

volume

17

Dezembro/2011

volume

18

Dezembro/2012

ISSN 01516-2095

ICH - UFPel

História em revista

revista do núcleo de documentação histórica





**Obra publicada pela
Universidade Federal de Pelotas**

Reitor: Prof. Dr. Antonio Cesar
Gonçalves Borges
Vice-Reitor: Prof. Dr. Manoel Luiz
Brenner de Moraes

Pró-Reitor de Extensão e Cultura: Prof. Dr. Luiz Ernani
Gonçalves Ávila

Pró-Reitora de Graduação: Prof. Dra. Eliana Póvoas Brito
Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação: Prof. Dr.
Manoel de Souza Maia

Pró-Reitor Administrativo: Eng. Francisco Carlos Gomes
Luzzardi

Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento: Prof. Ms.
Élio Paulo Zonta

Pró-Reitor de Recursos Humanos: Admin. Roberta
Trierweiler

Pró-Reitor de Infra-Estrutura: Mario Renato Cardoso
Amaral

Pró-Reitora de Assistência Estudantil: Assistente Social
Carmen de Fátima de Mattos do Nascimento

Diretor da Editora e Gráfica Universitária: Prof. Dr.
Volmar Geraldo da Silva Nunes

Gerência Operacional: Carlos Gilberto Costa da Silva

CONSELHO EDITORIAL

Profa. Dra. Carla Rodrigues | Prof. Dr. Carlos Eduardo
Wayne Nogueira | Profa. Dra. Cristina Maria Rosa | Prof.
Dr. José Estevan Gaya | Profa. Dra. Flavia Fontana
Fernandes | Prof. Dr. Luiz Alberto Brettas | Profa. Dra.
Francisca Ferreira Michelin | Prof. Dr. Vitor Hugo Borba
Manzke | Profa. Dra. Luciane Prado Kantoroski | Prof.
Dr. Volmar Geraldo da Silva Nunes | Profa. Dra. Vera
Lucia Bobrowsky | Prof. Dr. William Silva Barros

INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: Prof. Dr. Sidney Gonçalves Vieira
Vice-Diretora: Profa. Dra. Lorena Almeida Gill

NÚCLEO DE DOCUMENTAÇÃO HISTÓRICA

Coordenadora:

Profª Dra. Lorena Almeida Gill

Membros do NDH:

Profª Dra. Beatriz Ana Loner

Profª Dra. Lorena Almeida Gill

Prof. Dr. Paulo Ricardo Pezat

Prof. Dr. Aristeu Elisandro Machado Lopes

Técnico Administrativo:

Paulo Luiz Crizel Koschier

HISTÓRIA EM REVISTA – Publicação do Núcleo de
Documentação Histórica

Comissão Editorial:

Prof. Dr. Aristeu Elisandro Machado Lopes

Profª Dra. Beatriz Ana Loner

Profª Dra. Lorena Almeida Gill

Prof. Dr. Paulo Ricardo Pezat

Conselho Editorial:

Profª Dra. Helga I. Landgraf Piccolo (UFRGS)

Prof. Dr. René Gertz (UFRGS) (PUCRS)

Prof. Ms. Mario Osorio Magalhães (UFPEL)

Prof. Dr. Temístocles A. C. Cezar (UFRGS)

Profª. Dra. Beatriz Teixeira Weber (UFSM)

Profª. Dra. Maria Cecília V. e Cruz (UFBA)

Prof. Dr. Marcelo Badaró Mattos (UFF)

Profª. Dra. Joan Bak (Univ. Richmond – USA)

Prof. PhD Pablo Alejandro Pozzi (Universidad de Buenos
Aires).

Prof. Tommaso Detti (Università Degli Studi di Siena)

Editor: Prof. Dr. Aristeu Elisandro Machado Lopes

Editoração e Capa: Paulo Luiz Crizel Koschier

Editora e Gráfica Universitária

R Lobo da Costa, 447 – Pelotas, RS – CEP 96010-150 |

Fone/fax: (53)3227 8411

e-mail: editora@ufpel.edu.br

Impresso no Brasil

Edição: 2011-2012

ISSN – 1516-2095

Dados de catalogação na fonte:

Aydê Andrade de Oliveira - CRB - 10/864

História em Revista / publicação do Núcleo de
Documentação Histórica. Instituto de
Ciências Humanas. Universidade Federal de
Pelotas. v.17-18, (dez. 2011 dez 2012). –
Pelotas: Editora da UFPel, 2011.
1v.

Anual

ISSN 1516-2095

1. História - Periódicos. I. Núcleo de
Documentação Histórica. Instituto de Ciências
Humanas. Universidade Federal de Pelotas.

CDD 930.005

**Indexada pela base de dados Worldcat
Online Computer Library Center**

**PEDE-SE PERMUTA
WE ASK FOR EXCHANGE**

UFPel/NDH/Instituto de Ciências Humanas

Rua Cel. Alberto Rosa, 154

Pelotas/RS - CEP: 96010-770

Caixa Postal 354

Fone: (53) 3284 – 5523 (r. 204)

<http://www.ufpel.edu.br/ich/ndh>

e-mail: ndh.ufpel@gmail.com

DESAFIOS E AMBIGUIDADES DA IMAGEM FOTOGRÁFICA NAS PRÁTICAS CONCEITUAIS

Camila Monteiro Schenkel*

Resumo: A arte conceitual confere à linguagem verbal um novo espaço no campo da arte, mas palavras não são o único meio através do qual artistas como Victor Burgin ou Joseph Kosuth apresentaram suas ideias. Suas críticas, provocações, investigações e constatações passavam muitas vezes pela linguagem fotográfica. A seguir, procuro destacar a importância que a fotografia assume a partir da arte conceitual, justamente no momento em que se afasta dos cânones da fotografia artística tradicional. Partindo dos argumentos de Nancy Foote, Tony Godfrey e Annateresa Fabris, procuro desfazer a ideia de que a fotografia se restringe a um papel meramente instrumental na produção do período, destacando o modo como ela se torna, ao mesmo tempo, ferramenta e objeto de investigação.

Por muito tempo, a fotografia ocupou um lugar marginal na história da arte, como indicam tanto a sua ausência nos principais manuais da área quanto o seu tratamento em capítulos à parte. É somente a partir da segunda metade do século XX que a fotografia se vê alçada a um estatuto inédito, ao ser escolhida pelas manifestações dos anos 60 e 70 como meio para registrar e dar visibilidade às proposições que desafiavam a lógica do objeto artístico tradicional. Além da noção de obra de arte, as práticas conceituais contestaram também os valores da fotografia artística, produzindo trabalhos que partiam de ideias e conceitos ao invés de um repertório de técnicas e materiais pré-delimitado, retomando algumas das propostas das vanguardas do início do século XX.

Essa abordagem foi crucial para projetar uma nova compreensão da fotografia. Para Jaremtchuck (2007), é através da produção conceitual que a fotografia se torna seu próprio objeto de investigação, possibilitando assim um entendimento ontológico do meio. Se essa preocupação fotográfica autorreflexiva não é evidente em propostas como as do grupo *Art & Language*,

* Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Mestre em História, Teoria e Crítica da Arte. Este texto é parte de minha dissertação de mestrado, realizada com o apoio da CAPES. Contato: camilaschenkel@gmail.com.

identificado com um viés mais linguístico, em trabalhos como as correções de perspectiva de Jan Dibbets, *Reading Position for Second Degree Sunburn*, de Dennis Oppenheim, *Lato destro*, de Giovanni Anselmo, ou *Throwing four balls in the air to get a square*, de John Baldessari, a imagem fotográfica aparece imediatamente como elemento central da obra. O uso da fotografia nas práticas artísticas durante os anos 60 e 70 é tão característico que alguns autores chegam a falar em "foto-conceitualismo" (Wall, 2003), e na fotografia como "elemento operatório do pensamento plástico" (Freire, 1999).

O artigo *The anti-photographers*,¹ de Nancy Foote, originalmente publicado na revista *Artforum* em 1976, constitui um testemunho histórico da mudança operada pela arte conceitual no estatuto da fotografia dentro do campo da arte. Foote fornece um exemplo sintomático ao lembrar a política de exposições adotada pela renomada galeria Castelli, onde fotografias ora eram mostradas em um subsolo em *Uptown*, junto com as gravuras, ora no primeiro piso em *Downtown* – ou seja, na sala principal da sede mais nobre –, desde que propriamente apresentadas como arte conceitual. Para Foote, "fotografias são cruciais para a exposição (quando não para a própria feitura) de praticamente toda a arte de tipo conceitual" (2003, p. 24). O registro fotográfico pode atestar ocorrências artísticas e dar acesso, mesmo que assumidamente parcial e limitado, a acontecimentos em lugares remotos que dificilmente poderiam ser vistos ao vivo, como os *Earthworks*, de Robert Smithson ou de Walter De Maria. O crítico Lawrence Alloway, seis anos antes, em artigo publicado na revista *Studio International*, já havia destacado a importância da fotografia como motor de trabalhos de arte conceitual: "a fotografia, muitas vezes, é um instrumento com o qual as idéias são iniciadas, mais do que gravadas ou ampliadas" (apud Freire, 1999, p.96).

Os diferentes papéis que a fotografia assume ao longo da história da arte, até conquistar o papel central que atualmente desempenha na produção contemporânea, são analisados por André Rouillé (2009). Segundo o autor, nas primeiras décadas após sua invenção, a fotografia teria se relacionado por negatividade com a arte, sendo incorporada por oposição. É somente com os movimentos experimentais da década de 1960, como a arte conceitual, a *Land Art* e as artes do corpo, que sua visibilidade muda. Esse tipo de produção apresentou a imagem fotográfica como forma de materializar, registrar ou comunicar uma proposta artística, usando-a para indicar um trabalho ausente,

¹ As citações de obras em língua estrangeira são traduções minhas.

uma interferência em um espaço remoto, uma ação efêmera ou um processo mental. Para o autor, no entanto, fotografia e obra ainda permaneciam coisas distintas, sendo a primeira uma espécie de *vetor* da segunda, sem receber tratamento específico, mesmo quando supria, de algum modo, as necessidades das galerias e dos museus de arte de apresentar algo passível de ser comercializado. A fotografia adquire estatuto de obra de arte autônoma somente com os trabalhos produzidos a partir dos anos 80, quando passa a ser apresentada em quadros avulsos e de grande formato, sem depender de qualquer outro elemento, nem mesmo de outras fotografias, e recebendo, da parte dos artistas, um cuidadoso trabalho técnico e estético.

No entanto, a categoria de vetor que Rouillé traça parece restringir o uso da fotografia na arte conceitual, deixando de fora trabalhos que só podem existir através da fotografia, como *Monumentos de Passaic*, em que é a fotografia que remete as ruínas de um subúrbio industrial ao estatuto de *readymade*. Rouillé também esquece trabalhos de Michael Snow, William Anastasi e Douglas Huebler, que, seguindo a proposição conceitualista de examinar a linguagem e as convenções da arte, debruçam-se sobre o próprio funcionamento da fotografia e de seus usos sociais.

A posição restritiva de Rouillé é criticada por Fabris (2008) em artigo que aborda a falta de consenso sobre o papel da fotografia na arte conceitual. Enquanto autores como Ursula Meyer (1972) e Rouillé enxergam um uso meramente instrumental da imagem fotográfica no período, outros, como Victoria Combalía Dexeus (1975) e, mais recentemente, Tony Godfrey, destacam a problematização da imagem técnica em diversos trabalhos conceituais, tornando a fotografia, para além de mero *meio*, o próprio *objeto* das investigações. Ao analisar trabalhos de Douglas Huebler, John Hilliard e John Baldessari, entre outros, Godfrey destaca a importância da fotografia em parte considerável da produção conceitual, pois, ao invés de investigar a natureza e as definições de arte, ela se debruça sobre a lógica e as aplicações da fotografia. De acordo com ele, "se a arte conceitual, em seu modo linguístico, investiga como pensamos e fazemos os outros pensarem, então uma arte conceitual da fotografia deve ser sobre como fotografias são usadas para construir significados" (1998, p. 301).

Declarações dos próprios artistas do período ajudam a sustentar uma visão redutora da fotografia na arte conceitual, mesmo que, na prática, muitos trabalhos apontem o contrário. Ed Ruscha, marco de uma nova abordagem da fotografia na arte, afirma:

Acima de tudo, as fotografias que eu uso não são "artísticas" em nenhum sentido do termo. Penso que a fotografia entre as belas-artes está morta, seu único lugar é no mundo comercial, para fins técnicos ou informacionais. Não me refiro à fotografia de cinema, mas à imagem fixa, isto é, de tiragem limitada, individual, processada artesanalmente. As minhas [fotografias] são simplesmente reproduções de fotos. [...] são dados técnicos [...]. Para mim, não são nada além de instantâneos. [...] Quero um material absolutamente neutro. Minhas fotos não são muito interessantes, nem seu assunto. São simplesmente uma coleção de "fatos" (1996, p. 357).

Afirmações como a de Ruscha evidenciam o potencial subversivo que a fotografia oferece em relação às formas de arte já estabelecidas, mas, por outro lado, acabam mascarando sua importância dentro das poéticas desses artistas.

A fim de relativizar a afirmação de muitos autores que resumem o papel da fotografia nas tendências desmaterializadas dos anos 60 e 70 a algo meramente instrumental, e também de evidenciar a posição complicada que a fotografia mantinha com o sistema das artes, mesmo aparecendo, com cada vez mais frequência, em trabalhos artísticos, é interessante lembrar da trajetória de Keith Arnatt. Em 1973, Arnatt já era reconhecido entre os artistas conceituais por seus trabalhos que envolviam ações fotografadas, como se autoenterrar ou posar como um homem-sanduíche carregando em sua placa a mensagem *I'm a real artist*. Nesse ano, fascinado pela descoberta do trabalho de Diane Arbus, de August Sander e, especialmente, de Walker Evans, Keith decide se dedicar somente à fotografia. Arnatt explica a mudança de maneira bem simples: "eventualmente eu percebi, ao mostrar meu trabalho através de fotografias, que a fotografia tinha de fato a maior importância. Pareceu lógico, então, desenvolver aquilo tirando fotografias por mim mesmo" (apud Hum, 2007, p. 11). Seu trabalho passa, a partir de então, a receber bem menos atenção por parte do sistema das artes. Teria sua obra se esvaziado de conteúdo conceitual a partir do momento em que ele escolhe trabalhar com um meio específico? O livro que tardiamente dá conta de sua produção fotográfica, provocativamente chamado de *I'm a real photographer*, afasta tal dúvida, indicando o deslocamento de um interesse pelo funcionamento da linguagem para uma atenção à comunicação numa esfera cotidiana e afetiva.

A posição da fotografia nas práticas conceituais, portanto, parece muito

mais complexa do que o uso puramente instrumental apontado por muitos artistas e críticos. A fotografia não era apenas utilizada como forma de registro e compartilhamento, mas também era alvo de investigação e de análise da arte conceitual e, frequentemente, condicionava a existência de muitas obras. Mas o que queriam os artistas conceituais ao se debruçar sobre o mecanismo da fotografia em suas práticas e convenções? Em primeiro lugar, cabe pensar que a fotografia se apresentava como uma moeda-comum que circulava, cada vez mais rápido, pelas mais diversas esferas sociais – das festas da elite aos álbuns de família, das páginas policiais às revistas de celebridades. Escolher a fotografia como forma final de apresentação de um trabalho, especialmente quando se abandonavam as preocupações com o apuro técnico e formal, representava um desafio às formas de arte tradicionais e ao objeto artístico passível de ser valorado, comercializado e conservado pelo sistema de arte *mainstream*.

Por outro lado, alguns autores, em especial a partir dos anos 90, destacam relações entre a fotografia de artistas conceituais e preceitos da arte moderna. O artista Jeff Wall, representante dessa nova geração de artistas que coloca a fotografia como material central da arte contemporânea, redimensiona o papel da arte conceitual na passagem da fotografia para a linha de frente da arte, destacando a aceitação de suas características de descrição e representação. Para Wall, é apenas na virada da década de 1970 que a fotografia consegue resolver seu impasse em relação ao programa da arte moderna. Quando a imagem fotográfica assume sua natureza descritiva, ela finalmente completa o ciclo de autoanálise pelo qual as categorias tradicionais da arte já passaram, transformando-se, assim, em uma "forma moderna institucionalizada que evolui explicitamente através da dinâmica da autocrítica" (2003, p. 213). O processo modernista em direção à autonomia da arte resulta, no caso da pintura e da escultura, no afastamento da representação em nome de uma investigação de linguagem própria que busca reduzir cada arte a seus elementos essenciais. A estratégia de se afastar da representação, da existência em função de um conteúdo exterior ao meio, no entanto, não podia ser adotada pela fotografia, acrescentando *mais* um problema a sua legitimação como arte. Para Wall, a solução do dilema aparece somente anos depois, quando, no final dos anos 60, uma nova geração de artistas começa a utilizar a fotografia de maneira completamente desligada do apuro técnico e formal da fotografia de arte que figuras como Stieglitz ajudaram a consolidar. Segundo Wall, a adaptação da lógica reducionista do modernismo para o âmbito fotográfico se deu em relação aos aspectos técnicos da fotografia, precisamente no momento em que os

artistas passaram a trabalhar com a fotografia em busca de uma "aparência de não-arte", aproximando-se da estética da fotografia amadora.

Quando Michel Poivert (2002) investiga os fatores que poderiam explicar a *autoridade* adquirida pela fotografia no cenário artístico dos anos 80 e 90, ele também insiste, a exemplo das idéias de Wall, na importância de um momento de autorreflexão e instrumentalização crítica que assume os princípios de representação como a especificidade da fotografia. As abordagens de Wall e de Poivert, por mais que em alguns aspectos acabem diluindo as críticas que a arte conceitual fez à arte moderna, destacam como foi necessário o esforço de conciliação das dimensões de documento, de descrição e de representação da fotografia com os valores artísticos para que a fotografia pudesse finalmente encontrar um lugar dentro da história da arte. O período da arte conceitual, tanto quando se voltou para a investigação das convenções da própria fotografia, quanto quando tirou partido de seu potencial descritivo, apresentou-se, então, como uma época chave para a resolução do problema que, desde seu surgimento, atrapalhava a inscrição da fotografia no campo da arte: a ambiguidade que lhe permite ser tanto documento quanto obra de arte, por vezes, até ao mesmo tempo.

A inscrição da fotografia no campo da arte, a partir da arte conceitual, caracteriza-se como um processo envolvendo diferentes esforços, tanto da parte dos artistas quanto das instituições, que culminaria no papel central conferido à fotografia pelas práticas artísticas contemporâneas no final do século XX. As visões dos autores vistos até aqui, mesmo com suas divergências, apontam para a importância da fotografia nas práticas artísticas dos anos 1960 e 1970 justamente por seu potencial em desafiar o funcionamento da arte.

Hubert Damish, ao apresentar o trabalho de Rosalind Krauss no prefácio do livro *O Fotográfico*, fala da fotografia como algo marcado por um discurso sempre de certa forma exterior ao da arte, operando "em outros espaços de discursos que não são estritamente artísticos: o espaço da reportagem, da viagem, do arquivo e até da ciência" (2010, p. 11). Poivert também identifica, na fotografia, a possibilidade da abertura do discurso da arte, reconhecendo seu papel de alteridade. Para o autor:

O objeto "fotografia contemporânea" não é uma categoria e menos ainda um fenômeno de autonomização da fotografia como arte, mas um momento, não terminado, no qual as questões estéticas levantadas pela fotografia se revelam centrais para a arte [...]. Em uma época em que, depois de Marcel

Duchamp, tudo pode ser arte, a fotografia terá assim preenchido a missão de ser aquilo que precisamente a arte não pode ser: um Outro da arte (2002, p. 19-21).

Mas a fotografia permaneceria, ainda hoje, nessa posição dialética de outro da arte? Quando penetrou no campo artístico, durante os anos 60 e 70, o uso da fotografia, por si só, já se colocava como um gesto crítico. Mas o que aconteceria nos anos seguintes, após o meio ser definitivamente absorvido pelo sistema das artes?

Mesmo que tenha passado por processos de consagração, tendo talvez concretizado a previsão de Walter Benjamin de que a arte se tornaria fotográfica, a fotografia continua a nos atingir em modulações além do discurso da arte. Como nos lembra Damish,

Acreditamos dispor da fotografia como obras de arte conservadas no museu, quando ela continua evidentemente a dispor de nós, como revela a imagem que nos assalta de repente, nos punge na hora da leitura dos jornais ou quando irrompe do nosso arquivo particular (2002, p. 12).

Tal afirmação lembra que a fotografia não se tornou ubíqua apenas no mundo da arte, mas em todas as esferas da vida contemporânea, o que afeta a maneira como artistas e público se relacionam com ela. Desde o advento da arte conceitual, a imagem fotográfica passa por um processo de valorização de seu potencial descritivo e narrativo, mesmo quando seu estatuto de documento é questionado. A fotografia aparece, na arte do período, como uma maneira de romper a autorreferencialidade e o isolamento da arte moderna, abrindo-a para referências e questionamentos em relação à vida cotidiana, à ficção, à comunicação e à aproximação com outras áreas de conhecimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DAMISH, Hubert. "A partir da fotografia". In: KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010
- DEXEUS, Victoria Combalá. *La poética de lo neutro: análisis y crítica del arte conceptual*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1975.

- FABRIS, Annateresa. "Arte Conceitual e fotografia: um percurso crítico-histórico-gráfico". *ArtCultura: revista de história, cultura e arte*, Uberlândia, v.10, n.16, p.17-29, jan.-jun. 2008.
- FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- FOOTE, Nancy. "The Anti-photographers". In: FOGLE, Douglas; HALBREICH, Kathy (Org.). *The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960-1982*. Minneapolis: Walker Art Center, 2003.
- GODFREY, Tony. *Conceptual Art*. London: Phaidon, 1998.
- HUM, David; GRAFIK, Clare. *I'm a real photographer: Keith Arnatt: photographs 1974-2002*. London: Chris Boot e The Photographers' Gallery, 2007.
- JAREMTCHUCK, Daria. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2007.
- MEYER, Úrsula. *Conceptual Art*. New York: Dutton, 1972.
- POIVERT, Michel. *La photographie Contemporaine*. Paris: Flammarion, 2002
- ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2009.
- RUSCHA, Ed. "Concerning *Various Small Fires*: Edward Ruscha Discusses His Perplexing Publications". In: STILES, Kristine; SELZ, Peter Howard (Orgs.). *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*. Los Angeles: University of California Press, 1996.
- WALL, Jeff. "Señales de indiferencia: aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual". In: PICAZO, Glória; RIBALTA, Jorge (Orgs.). *Indiferencia y singularidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.