalidade de criar um “abismo visual”, não podemos negar a existência de uma manipulação que se afasta da postura de neutralidade absoluta. A imagem é idealizada para criar um determinado cenário, ou melhor, transformar um espaço físico supostamente neutro em um palco para a ação do espectador. Portanto, podemos afirmar que esta produção poética é situada entre a neutralidade do registro documental e a criação de artifício. O artifício neste projeto consiste em emoldurar a realidade, revelando, assim, que por mais objetiva que seja a fotografia, a representação sempre é resultado de uma refração em relação à realidade capturada.

A imagem percebida como objeto físico concreto, como *imagem-quadro*, revela a falácia da fidelidade representacional, despertando a atenção do espectador para os limites da capacidade descritiva da fotografia em face à experiência real no espaço que foi representado. Dessa forma, a obra não reside no objeto-imagem exposto ao público, mas sim na experiência que este pode desencadear. Neste trabalho, o acontecimento estético está estritamente vinculado à participação perceptiva do espectador.

A “estreita” proximidade com o espectador em *À Curta Distância* faz com que este seja considerado um “cúmplice” da obra, pois o significado é atribuído a partir de sua percepção. Logo, constata-se que o impulso inicial dessa pesquisa foi totalmente contaminado pela compreensão fenomenológica da percepção, como foi formulada por Merleau-Ponty. No entanto, em um segundo momento, o desenvolvimento dessa série de *site-specific works* se deparou com uma situação que agregou outro dado em relação à especificidade desses trabalhos, através de uma ampliação no conceito de contexto. Devido a uma experiência em uma galeria de neutralidade arquitetônica acentuada, o trabalho se expandiu no sentido de incorporar o contexto externo do espaço expositivo, ou seja, sua inserção geográfica. Assim, além da percepção sensorial do espaço físico imediato, o trabalho passou a requisitar um exercício imaginativo e mnemônico por parte do espectador. Nesse sentido, são agregados outros níveis de consciência além da experiência perceptível no embate fenomenológico. Este percurso do confronto com o espaço imediato à representação abstrata é um assunto que não pôde ser abordado na presente dissertação, pois além de ser demasiadamente extenso para caber no formato deste texto, ainda pressupõe uma alteração da base epistemológica da pesquisa. No entanto configura-se como uma fértil possibilidade para o desenvolvimento futuro da análise iniciada aqui.

Não é preciso dizer que este estudo segue em aberto e que este caminho continuará a ser trilhado. Entre os possíveis percursos que a linha conduzida até aqui nos aponta, além da questão mencionada acima, posso indicar a necessidade de aprofundar a caracterização do espaço em que o trabalho opera. Tal espaço foi analisado, sobretudo, sob o ponto de vista do embate poético com a percepção do espectador. Entretanto, oportunamente, devo

analisar outras camadas de significação do espaço cartesiano em aspectos mais simbólicos e políticos. Para tal, certamente encontrarei respaldo na leitura de Foucault. A propósito, gostaria de esclarecer o motivo pelo qual não utilizei o pensamento deste autor quando mencionei em inúmeras passagens deste texto que o uso da fotografia em meu projeto não é autoral, apesar do renomado discurso proclamado por ele a respeito da “morte do autor”. Não estou certa de que o “autor” que evito em meu trabalho é o mesmo ao qual Foucault se refere no texto *O que é um autor?* Estou falando da negação de assumir o velho papel de artista narcisista, mas não nego a função discursiva do sujeito artista. A morte do autor em Foucault me parece muito mais iconoclasta epistemologicamente do que a negação do rótulo da fotografia autoral que proponho aqui. Por isso não ousei citá-lo neste contexto. Não me sinto preparada (principalmente considerando que apenas estou iniciando trajetória artística) para me desapegar da figura do autor, pois devo confessar que vejo esta figura psíquica desempenhando um importante papel na constituição da formação artística e intelectual dos indivíduos. Se eu não valorizasse esta figura retórica, certamente não teria passado pela crise ética e moral que enfrentei ao deparar-me com o trabalho de Pierre Huyghe. Portanto, é importante esclarecer que, quando menciono a intenção de desvalorizar o discurso autoral, não estou me referindo à anulação do sujeito propositor do projeto, mas sim à contenção de minha expressividade individual em favor ao estímulo de processos de subjetivação e conscientização do próprio espectador.

Ainda gostaria de apontar mais uma entre as possíveis direções para a continuidade desta investigação, trata-se da necessidade de dedicação maior ao estudo a respeito da natureza da representação. Neste propósito, também poderia contar com o respaldo fornecido pela análise de Wollheim (2002) no desenvolvimento do conceito de *ver-em*. Para este filósofo, a representação é, antes de mais nada, algo que desperta a capacidade humana de ver algo *em* algo, ou seja, reconhecer alguma coisa *em outra* coisa. Apesar de esta ser apenas uma linha de pesquisa anunciada (e que poderá ser confrontada com outras que abordem o significado da representação sob pontos de vista políticos e antropológicos), tomo emprestada sua lógica para recapitular a análise que foi empreendida até aqui. No início do presente texto, citei

Wollheim para justificar a relevância da intencionalidade como um critério pertinente para conduzir a investigação a respeito da produção poética. A intenção que move este projeto é o desejo de instaurar um abismo entre realidade e representação. Com que finalidade? Com o objetivo de estimular um incremento qualitativo na percepção do espaço real que o espectador vivencia quando está diante da obra. Como? A apresentação de uma imagem bidimensional que representa o espaço tridimensional à sua volta, tal qual uma miniatura ou um espelho, provoca uma duplicação deste espaço. Duplicação que suscita estranhamento (*unheimlich*). Ou então, no mínimo, desperta a curiosidade de conferir se o espaço visto na imagem é o mesmo que pode ser experimentado com todos os sentidos perceptivos. Desta ação de reconhecer a galeria na fotografia (*ver-em*) advém a conscientização de peculiaridades cuja percepção estava sendo desconsiderada – nuances inconscientes que passam a ser iluminadas pelo foco da atenção.

Este é o mote de *À Curta Distância*: que a inserção da representação desencadeie a conscientização do espaço. Assim, o uso documental da fotografia neste trabalho não consiste na criação de documentos para o futuro, mas sim na inserção de um elemento estranho que duplica o espaço em imagem, e, desta forma, o registro tem seu vetor apontando *contra* o presente (e não em direção ao amanhã). Aí reside a dimensão utópica deste projeto, mas não de acordo com o uso banal do termo, que o senso comum associou à projeção de um futuro melhor (e que devido a isso foi declarada a sua morte, após testemunharmos inúmeros discursos utópicos serem corrompidos e esfacelados quando seus representantes alcançam o poder). Trata-se da utopia como foi formulada por Dadoun (2000), por exemplo, que propõe justamente inverter seu sentido, ao invés de considerá-la como uma prospecção a ser realizada, a concebe como um sintoma que traz à tona a dimensão obscura do presente. Este autor propõe investigar a dimensão real do irreal da utopia. Verner complementa afirmando que o lugar da utopia não é um alhures, mas um aqui e agora como diferente. Assim, a aproximação entre *À Curta Distância* e esta concepção de utopia encontra seu ponto de tangência na atenção à função de um *outro* que, ao confrontar a realidade, a ilumina. Este gesto consiste em uma duplicação que revela a diferença.

Referências bibliográficas

Artigos

BERNARDES, Maria Helena. “Retrato da Utopia”. In SANTOS, Alexandre, SANTOS Maria Ivone (org.), *Um Território da Fotografia*. Porto Alegre: Galeria dos Arcos, Usina do Gasômetro, 2003.

CARVALHO, Victa. “Dispositivos em evidência: a imagem como experiência em ambientes imersivos”. In BRUNO, Fernanda, FATORELLI, Antônio. Org. *Limiares da Imagem*. Rio de Janeiro: Maud X, 2006.

CHEVRIER, Jean-François. “The adventures of the Picture Form in the History of Photography”. In FOUGLE, Douglas (org.) *The Last Picture Show: Artists using photography 1960-1982*. Minneapolis: Walker Art Center, 2003.

_____, LINGWOOD, James. “Otra Objetividad”. In Jorge (org.), *Efecto Real – Debates posmodernos sobre la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

COLEMAN, A. D. “El método dirigido. Notas para una definición”. In Jorge (org.), *Efecto Real – Debates posmodernos sobre la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

CRIMP, Douglas. “The Photographic Activity of Postmodernism”. In FOUGLE, Douglas (org.), *The Last Picture Show: Artists using photography 1960-1982*. Minneapolis: Walker Art Center, 2003.

_____. “El viejo tema del museo, el nuevo tema de la biblioteca”. In *Los usos de la imagen: fotografía, film y video en La Colección Jumex*. Uma co-produção Malba – Jumex em associação com Espacio Fundación Telefônica, Buenos Aires. 2004.

DADOUN, R. “Utopie: L’émouvante rationalité de l’inconscient”. In BARANTI, R. (org.) *L’art au xxe Siècle et l’utopie*. Paris: L’Harmattan, 2000.

FOOTE, Nancy. “The Anti-Photographers”. In FOUGLE, Douglas (org.), *The Last Picture Show: Artists using photography 1960-1982*. Minneapolis: Walker Art Center, 2003.

KRAUSS, Rosalind. “Fotografía y abstracción”. In Jorge (org.), *Efecto Real – Debates posmodernos sobre la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

_____. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KWON, Miwon. “One place after another: Notes on Site Specificity (1997)”. In KOCUR, Zoya & LEUNG, Simon (ed.), *Theory in Contemporary Art since 1985*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2005.

LANGE, Suzanne. “August Sander’s People of the 20th Century – Its Making and impact”. In DEXTER, Emma, WESKI, Thomas, *Cruel and Tender. The real in the twentieth-century photograph*. London: Tate Modern, 2003.

LINGWOOD, James. “O Peso do Tempo”. In BECHER, Bernd & Hilla, SMITHSON, Robert, *Field Trips*. Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2001.

LORRAINE, V. “L’Utopie comme Figure Historique dans l’Art”. In BARANTI, R. (org.), *L’art au xxe Siècle et l’utopie*. Paris: L’Harmattan, 2000.

LUZ, Rogério. “Imagem: o Visível e a Escrita”. In BRUNO, Fernanda; FATORELLI, Antônio (org), *Limiares da Imagem*. Rio de Janeiro: Maud X, 2006.

OWENS, Craig. “The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism”. In CAMPANY, David, *Art and Photography*. Londres: Phaidon, 2003.

SCHMELZ, I. Thomas Demand. In *Los usos de la imagen: fotografía, film y video en La Colección Jumex*. Uma co-producción Malba – Jumex em asociación com Espacio Fundación Telefônica, Buenos Aires. 2004.

SOLOMON-GODEAU, Abigail. “Imágenes convencionales”. In Jorge (org.) *Efecto Real – Debates posmodernos sobre la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

SOUSA, Edson. “Por uma cultura da utopia”. In *Unicultura*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

TOSCANO, J. “Jeff Wall”. In: *Los usos de la imagen: fotografía, film y video en La Colección Jumex*. Uma co-producción Malba – Jumex em asociación com Espacio Fundación Telefônica, Buenos Aires. 2004.

WALL, Jeff. “Marks of Indifference: Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art”. In: CAMPANY, David. *Art and Photography*. Londres: Phaidon, 2003.

_____. (B) “Marks of Reference”. In *Los usos de la imagen: fotografía, film y video en La Colección Jumex*. Uma co-producción Malba – Jumex em asociación com Espacio Fundación Telefônica, Buenos Aires. 2004.

Catálogos

ANDY WAHROL's *Time Capsule 21*. Frankfurt: The Andy Warhol Museum (Pittsburg) & Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main: 2003

ARTEFOTO. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

DEXTER, Emma; WESKI, Thomas. *Cruel and Tender. The real in the twentieth-century photograph*. London: Tate Modern, 2003.

ED RUSCHA, *Photograher*. New York: Whitney Museum of American Art, 2006.

FOUGLE, Douglas (org.) *The Last Picture Show: Artists using photography 1960-1982*. Minneapolis: Walker Art Center, 2003.

HOBBS, Robert. *Robert Smithson: a retrospective view*. Wilhelm Lehmbruck Museum der Stadt Duisburg.

Los usos de la imagen: fotografía, film y video en La Colección Jumex. Uma co-producción Malba – Jumex em associação com Espaço Fundación Telefônica, Buenos Aires. 2004.

VIOLA, Bill. *Bill Viola*. ARC. Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. 20 Décembre 1983-29 Janvier 1984.

Livros

ARGAN, G.C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BADGER, Gerry. Eugène Atget. Paris: Phaidon, 2001.

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

BECHER, Bernd & Hilla; SMITHSON, Robert. *Field Trips*. Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERENDT, B. *Representation and Processing of Knowledge about Distances in Enviromental Spaces*. Amestardan: IOS Press, 1999.

BLASER, J-F.; EWING, W.; HERSCHDORFER, N. *reGeneration: 50 photographers of tomorrow*. New York: Aperture Foundation, 2005.

BRIGHT, S. *Art Photography Now*. Nova Iorque: Aperture Foundation, 2005.

BRITO, Ronaldo. *NEOCONCRETISMO, Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naif, 1999.

BRUNO, Fernanda; FATORELLI, Antônio. Org. *Limiares da Imagem*. Rio de Janeiro: Maud X, 2006.

CAMPANY, David. *Art and Photography*. Londres: Phaidon, 2003.

CHEVRIER, J-F. *La fotografía entre las Bellas Artes y los medios de comunicación*. Barcelona: Gustavo Gili, 1996. Colección FotoGGrafía.

_____.; DUVE, T., GROYS, B. & PELENC, B. *Jeff Wall*. Londres: Phaidon, 1996.

COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo - Geométrico e Informal*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

COTRIM, Cecília & FERREIRA, Glória (Org.), *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

COTTON, Charlotte. *The Photograph as Contemporary Art*. Londres: Thames & Hudson, 2004.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DANTO, Arthur. *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte*. Buenos Aires: Paidós, 2004.

DEMOS, T.J *et al. Vitamin PH: New Perspectives in Photography*. London: Phaidon, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DUARTE, Paulo Sergio. *Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos [1967-2000]*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.

DUBOIS, P. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1993.

FATORELLI, Antônio. *Fotografia e viagem entre a natureza e o artifício*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

FLAM, Jack (org.). *Robert Smithson: the collected writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.

FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Lisboa: Vega Editora, Coleção Passagens, 1992. Tradução de Antonio F. Cascais e Edmundo Cordeiro.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.

GROSENICK, Uta / RIEMSCHEIDER, Burkhard. *Arte Actual*. Itália: Taschen GMBH. 2001.

ISLA, José Gomes. *Fotografía de Creación*. San Sebastián: Editorial Nerea, 2005.

JANSON, H. W. *História da Geral da Arte – O Mundo Moderno*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KOCUR, Zoya & LEUNG, Simon (Ed.). *Theory in Contemporary Art since 1985*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2005.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, Colección FotoGGrafía.

LARRAÑAGA, Josu. *Instalaciones*. San Sebastián: Nerea, 2001.

MARIEN, M. Warner. *Photography: A Cultural History*. London: Laurence King Publishing, 2002.

MARZONA, Daniel. *Minimal Art*. Colônia: Taschen, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MEYER, James. *Minimalism (Themes and Movements)*. Londres: Phaidon Press, 2000.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço de Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986.

OSBORNE, Peter. *Conceptual Art (Themes and Movements)*. Londres: Phaidon Press, 2002.

RIBALTA, J. (org.). *Efecto Real – Debates posmodernos sobre la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, Colección FotoGGrafía.

SÁNCHEZ, Pedro. *Daniel Buren*. San Sebastián, 2006.

WALLIS, Brian (Ed.). *Art After Modernism: rethinking representation*. Nova Iorque: The New Museum of Contemporary Art, 1984.

WOLLHEIM, Richard. *A pintura como arte*. São Paulo: Cosac & Naif; 2002.

WOOD *et al.* *Modernismo em Disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.