



SOBRE A AMBIGUIDADE DA FOTOGRAFIA DE ARTE
NA CONTEMPORANEIDADE:

A TENDÊNCIA PARA UMA ESTÉTICA DO DOCUMENTAL

Samuel Joaquim Moreira da Silva

Dissertação para obtenção do grau de Mestre
Orientador: Professora Doutora Gabriela Vaz Pinheiro

Porto, 2008







a Chavelha e ao Videira,
a Nesa e ao Nane,
ao Esvi,
ao olho azul bonito.







Profundamente grato:

À Professora Doutora Gabriela Vaz Pinheiro, pela orientação e assertividade;
Ao Professor Doutor Fernando José Pereira, pela colaboração,
disponibilidade e encorajamento;
Ao Paulo Pacheco e Helder Bento, pela ajuda fundamental;
Ao Mestre Carlos Barreira, pela graciosidade;
Ao Pedro Sá, pela simples conversa;
Aos Amigos e Familiares, por tudo...







ABSTRACT

No rescaldo do período pós-atômico, a ideia de efemeridade parece ter sido uma das grandes aporias com que o fazer artístico contemporâneo se confrontou. A utilização estratégica do medium fotográfico, como possibilidade documental para superação deste condicionalismo temporal, conduziu o objecto artístico para uma indiferenciação cada vez mais acentuada com a sua representação documental. Esta dissertação procura debater a condição residual da fotografia de arte como momento póstumo de uma determinada actuação artística, questionando sobretudo a sua ambiguidade documental.

During the out-come of the post atomic period, the concept of ephemeris seems to have been one of the great barriers in which contemporary art practices strived to overcome. The strategic use of the photographic medium as a documental possibility to transpose this temporal conditionalism led the artistic object to an escalating indistinction with its documental representation. This thesis aims to thoroughly discuss the residuary condition of photography of art as a posthumous moment of a determined artistic activity questioning above all its documental ambiguity.





ÍNDICE DE CONTEÚDOS

011	Antecâmara
015	Introdução
016	Proposta Metodológica
019	“Quase não fotografia...” - o desvio para a legitimação
025	Da libertação do tempo à natureza substitutiva da fotografia
033	Acerca da diferiçãõ do espectador: do lapso de Malraux à transgressão conceptualista
041	Os limites da fotografia de arte: transparência e opacidade
049	Conclusão
057	Referências bibliográficas
DVD	Anexo
	Exposição Virtual Ready-Showed Espaço Jup 2008
	Video <i>Efeméride</i>

ÍNDICE DE IMAGENS

013	Carlos Barreira Máquina de bater palmas 1970/80. Reprodução de fotografia do autor.
022	Samuel Silva Instalação Pós-cabo 2007 Fotografia de José António
023	Samuel Silva Ruína 2007 Impressão digital sobre papel 29,7x42 cm
029	Samuel Silva Vista da exposição Ready-Showed Galeria JUP 2008
030	Samuel Silva Vista da exposição Ready-Showed Galeria JUP 2008
031	Samuel Silva Vista da exposição Ready-Showed Galeria JUP 2008
032	Samuel Silva Pormenor da exposição Ready-Showed Galeria JUP 2008
037	Samuel Silva Ready Ready-Showed #01 Impressão digital sobre papel Dimensões variáveis ao formato da página 2008
038	Samuel Silva Ready Ready-Showed #02 Impressão digital sobre papel Dimensões variáveis ao formato da página 2008
039	Samuel Silva Ready Ready-Showed #03 Impressão digital sobre papel Dimensões variáveis ao formato da página 2008
040	Samuel Silva Ready Ready-Showed #04 Impressão digital sobre papel Dimensões variáveis ao formato da página 2008
046	Samuel Silva S/ Título Impressão digital sobre papel Dimensões variáveis ao formato da página 2008
047	Samuel Silva S/ Título Impressão digital sobre papel Dimensões variáveis ao formato da página 2008
048	Samuel Silva S/ Título Impressão digital sobre papel Dimensões variáveis ao formato da página 2008
052	Samuel Silva Pintura fotografada Impressão digital sobre papel Dimensões variáveis ao formato da página 2008
053	Samuel Silva Efeméride Film stills Impressão digital sobre papel 2008



ANTECÂMARA

No esbulhar das castanhas e nas golpadas de vinho tinto, a tertúlia encaminhava-se por arqueologias do passado. Em conversas fugazes reviviam-se algumas histórias rebuscadas aos tempos de faculdade, não fosse a ocasião um belo mote para a confraternização de antigos companheiros. Decorria o cair da folha, em pleno Novembro de dois mil e sete, em casa do Professor escultor e amigo Carlos Barreira. Evento organizado por este, ao qual fora convidado.

Num enquadramento rupestre, algures nos socalcos xistosos de Valongo, a casa/atelier erguia-se como uma perfeita comunhão (camuflagem?) entre o desenho arquitectónico e a paisagem envolvente. Não sei se voluntariamente, ou forçado a tal pela motivação e curiosidade dos presentes (à qual por natureza me incluo), a celebração conteve no seu programa, uma espécie de visita guiada pelo próprio Carlos Barreira, aos espaços e inevitavelmente, a toda uma cornucópia de objectos, maquinarias e mobiliário que orquestravam estes. Num esquema de habitabilidade transparente, o edifício compunha-se em três segmentos específicos ligados umbilicalmente, diria mesmo, por uma luminosidade escultórica. Nas palavras, visivelmente emocionadas e orgulhosas de Carlos, percorremos quase de pedra em pedra, de árvore a árvore o exterior da habitação, onde parecia que tudo continha uma pequena estória. Nada passava em claro, desde a pequena estaca partida no terreno rochoso, que marcava provavelmente um determinado insucesso na arboricultura do terreno; ao lago artificial onde rãs, atropeladas pela comitiva, abandonavam a sua efémera estadia ao sol para mergulharem nas águas turvas (mesmo estas para Barreira pareciam ter nome); às bancas de xisto, edificadas com a mestria do passado, como estruturas para suporte de videiras, apresentavam-se solenemente por entre o terreno cultivado, como monólitos desenhados em fila num jogo sensual com a topografia da encosta. Alias, teriam sido estas peculiares estruturas residuais, que “obrigaram” a escolha, de certeza apaixonada, do local.

Atravessando o fumo das últimas (?) castanhas que ainda se agitavam no fogareiro à entrada, tomamos de assalto o interior da casa, aproveitando quase de soslaio, para abastecer o copo que começava a pesar na mão. Alguns resistentes como eu, prosseguiram o discurso calmo e rouco, que à semelhança do que tinha sido no exterior, caía como um véu sobre os objectos denunciando-lhes não só a sua forma, como o seu lugar, a sua estória. Estórias que pareciam perpetuar-lhes o seu significado.

O atelier, creio que organizado, apesar de obliterado pela presença logística da “festa”. Porém, era uma organização em uso, ou seja, sentia-se, a evidência do trabalho, nos amontoados de limalhas de ferro junto do torno mecânico; nos resíduos de serrim, porventura do último corte com serra vertical; no busto em barro fresco, tapado por um pano humedecido talvez no dia anterior; nas ferramentas dispostas que teimam em não ganhar ferrugem; na bancada que exibia uma qualquer peça antiga em reconstrução que se adensava num complexo conjunto de formas geométricas, mecânicas, quase todas de madeira, algumas partidas.



Este ruído de formas soltas deteve-me por alguns instantes. A minha perplexidade era alimentada por uma foto. Uma qualquer reprodução a cores, antiga, suja e visivelmente gasta, pregava-se, se a memória não me falha, por um pedaço de fita adesiva de papel, a uma espécie de biombo que segmentava a bancada e protegia o espaço de rebarbas acidentais. Sem grande esforço percebia que aquela imagem coincidia com o objecto fragmentado que se dispunha defronte. Timidamente interroguei o Mestre Barreira, acerca daquela imagem, estranhamente única e suficientemente visível para não passar despercebida. O próprio, com um sorriso acolhedor, aproximou-se e de rompante acrescentou¹:

- É a máquina de bater palmas. Estou a restaurá-la, pois a Fundação de Serralves quer comprar-ma. Eu não queria restaurá-la, não costumo fazer isso, as peças são seres vivos, se deixou de funcionar, está morta. Agora pode ir para o museu. Podem lacrá-la.

- E a foto?

- Foi um registo. Foi apenas para ficar documentada. Na altura coloquei-a cá fora no jardim das Belas Artes e tirei-lhe uma fotografia de frente. Foi a única.

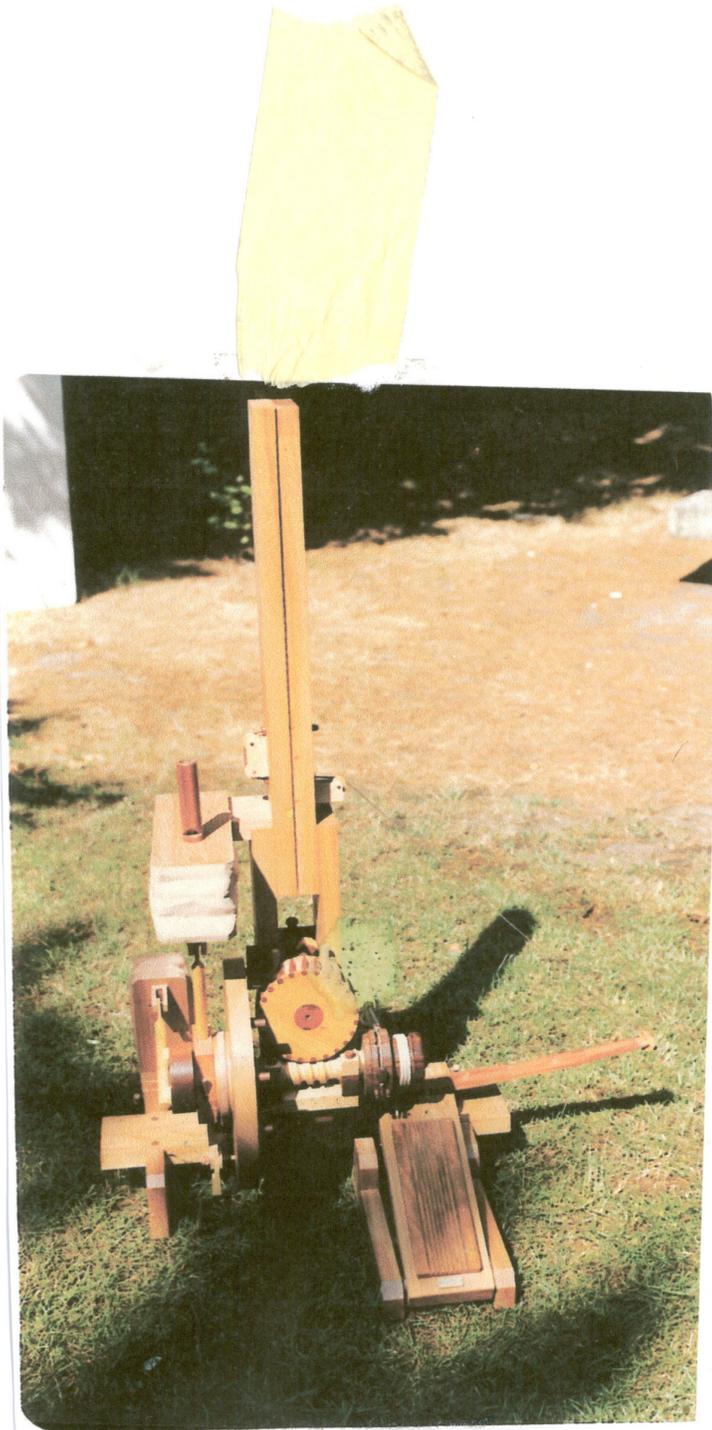
A explicação continuou. Pelos vistos, tinha-a encontrado algures arquivada. Confrontado com a necessidade de reconstruir a escultura, que se havia danificado com o tempo, humidades, etc., decidiu procurá-la. Esta servia-lhe, agora, como uma espécie de manual de instruções, para o novo enformar da escultura. Como a memória anda de braço dado com o esquecimento, esta possibilitava-lhe o avivar de toda a composição, formas, proporções, etc. Apenas um problema, sentia algumas dificuldades em concluir a parte traseira da obra, pois essa informação, não se revelava de todo na foto. Sendo a escultura interactiva, o seu manuseio era frontal, perspectiva que Carlos Barreira se limitou a registar.

De repente, a imagem transformava-se em coisa, uma espécie de alter-ego que se realiza. Era, naquele momento, o real, ao qual a escultura enformava-se outra vez não para a fotografia, mas a partir da sua fotografia.

O discurso sobre os objectos, continuou, desta vez sobre as salamandras, segundo Barreira, “trabalhar para aquecer”, mas... na minha cabeça inaugurava-se uma nova interrogação.

1. O diálogo enunciado apresenta-se como uma reconstituição de memória do acontecimento. Evidentemente, a construção frásica, assim como as palavras, podem não coincidir com o relato na sua forma exacta, no entanto, ao nível do conteúdo evidencia-se com algum rigor.









I. INTRODUÇÃO

“De todas as vezes o início é este momento de separação da multiplicidade dos possíveis: para o narrador o afastar de si a multiplicidade das histórias possíveis, de modo a isolar e a tornar contável a história individual que decidiu contar esta noite; para o poeta o afastar de si um sentimento do mundo indiferenciado para isolar e combinar um acordo de palavras em coincidência com uma sensação ou um pensamento.”²

A antecâmara enunciada marca, a “*separação da multiplicidade dos possíveis*”, que Calvino nos relata e o momento de abertura à investigação. Esse relato, porventura abusivamente romancado, coloca-nos perante aquele que foi o momento iniciático da problematização, assim como, tenciona isolar, embora ainda num contexto embrionário, o objecto a que me proponho debruçar.

A fotografia que se apresentava no biombo do atelier provocou na minha consciência uma “inquietante estranheza”, usando a expressão de Freud, não pela imagem em si, mas pela condição que lhe era atribuída nesse momento. Sendo esta, aquilo que consideramos uma fotografia de arte, ou seja uma imagem fotográfica cujo referencial é uma determinada actuação artística de natureza variável (pictórica, escultórica, performativa, etc. ...), não se resignava ao seu estatuto de reprodução, emancipava-se da sua condição representativa para se assumir, como objecto real, ao qual a escultura teria de a imitar para ganhar forma. Ou seja, estaríamos numa operação muito próxima, da construção de um puzzle, ou da montagem de um qualquer brinquedo Kinder. A fotografia, nesse momento, substituíu o objecto invertendo a ordem das coisas.

Num outro plano, esta perplexidade intersectava alguns dos problemas que me confrontava na minha prática artística³: - a constante necessidade, demasiado urgente, de elaborar um documento visual, ou audiovisual que garantisse o perpetuamento da obra, assim como a sua flexibilidade expositiva, para uma resposta adequada aos novos mecanismos de promoção, divulgação e arquivo da minha actividade artística. Sobretudo pela natureza substitutiva que estes documentos reclamavam, pois confrontava-me no atelier, não com os objectos, mas com imagens residuais de manifestações passadas. Os objectos, após efémeras exposições, dispunham-se passivamente à qualidade de nova matéria-prima, para posteriores recriações. Deste modo, a obra convertia-se, como escreveu Bernardo Pinto de Almeida, “em ser para a imagem” por uma espécie de flirt fascinado com a reprodutibilidade, cujo operador perverso e sumo-sacerdote seria afinal a fotografia (...), acrescentando mais à frente, “ (...)as obras de arte assumiram no seu próprio corpo a inscrição de um efeito de fotogenia que decisivamente inverteu os anterio-

2. Calvino, I. (1990). *Seis propostas para o próximo milénio*, Editorial Teorema, p. 150.

3. Para esclarecimento acerca do posicionamento do sujeito da tese, este define-se, na amplitude desta comunicação, sobretudo na 1.ª pessoa do plural - vulgo “nós”, excepto quando o assunto se desvia intencionalmente para uma esfera pessoal, procurando adensar ao debate quer a experiência vivencial, quer a minha actividade artística, como é o exemplo da antecâmara, ou deste parágrafo específico da introdução.





res critérios de «presença» ou de «aura» que fizeram a glória do primeiro modernismo”⁴.

Esta dissertação pretenderá discriminar a condição documental da fotografia na sua relação com o objecto artístico contemporâneo, sobretudo almejando compreender os diferentes planos ou instâncias em que esta emerge. A fotografia de arte, poderá não se reservar a uma inscrição nítida no campo documental, mas auferir em diferentes momentos à categorização de objecto estético. Caminharemos para uma distinção, cada vez menos acentuada, entre arte e a sua representação documental? Será que a consciência da inevitabilidade e da importância da acção documental face às novas estruturas de visibilidade, poderá inaugurar uma sensação de omnipresença do registo dentro do processo criativo, redefinindo a actuação artística actual? De que forma, hoje, a prática artística antecipa a sua própria representação documental?

PROPOSTA METODOLÓGICA

Qualquer discurso sobre arte será, necessariamente na sua génese analítico e ancorado às ciências sociais: Hermenêutica, Psicanálise, Antropologia, Filosofia, etc. Não obstante, o sentido da sua existência constata em si uma ambiguidade: por um lado, parte do princípio que a obra de arte enquanto objecto de uma disciplina não produz uma experiência suficiente e por outro, constrói-se na análise de um objecto que na génese das suas premissas recusa, em si mesmo, essa tipologia de discurso analítico descritiva.

Neste sentido, esta investigação propõe uma estrutura metodológica que se formaliza numa dupla natureza: uma teórica e outra prática. Esta aproximação ao objecto de estudo através de uma duplicidade de regimes de investigação, com processos e estrutura de códigos específicos, não pretendem uma coincidência no seu produto, não aspiram à comunhão dos seus resultados, ou seja, nem a teoria irá explicar as conclusões práticas da investigação, nem a prática ilustrará a sentença teórica. Quer isto dizer que apesar de se anunciar uma autonomia intrínseca a cada modelo operatório, não significará que estes não se contaminassem, ou momentaneamente, não coincidissem no respirar da investigação.

Todo o processo se desenvolveu de uma forma paralela e coetânea, onde os conceitos resultantes de inquietações teóricas foram experimentados na possibilidade visual, assim como, determinadas extrapolações filosóficas propostas pela prática, constituíram verdadeiros *leit-motivs* para a progressão escrita.

Assim, o corpo da tese constitui-se por uma discursividade lógico-verbal que será confrontada com um conjunto de imagens (discurso lógico-figural) que se apresentam em perfeita autonomia do texto. O lugar da imagem deverá ser identificado num desvio do ilustrativo, servindo este território para depositar sedimentos de ambiguidade, mais do que uma comprovação da tese.

A investigação prática anexa-se ao corpo teórico sob duas formas: num documento digital

4. Almeida, B. P. d. (1995). *Imagem da fotografia*. Lisboa, Assírio & Alvim, p. 64.





(DVD) que, na sua natureza, é um simulacro virtual de uma exposição intitulada *Ready-showed* realizada no espaço-galeria JUP em Janeiro de 2008; num ensaio fotográfico original que intercalará o texto, assumindo o lugar da tese como possibilidade expositiva, onde a fotografia se apresenta na contiguidade transgressora entre reprodução de um objecto artístico ou discurso estético autónomo, na ambiguidade entre *ser visível* e *ser visual*. Posto isto, a natureza das legendas que acompanharão a imagem fotográfica será indispensável para contornarmos o domínio de iliteracia sobre a imagem, tal como Walter Benjamin referiu, a legenda é cada vez mais o veículo de que a imagem depende para garantir a sua presença.







II. "QUASE NÃO FOTOGRAFIA..." - O DESVIO PARA A LEGITIMAÇÃO.

Quando Edward Ruscha disse uma vez que agarrava numa máquina fotográfica como agarraria num machado para deitar abaixo uma árvore⁵, estava não só a referir-se à especificidade do seu método operacional como a desmontar um novo entendimento do *medium* fotográfico, que surgia então no contexto artístico do início da década de 60. Este desprezo técnico de Ruscha anunciava um posicionamento quase transversal a todos os artistas nessa época, que se deleitavam num absoluto desinteresse pelas características específicas do *medium*, assim como, na exploração da sua natureza ontológica. Os artistas, ditos conceptuais, despediam-se então, de um cenário onde a fotografia se tentava ainda afirmar num contexto de um modernismo cerrado numa espécie de tautologia, onde duas instâncias se intersectavam: por um lado, concentrado na especificidade do meio, quer no domínio técnico, quer na exploração das suas capacidades expressivas; e por outro, enclausurado numa ideia de fotografia como captura do "momento decisivo", celebrizado por Bresson.

"Alguns artistas usam a fotografia como médium, que quase não é fotografia. Quero dizer, que não estão a comunicar para os fotógrafos."⁶

De facto, este desvio dirigiu-se, então, para territórios onde a fotografia seria encarada como uma ferramenta útil, utilizada não na procura de uma qualquer exaltação estética individual, mas naquilo que de mais neutro e puramente funcional ela garantia na sua natureza: a eficácia documental. Ora, esta dimensão neutra e funcional, garantia de forma plena, os anseios desta comunidade que assumiam nas suas propostas uma vontade de libertação das questões estéticas, assim como, ao mesmo tempo, podiam registar as suas intervenções longe dos lugares suspeitos para exibição de arte como galerias e museus.

Assistimos a uma espécie de vernaculização da fotografia, interessavam aos artistas conceptuais, as formas mais ingénuas, uma certa pureza originária, por isso os vemos, declaradamente, a aproximarem as suas realizações à fotografia amadora, de arquivo e publicitária. Pois esta intenção vernacular, quase anti-fotográfica, garantia o afastamento dos chamados usos da fotografia artística ou de autor; até porque normalmente aquilo que registavam também não era, de todo, recomendável, esteticamente falando: sejam os arrabaldes da Califórnia em "*Homes for América*" (1966) de Dan Graham; as bombas de gasolina de Ed Ruscha (1962), ou as ruínas industriais suburbanas de Robert Smithson em "*The Monuments of Passaic*" (1967).

5. Ver A.D. Coleman, "I'm Not Really a Photographer", in Alexandra Schwartz (ed.), Ed Ruscha. *Leave Any Information at the Signal. Writings, Interviews, Bits, Pages*, MIT Press, 2004, pp. 51-54 [originalmente publicado in New York Times, v. 121, n.º 41, 868, 10 de Setembro, 1972, p. 35].

6. Ver Mariño, Melanie, "Almost not photography", in Michael Corris (ed.), *Conceptual Art: Theory, Myth and Practice*, Cambridge University Press, 2004, p. 64. "Some artists use photography as a medium, which is almost not photography. I mean they're not speaking to photographers"





Para citar apenas algumas manifestações anglo-saxónicas. A par destas, encontramos um outro correlato na Europa – os Becher. Embora esta dupla de artistas recusem o seu lugar dentro da arte conceptual, desenvolveram todo um corpo de trabalho quase coincidente com as estratégias acima referidas. Proclamadores da chamada “*Neue Sachlichkeit*”⁷ (Nova-objectividade), iniciaram a sua colaboração a partir dos finais da década 50, registando desapaixonadamente, aliás cientificamente, a paisagem industrial moderna em decadência, de uma forma sistemática, inexpressiva e muito próxima da pulsão arquivista.

Ora toda esta indiferença estética na esteira do amadorismo, onde se renunciavam categoricamente uma série de demandas da fotografia moderna, nomeadamente os efeitos fotográficos e a subjectividade da expressão, surge ao mesmo tempo como que uma reactualização de certas propostas que alguns fotógrafos, profundamente imiscuídos no movimento moderno, levaram a cabo e que em si podemos entender, com alguma segurança, que formaram um determinado estilo, cujas premissas constituíram uma espécie de detonador de todo o programa do foto-conceptualismo das décadas de 60 e 70.

Por exemplo, a prática dos Becher, não pode ser entendida completamente divorciada de todo um contexto pré-Segunda Guerra Mundial, como afirma Blake Stimson:

“A primeira dessas influências foram os estudos pseudo-científicos sistemáticos de Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, e particularmente de August Sander cujo projecto de vida foi realizar retratos sociológicos sobre todas as classes e ocupações dos alemães”⁸.

Ou até, no caso Americano, o projecto fotográfico desenvolvido por Walker Evans nas décadas de 30 e 40, herdando as premissas da “*Straight Photography*” preconizada por Alfred Stieglitz, dedicou-se inteiramente a uma fotografia documental da sociedade Americana pós-depressão. As suas imagens caracterizavam-se por uma certa severidade e rigor com que abordava o real, procurando exaustivamente uma consciência de mundo, sem qualquer tipo de pretensão artística.

Seria este desinteresse estético e frieza documental que excluía da fotografia a presença do operador fotógrafo que esteve na origem daquilo a que se veio chamar o estilo documental.

Na mesma senda, embora anterior a Evans, encontramos Atget e os seus “*Documentos para artistas*”, como relatava uma placa na porta do seu escritório. Este autor alheando-se de qual-

7. Movimento alemão da década de 1930 que teve em Albert Renger-Patzsch um dos seus timoneiros e que prolongava as reacções ao pictoralismo que dominava a fotografia artística desde o início do século XX – e cuja figura maior seria Alfred Stieglitz –, materializadas nas propostas da “*Straight Photography*” (Fotografia Pura) americana, e da “*Neue Sehen*” (Nova visão) alemã.

8. Ver Stimson, Blake, “*The Photographic Comportment of Bernd and Hilla Becher*”, in *Tate Papers* Spring, 2004. [Este artigo é uma versão de um ensaio publicado aquando o *Symposium Photography and the Limits of the Document*, Junho de 2003]. “The first of these prewar influences was the systematic, pseudo-scientific studies of Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, and, particularly, August Sander whose life-project making sociological portraits of Germans from all classes and occupations (...)”.





quer extravagância técnica, que normalmente os fotógrafos “comprometidos” aprimoravam em belos efeitos de luz e sombra e sedutores ângulos inusitados, documentou durante as duas primeiras décadas do século XX, quase exclusivamente a cidade de Paris, antes das incursões urbanísticas de Haussmann. Sobretudo delineava com as suas imagens, um confronto entra a cidade e os seus habitantes, descrevendo espaços urbanos como enigmáticos e inóspitos.

Todo este programa estilístico arquitectado antes da Segunda Guerra, por diferentes fotógrafos, aos quais apenas relatei alguns mais exemplificativos, veio edificar, efectivamente, os alicerces estruturais dos usos estratégicos da fotografia dentro de um conjunto de práticas que podem ser colectivamente designadas como foto-conceptualismo.

Será, efectivamente, este “movimento”, que assumindo esse legado histórico, obriga “a fotografia a confrontar a sua própria heterogeneidade constitutiva, desencadeando a interrogação no interior da arte de um medium que não era verdadeiramente definido pela arte”⁹, permitindo a este, assim como outros meios de registo congéneres, afirmarem a sua natureza artística e dimensão estética que lhes autoriza uma determinada possibilidade visual.

Paralelamente a esta legitimação dentro da redoma conceptualista, onde essencialmente a fotografia era, a garantia viável para a materialização de uma ideia, -fotografia como arte, gostaria de entroncar esta linha de raciocínio com a utilização deste medium numa lógica de fotografia de arte. Ou seja, a fotografia não como um documento de uma determinado realidade, onde se autonomiza desse referente para se afirmar como uma possibilidade estética, mas a fotografia como uma representação documental de um objecto artístico efémero, como um veículo eficaz na acção transitiva entre a obra e o espectador. Vamos tentar perceber a génese dessa tipologia fotográfica a que começaremos por chamar fotografia de arte e qual o seu posicionamento relativamente ao objecto.

9. Ver Company David, “História da arte conceptual, ou um lar para lares para a América”, in Ricardo Nicolau (ed.), *Fotografia na arte – De ferramenta a Paradigma*, Fundação de Serralves/Jornal o Público, 2006, p. 130.











III. DA LIBERTAÇÃO DO TEMPO À NATUREZA SUBSTITUTIVA DA FOTOGRAFIA.

“Pensei que poderia ser uma boa ideia,´ ele sugeriu ao Jackson,´se me deixares fotografar-te enquanto pintas.´ Jackson nao só concordou como prometeu começar uma nova pintura especialmente para a visita de Namuth.

Um fim de semana pouco depois, Namuth chegou à casa que ficava na Fireplace Road com duas Rollei-flexes carregadas de filme. Lee e um Jackson visivelmente cansado foram recebê-lo à porta.´Peço desculpa, Hans,´disse Jackson,´Não há nada para fotografar porque a pintura está acabada´. Decepcionado, Namuth seguiu-os até ao estúdio onde uma tela acabada de pintar cobria o chão. Depois de alguns segundos de silêncio, de acordo com a história contada por Namuth, Jackson pegou numa lata de tinta e começou novamente a trabalhar - ´como se de repente ele se apercebesse que a pintura não estava terminada.”¹⁰

Este encontro fortuito entre Jackson Pollock e o fotógrafo Hans Namuth no Verão de 1950, resultou num vasto arquivo fotográfico que transformou, decididamente, o solitário acto criativo deste expressionista abstracto num histórico evento. Para além de ter sido um inteligente golpe estratégico em termos de promoção da sua imagem, o que prova a consciência e assertividade temporal de Pollock, constitui em si uma evidência do momento histórico que a arte vinha desbravando desde o término da Segunda Guerra, do Holocausto e da Bomba atómica.

A circunstância social, política e filosófica estimulava, nesta altura, fortes rupturas dentro de determinados paradigmas da modernidade.

A possibilidade de uma aniquilação global colocou, efectivamente, o entendimento da criação artística num plano de fragilidade. Segundo Paul Schimmel, “Este aspecto, permitiu aos artistas uma maior preocupação acerca da primacia do acto, que se tornou uma das preocupações centrais do existencialismo, o movimento filosófico mais influente que emergiu no período pós-guerra.”¹¹

Para este autor, a afirmação da filosofia existencialista durante este período fez com que um grande número de artistas desde os Estados Unidos da América, passando pela Europa até ao Japão, comesçassem a desenvolver as suas práticas segundo a perversa dialéctica *criação* -

10. Smith, S. N. a. G. W. (1992). *Jackson Pollock: An American Saga*. London, Pimlico edition, p.618-619. “´I thought it might be a good idea,´ he suggested to Jackson, ´if you let me come and photograph you while you are painting.´ Jackson not only agreed but promised to start a new painting especially for Namuth´ s visit.

One weekend soon afterward, Namuth arrived at the Fireplace Road house with two loaded Rollei-flexes. Lee and an exhausted-looking Jackson met him at the door. ´I´m sorry, Hans,´ Jackson said, ´there´ s nothing to photograph because the painting is finished.´ Crestfallen, Namuth followed them to the studio where a freshly painted canvas covered the floor. After a few moments of silence, according to Namuth´ s story, Jackson picked up a can of paint and began to work again - ´as if he suddenly realized the painting was not finished.´”

11. Schimmel, P. (1998). *Out of Actions: Between Performance and the Object 1949-1979*. Los Angeles, Moca/Thames and Hudson, p. 17. “In this regard, it also made them more cognizant of the primacy of the act, which becomes one of the central concerns of existentialism, the most influential philosophical movement to emerge in the post war period.”





destruição. De acordo com esta relação, a tónica dirigiu-se muito mais para o acto do fazer em detrimento da produção do imaculado objecto final, quer por necessidade de uma produção dramática, quer por necessidade de uma arte que rivalizasse com o real.

Este movimento crescente na acção tem a sua origem nos *Drippings* de Pollock. O seu projecto propõe-nos uma nova definição da forma (até então entendido como um todo acabado), inaugurando a ideia de algo em processo e concomitantemente a associação a uma dimensão temporal, como nos provam as fotografias de Namuth, onde a importância do gesto autoriza-nos a pensar num certo entendimento de performatividade. Aliás, como a influente crítica Harold Rosenberg frisou em 1952, com Pollock em mente, “num determinado momento a tela começou a ser utilizada pelos pintores americanos, um após outro, como se fosse uma arena onde tivessem que actuar – em vez de um espaço onde se reproduz, redesenha, analisa ou se expressa um objecto, actual ou imaginado. O que se iria criar na tela não era uma imagem mas um acontecimento.”¹²

Bem próximo deste argumento encontramos na Europa, o “*Concetti Spaziali*” de Lúcio Fontana, pinturas resultantes de um edifício teórico tematizado no Manifesto *blanco*, que afirmava o abandono do mito do objecto cristalizado e a imortalidade da pintura de tela, em favor da potência e liberdade do gesto e da agressão. Assim como no Japão, nas experimentações do Grupo *Gutai*, formado em 1954 por um colectivo de artistas saídos das explosões atómicas de Hiroshima e Nagasaki, contextualmente falando. Os seus trabalhos exibiram extremas afinidades com o expressionismo abstracto Americano, nomeadamente nas telas “atravessadas” pelo corpo de Murakami em “*Many screens of paper*” (1956), nas pinturas com latas entornadas de Shimamoto, nas pinturas feitas com os pés de Kazuo Shiraga, ou até nas acções do corpo sobre a lama em “*Challenging Mud*” (1955) do mesmo autor.

Estas “estranhas” afinidades estéticas e processuais deste colectivo Japonês com a prática de Pollock, encontram a sua explicação na peculiar teoria da historiadora e crítica Barbara Rose, que defende o efeito de reverberação que as fotografias de Hans Namuth tiveram sobre as pinturas de Pollock, desde a sua publicação na revista *ArtNews* em 1951, ilustrando o artigo “*Pollock paints a Picture*” de Robert Goodnough. Nas palavras de Rose:

“Além disso, e porque as pinturas mostram tão pouco delas próprias nas reproduções as fotografias dos artistas, que são idealmente reproduzidas, abarcavam um enorme conteúdo informativo, que as reproduções dessas mesmas pinturas carecem. Foi através da reprodução que a maioria das pessoas experienciaram Pollock.”¹³

Sendo assim, esta autora considera que a grande vitalidade do trabalho de Pollock residiu não na exibição das suas pinturas, que nesta abordagem adquire um valor residual, mas no docu-

12. Schimmel, P. - *Out of Actions...* (Op. cit.), p.19.” at a certain moment the canvas began to appear to one American painter after another as an arena in which to act - rather than as a space in which to reproduce, re-design, analyze or ‘express’ an object, actual or imagined. What was to go on the canvas was not a picture but an event.”

13. *ibid.*” Moreover, because the paintings deliver so little of themselves in reproduction, the photographs of the artist, which are ideally reproduced, had a fullness of informational content which reproductions of the work lacked, and it was through reproduction that most people experienced Pollock”





mento fotográfico de Hans Namuth, que eternizam a performatividade do artista.

Ora, esta situação leva-nos a considerar, então, o plano de acção transitiva do artista para a audiência. Pois com a demissão do objecto imposta por este primado da acção que se materializa num documento filmico ou fotográfico, determina uma nova redefinição do estatuto do espectador para uma relação com a obra em segunda instância, precisamente mediada pela imagem fotográfica.

O Grupo *Gutai*, curiosamente, parece ter sido pioneiro neste encarar a fotografia na sua natureza documental, para contrariar esse novo paradigma emergente do contexto do pós-guerra: a efemeridade. Talvez seja, no interior desta moldura, que devamos entender a exposição organizada, em Abril de 1956 pelo grupo *Gutai*, apenas para os fotógrafos da revista *Life*, onde Shimamoto e os seus colegas recriaram, por um único dia, as suas acções performativas. Reativando assim, a mesma lógica de “*Challenging Mud*” (1955) de Kazuo Shiraga:

“Debaixo do olhar atento das câmaras e com fotógrafos e cineastas entrando literalmente no círculo de lama, Shiraga com uma performance violenta e gestual actuou para a posterioridade.”¹⁴

Assim, à inauguração de determinadas práticas que se associavam umbilicalmente a uma determinada circunstância temporal, vemos nascer uma nova consciência documental, onde a fotografia irá desempenhar um papel estratégico como possibilidade visual substitutiva do objecto/acontecimento. Contudo, actuando numa determinada ambiguidade, se por um lado adquire uma lógica de relato informativo, uma espécie de memória residual provatória de uma determinada manifestação artística: a presença da ausência ou Foto-recordação¹⁵; por outro, pode ser entendido como um discurso estético legítimo, autonomizando-se (esquecendo-se?) enquanto objecto ela mesma, desse referente efémero.

Acima de tudo, a fotografia documental surge como uma necessidade de superação por parte dos artistas, desse imbróglio processual *criação-destruição* advindo da filosofia existencialista. Uma espécie de utopia pós-moderna de eternização do presente, onde a imagem/registo encontra-se como último reduto para essa libertação do tempo. Em sentido figurado, como um género de rede lançada sobre a eternidade ou auto-perpetuamento¹⁶, uma noção que podemos resgatar, abusivamente, ao pensamento do sociólogo Polaco Zigmunt Bauman.

14. *Ibid.*, p.25. “Under the Watchful gaze of cameras and with photographers and film-makers literally entering the mud circle, Shiraga performed for posterity a writhing, violent, gestural act.”

15. Expressão que Edgar Morin utiliza no seu livro *O cinema ou o homem imaginário*, para definir a fotografia enquanto uma presença perpetuada.

16. Zigmunt Bauman, sociólogo e um dos grandes pensadores da condição humana pós-moderna, no seu livro *Amor Líquido*, analisa o modo como a nossa era, que ele designa por modernidade líquida, ameaça a capacidade de amar e os crescentes níveis de insegurança, tanto nas relações amorosas como nas familiares. A esta liquidez e efemeridade das relações humanas, Bauman pensa o amor como uma ameaça ao seu objecto, precisamente porque auto-perpetuando-se escraviza-o para o proteger. Enquanto que o amor cresce com a aquisição do objecto e realiza-se na sua durabilidade, o desejo coincide com a aniquilação deste, auto-destruindo-se também nesse processo.





Esta utilização estratégica da fotografia como do filme, (apesar de que o âmbito da tese se dedique apenas ao *medium* fotográfico), leva-nos a colocar o problema da distinção ténue entre objecto artístico e a sua representação documental, assim como, do posicionamento algo ambíguo do espectador, que vê a sua fruição transferida para um segundo momento, em diferido.













IV. ACERCA DA DIFERIÇÃO DO ESPECTADOR: DO LAPSO DE MALRAUX À TRANSGRESSÃO CONCEPTUALISTA.

Com esta nova consciência que a prática artística do pós-guerra vinha desenvolvendo com a fotografia, quer numa, cada vez maior, dependência documental, quer, explorando a natureza reprodutiva desta, para se difundir em novas plataformas expositivas, ensaiava-se assim, uma nova forma de relação do espectador com a obra de arte, que até então não se tinha colocado, pelo menos com tanta urgência.

Com a génese deste olhar mediado pela imagem, a “proximidade distanciada” que garantia o valor cultural e fetichista da obra, pilar central na estrutura Benjaminiana, é, claramente, posto em causa. Ao mesmo tempo que se desmoronava este utopismo moderno, a fotografia de arte aproximava-se a uma maior ubiquidade, principalmente pela sua natureza reprodutiva, que lhe permitia reafirmar e difundir a mercadoria artística, numa cultura cada vez mais dominada pela imprensa de massas.

Essa ubiquidade, experimentada ainda no projecto conceptualista, alcançou a sua vitalidade máxima com a Pop Arte, vergando na totalidade o dóxico de Walter Benjamin, demonstrando que a multiplicação da presença é também produtor de aura – A aura da reprodutibilidade, como lhe chama Bernardo Pinto de Almeida:

“As revistas, os catálogos, os livros, ao tornarem-se os novos modelos de creditação do objecto de arte e ao aumentarem ad infinitum o número de vezes que uma obra de arte é reproduzida ou exposta, parecem crescer-lhe o seu valor cultural por um efeito perverso de deslocação mediática do culto do original pelo culto da reprodução”¹⁷.

A este diferimento imposto pela reprodutibilidade da fotografia, André Malraux define, o encontro do objecto com a audiência, no plano cognitivo, em detrimento da sagrada experiência cinestésica, advinda da inviolabilidade do segredo e da magia das obras à luz da estética romântica, como advínhamos no seu discurso:

“A reprodução não rivaliza com a obra-prima presente: evoca-a ou sugere-a. Querer rejeita-la devido às suas fraquezas, será tão inútil como era, outrora, querer rejeitar o disco. Não conduz à rejeição dos originais, como o disco não conduziu ao desprezo pelo concerto. Leva-nos a contemplar as obras-primas que nos são acessíveis, não a esquecê-las; e, sendo inacessíveis, que conheceríamos nós, sem a reprodução?”¹⁸

Neste caso, a reprodução não substituindo o objecto artístico, apresenta-se como um convite informativo, onde a leitura do objecto acontece no plano da intelectualização, descartando a

17. Almeida, B. P. d. (1991). *Animi-strenui: Para uma teoria do ready-made*. Lisboa, BlackSon, p. 45.

18. Malraux, A. (1965). *O Museu Imaginário*. Lisboa, Edições 70, p.108.





possibilidade de admiração perceptiva. Para Malraux serão segundo estas premissas que deve ser experimentado o Museu Imaginário¹⁹.

O que parece escapar a este autor, é a possibilidade, cada vez mais presente, do objecto artístico ser em si uma fotografia, existência única e substitutiva de uma determinada manifestação artística, existindo, neste caso, uma ambiguidade difícil de mapear, ou seja, obra e reprodução coincidem na sua natureza.

Assim sendo, se entendermos que a arte do pós-guerra encaminha-se para uma demissão do objecto para dar lugar a uma representação de segunda instância, a reprodução, não evocaria o objecto artístico, mas uma representação documental deste, que por sua vez recorda uma determinada manifestação efémera. Uma espécie de relação em terceira instância.

Porém, o conceptualismo soube subverter, aparentemente este paradoxo, “Foi percebendo a pouco e pouco, que a fotografia desempenha duas funções potencialmente incompatíveis no discurso da arte: é ao mesmo tempo uma forma de arte e o meio de comunicação de massas não artístico através do qual todas as outras formas de arte são reproduzidas e divulgadas.”²⁰ Exemplo desta consciência será por exemplo as intervenções de Dan Graham conhecidas como “obras para revistas” ou Robert Smithson que trabalhando em locais de difícil acesso (subúrbios, aterros, lagos salgados) encontrava na fotografia uma forma de documentar e divulgar as suas acções, muitas delas efémeras. Ora, esta insistência no *medium* fotográfico levou-o inclusive a encantar a publicação de imagem e texto em revistas de arte, como obra de arte final e não como mero registo de um momento original. Assim o são “*The monuments of Passaic*” (Artforum, Dezembro 1967) ou “*Incidents of Mirror-travel in Yucatan*” (Artforum, Setembro 1969).

No entanto, detenhamo-nos no caso particular do “*Homes for América*” de Dan Graham, o qual surge exemplarmente analisado no artigo de David Company “*História da arte conceptual, ou um lar para lares para a América*”. Partindo das palavras de Graham: “Através da minha experiência como director de uma galeria, verifiquei que uma obra de arte que não tivesse sido mencionada nem reproduzida numa revista teria dificuldade em alcançar o estatuto de “arte”. Era como se, para uma obra ser definida como tendo algum valor, ou seja como “arte”, lhe bastasse ser exposta numa galeria e depois ter um texto escrito a seu propósito e ser reproduzida fotograficamente numa revista de arte. Depois, esse registo de instalação efémera, juntamente com mais algumas informações acrescentadas após o facto, constituía a base da sua fama e, em grande medida, do seu valor comercial”²¹, o autor descreve o projecto como um protótipo perfeito de uma transgressão conceptual das fronteiras bem patrulhadas entre objecto artístico e sua publicação, entre arte e história de arte. Contextualizando, “*Homes for América*”, originalmente publicado na *Arts Magazine* em 1966, define-se na

19. No argumento de André Malraux, entendemos o *Museu Imaginário* como uma espécie de hiper-arquivo de imagens, entenda-se fotografias de obras de arte para reprodução, que coabitam na imprensa massificada. Estas imagens pela sua massificação permitem que, precisamente, as obras-primas se libertem do tempo, garantindo a nossa possibilidade de conhecimento.

20. Company, David - “*História da arte...*” (op. Cit.) p. 130.

21. Company, David - “*História da arte...*” (op. Cit.) p. 135.





sua natureza como um artigo foto-texto, uma espécie de *layout* pensado para ocupar as páginas de uma revista. O seu conteúdo afirma-se numa análise paródica dos elementos estruturais das urbanizações de zonas suburbanas na Califórnia, associando sequências de imagens, que denunciavam as estratégias minimalistas, com texto, eminentemente sócio-político. Não obstante, a peça teve um outro momento expositivo, sob o mesmo título “*Homes for América*” (1965-70, dois painéis, técnica mista, 102x77 cm cada) e compreendendo texto cortado e colado, adicionando-se imagens montadas em painéis, posteriormente emolduradas e envi-draçadas, a obra apresentava-se também como o mais convencional dos objectos de arte. Ora, assumindo duas formas de visibilidade estáveis, a verdadeira vitalidade deste projecto situa-se na ambiguidade da sua publicação, numa qualquer monografia de História de Arte, pois pode apresentar-se: como uma transparência fotográfica das páginas da revista *Arts*, ou como transparência fotográfica da colagem original. A obra pode ser lida “directamente” (visto que consiste em fotografias e texto impresso, formas sinónimas de páginas), no entanto aparece emoldurada por dois contextos – as páginas de Graham e as páginas da reprodução histórica. Assim, o significado da obra fica sujeito à deriva constante entre conhecimento de primeira ou segunda ordem. “Na sua contiguidade com a página e na sua manifestação como substrato informativo, *Homes for América* retém a capacidade de se repetir e remover dos seus locais de reprodução. Como história de arte é visível, como obra é visual”²².

Parece ter sido no lapso da tese de Malraux (a possibilidade de coincidência da natureza da fotografia como arte com a fotografia de arte) que o conceptualismo, nomeadamente nos projectos que descrevi atrás ultrapassa esta teoria. Concomitantemente, ao arriscarem intervenções, originalmente pensadas para a imprensa (catálogos, livros, revistas), questionam não só os limites da natureza ontológica da obra de arte como inauguram um novo espaço de exposição e legitimação, para lá dos lugares canónicos: museus e galerias²³.

Consequentemente poderíamos questionar se o *Museu Imaginário* Contemporâneo (hoje expandido com a realidade virtual, vulgo Internet), entendido em Malraux como um mero poço informativo, uma espécie de estaleiro de duplicações, não poderá ser ele mesmo, um lugar de exposição e acervo de projectos originais. Não podemos acreditar, contudo, que se trataria de um atentado a esse bastião da Humanidade – o Museu, até porque ele sempre teve a capacidade de normalizar todos estes desvios, no entanto, de certeza absoluta, este gesto das manifestações conceptualistas, colocando-se nos interstícios entre os dois Museus (o real e o *Imaginário*) propôs, declaradamente uma expansão na condicionalidade expositiva. Aliás, Rosalind Krauss escreve nesta direcção:

22. Company, David – “História da arte...” (op. Cit.) p. 137

23. Acerca desta questão poderíamos alimentar o assunto com o projecto *Museu de Arte Moderna - Departamento das Águias* de Marcel Broodthaers, inaugurado em Novembro de 1968, onde este autor propõe, uma espécie de museu imaginário no seu atelier em Bruxelas, preenchido de reproduções de obras de arte em postais e projecção de imagens. Porém esta proposta encontra-se numa moldura conceptual muito próxima do debate crítico institucional que, efectivamente, pretendemos evitar nesta investigação.





“Malraux ensinou-nos que o museu tinha sido fundamental para a produção do livro de arte num tempo elitista e especialista dos media; estamos agora a experienciar o retorno lógico, enquanto vemos o mercado massificado do livro de arte ser crucial na concepção de uma nova ideia de museu.”²⁴

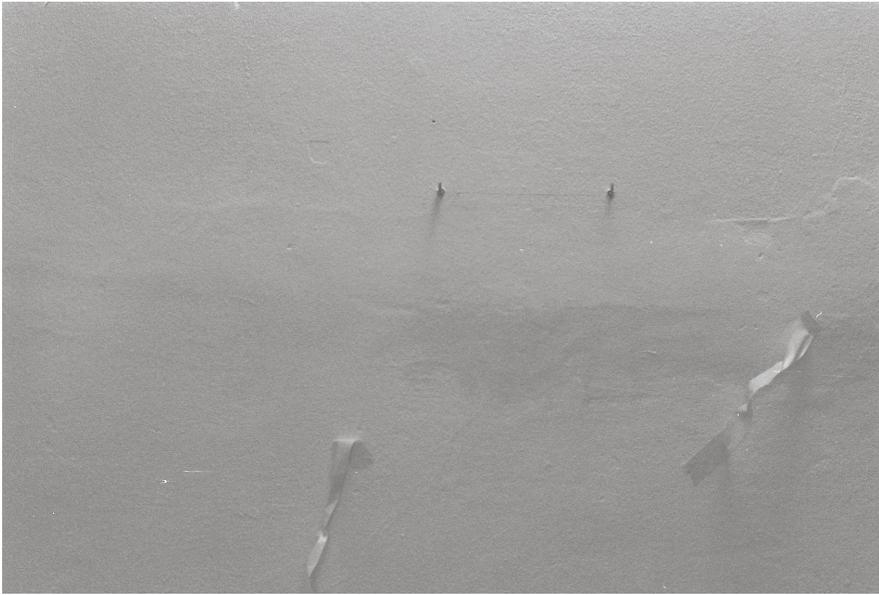
Esta expansão do confinamento expositivo, arrasta consigo evidentemente uma ideia de indefinição relativa ao posicionamento do espectador face ao objecto. Objecto este, que como verificamos, pode apresentar-se, quer no seu suporte, quer na sua natureza, como objecto artístico ou como uma imagem substitutiva de um objecto artístico. Ora, toda esta problemática radica na ambiguidade daquilo a que vimos designando como fotografia de arte, que na sua ontologia cósmica tem sido experimentada sobretudo na fragilidade das suas fronteiras, por diversas práticas do pós-guerra.

Arrisquemos no capítulo seguinte tentar compreender a amplitude das suas especificidades, assim como, confrontá-la com alguns projectos que se plantam nestes terrenos.

24. Krauss, Rosalind E. – *Postmodernism's Museum Without Walls*, in Reesa Greenberg, W. F., Sandy Nairne - *Thinking about Exhibitions*. Ed. Routledge. New York, 1996, p. 348. “Malraux taught us that the museum had been essential to the production of the art book at the time of an elitist, specialist press; we are now experiencing this logic turning back on it self as we watch how the mass-market art book is crucial to the conception of the new museum.”













V. OS LIMITES DA FOTOGRAFIA DE ARTE: TRANSPARÊNCIA E OPACIDADE.

Na edição nº 6641 do jornal Público, publicado em 6 de Junho de 2008, fui confrontado com um artigo relativo à inauguração da exposição *Camera* de Thomas Demand na Fundação Telefónica em Madrid, no contexto do PhotoEspaña. Em página dupla, víamos duas fotografias que ocupavam todo o lado direito, do lado oposto, encontrávamos um artigo intitulado: *Thomas Demand: Fotografias que mostram protótipos da realidade*, onde Sérgio B. Gomes, introduzia o primeiro parágrafo com o seguinte:

“Em bom rigor são imagens que documentam esculturas que reproduzem imagens preexistentes que representam lugares. Ou seja, são imagens das imagens das imagens. Confuso?”²⁵

A pergunta dirigia-se a um qualquer leitor acidental (como eu), que nesse preciso momento, encontrava-se num outro plano que não o do Jornalista em causa. Pois não estando o leitor em Madrid, em frente a uma fotografia de Demand (como supostamente estaria o autor da frase), aquilo que este perceciona são imagens de imagens que documentam esculturas que reproduzem imagens preexistentes que representam lugares, ou seja, são imagens de imagens de imagens de imagens. Diríamos, com toda a legitimidade: Agora sim, confuso.

Debrucemo-nos sobre este assunto.

A fotografia parece ter encontrado um género móvel, uma espécie de condição nómada na pós-modernidade. Pois como vimos anteriormente, a sua natureza permite-lhe uma espécie de vadiagem, por diferentes suportes e contextos de entendimento, que tendem a (con)fundirem-se. Neste sentido, talvez seja necessário, arriscar extremar posições, para não iludir o nosso destino: perceber com que linhas se cozem a fotografia de arte.

Arrumando, então, a fotografia no contexto artístico podemos arriscar considerá-la:

- a) Como entidade estética na óptica do foto-conceptualismo;
- b) Como documento que invoca a presença de uma ausência – Foto-recordação (performances, acções/happenings, earthworks, etc...);
- c) Como transparência de obras para reprodução;
- d) Como registo jornalístico de uma obra em exibição (fotojornalismo de arte).

Com a excepção da primeira alínea, onde a fotografia existe como um fim em si mesmo, enquanto objecto artístico, autónomo e auto-reflexivo, todas as outras alíneas remetem-nos para aquilo a que chamamos fotografia de arte, ou seja, fotografia cujo referente é uma determinada manifestação artística que pode ou não ser efémera.

Neste plano, a fotografia aparece-nos, supostamente, como uma prática rigorosamente sis-

25. Gomes, Sérgio B. - *Thomas Demand: Fotografias que mostram protótipos da realidade*. Público. Ed. Porto, nº 6641 (2008), p. 6-7.



temática e descritiva que se assume como uma janela através da qual todas as outras obras passam para os sistemas de conhecimento. Reparemos que estes usos da fotografia acontecem num momento póstumo à evidência do objecto/acção artística, ou seja, a fotografia de arte como uma prática documental pós-obra, mesmo que essa seja fotográfica.

Cada instância terá evidentemente as suas especificidades que lhe conferem uma determinada identidade, mesmo que estas partilhem de características comuns. Passemos, então, a uma análise de síntese:

b) A fotografia como documento, surge-nos maioritariamente utilizada em contextos efémeros, ou seja, quando a realidade estética em si é perecível (género manifestações que envolvam a circunstância tempo), ou quando a condição expositiva de determinado objecto é deslocada (quando acontece num enquadramento espacial que exclui ou impede o contacto com a audiência). Esta assume-se, então, como uma espécie de superação espaço-temporal, proporcionando ao artista, alguma flexibilidade e mobilidade no transporte para o espaço expositivo. A proximidade deste tipo de fotografia com a realidade original (muitas vezes é o próprio artista que a executa) permite-lhe um estatuto, que se sente sempre latente, de possibilidade de substituição ou autonomização da obra, transformando-se, ela mesma, em objecto de arte.

c) A fotografia de obras para reprodução, será talvez, de entre todas as tipologias de fotografia de arte, aquela que se pretende mais científica, ou seja, objectiva o máximo de fidedignidade e neutralidade na descrição de volumes, texturas, cor, tamanho, formas, etc... O enquadramento fixa-se na silhueta do objecto, eliminando ruídos circundantes, ou evidências espaço-temporais. Nesta busca, obsessiva pelo rigor, o fotógrafo pretende-se ausente na sua marca autoral, assim como a imagem transparente na sua condição. Com intuítos informativos, normalmente é utilizada para ocupar a página ou o ecrã, acompanhada de texto, em princípio, de género histórico ou crítico. Ignora qualquer princípio estético.

d) A fotografia de arte, como fotojornalismo, define-se no relato informativo de cariz jornalístico, de um acontecimento que envolve a presença e exibição de uma determinada manifestação artística. Não objectiva informar apenas o objecto ou acção, mas expande-se para o contexto espaço-temporal que o acolhe. Frequentemente procura conciliar nos seus enquadramentos, a trilogia do sistema: artista, obra e público. Assim como, a personalidade do fotógrafo pressente-se nas imagens. Curiosamente o seu espaço de exibição é “efémero”, exemplo dos jornais, revistas e outras publicações temporárias. Habita a página, acompanhada por publicidade e textos de síntese informativa.

De facto, a fotografia de arte percorre todo este edifício fragmentado, onde aparentemente cada compartimento apresenta uma determinada identidade que, mais ou menos objectivamente, podemos circunscrever.

Na interioridade de todo este contexto documental, onde a fotografia é condicionada à sua **transparência** informativa, o que realmente nos pode confundir, são a multiplicidade de propostas que, desde os anos 50 e mais exacerbadamente na contemporaneidade, lhe vão empregando uma certa **opacidade**. Entenda-se a opacidade no sentido em que a fotografia,



anulando a sua natureza visível (transparente), se emancipa para uma condição visual, ontologicamente definida como arte. Uma espécie de projectos, com substância líquida, que encontram nos interstícios destes compartimentos, férteis locais para intervenção, transformando uma representação documental em objectos artísticos.

Vejam algumas situações que podem ser enquadradas no âmbito daquilo a que decidimos definir como opacidade documental.

Desde os finais dos anos 70, que Louise Lawler tem registado os diferentes estados de localização e de visibilidade das obras de arte: expostas, caídas, provisoriamente encostadas, embaladas, armazenadas, classificadas, enfim, um sem número de contextos, pelos quais as obras atravessam. Inicialmente trabalhando em museus, fotografando cientificamente obras de arte para catalogação (ver alínea b), começou por interessar-se não apenas pela obra que se dispunha de frente, mas pelos dispositivos museológicos que se apresentavam uns centímetros ao lado, quer eles fossem interruptores, fichas técnicas, molduras, camarões de parede, pedestais, roda pés, etc. Este desvio no enquadramento da obra, não só inviabilizava a descrição factual e informativa do referente, como lhe impregnava uma espécie de ambiguidade.

Se Malraux escreveu acerca da fotografia de arte: “A supressão das molduras é reveladora: o que desapareceu do livro de arte com o enquadramento do retábulo foi a igreja, mas também o mundo cristão no qual mergulhava o quadro, o santuário para o qual fora criado; o que desapareceu com o enquadramento profano foi o palácio...”²⁶, ora, os enquadramentos de Lawler devolviam à obra de arte não só a moldura mas todo o “santuário” para o qual fora criada. Curiosamente uma inversão do argumento de Malraux.

A meio caminho entre o foto-jornalismo de arte e os usos da fotografia para reprodução, a prática desta autora, porque se relaciona sempre com obras de outros artistas, tem sido catalogada dentro desse enorme arquivo chamado Apropriação. Porém interessa, para o nosso raciocínio, esta subversão da fotografia de arte, como transparência de um objecto artístico, na procura de uma determinada opacidade que nos permita entender o trabalho de Lawler como uma produção artística na contingência do documental.

Muito próximo da actividade de Lawler, encontramos o projecto que Thomas Struth, realizou, entre os anos de 1989 e 1992. “*Art Institute of Chicago II*” (Illianois, 1990) apresenta-se como um perfeito exemplo de uma série de fotografias no interior de museus, onde este autor explora diferentes modelos de relação do espectador com o lugar de recepção da obra, propondo enquadramentos fotográficos onde o espectador olha para outro espectador, que olha para uma determinada e reconhecida obra de arte. Independentemente das intenções do autor, estas imagens coincidem na sua intenção estratégica, nos seus enquadramentos ou até mesmo nas suas composições com uma qualquer imagem de foto-jornalismo de arte, que como descrevemos acima: não objectiva informar apenas o objecto ou acção, mas expande-se para o contexto espaço-temporal que o acolhe. Frequentemente procura conciliar nos seus

26. Malraux, A. (1965). *O Museu Imaginário*. Lisboa, Edições 70, p. 214.





enquadramentos, a trilogia do sistema: artista, obra e público.

Outra provocação à fotografia de arte tem sido as imagens de Thomas Demand (atrás referido). Herdeiro do espólio intelectual Becher na escola Kunstakademie de Düsseldorf, Demand começou por utilizar o suporte fotográfico apenas para registar grandes peças escultóricas, feitas de materiais percíveis, como o papel, cartão e outros ingredientes recicláveis. Mas, no início da década de 1990, deu conta do potencial da fotografia, para despojar a informação visual que recebemos, de parte do seu conteúdo anedótico. Com esse intuito, tenta representar os objectos de forma mais certa possível, concentrando a fotografia no que ela tem de essencial e excluindo tudo o que se possa tornar ruído.

O seu processo começa normalmente com uma imagem preexistente de um local ou acontecimento importante no contexto sócio-político, para depois passar a uma materialização dessa imagem numa maquete em tamanho real, executada com materiais frágeis, onde posteriormente será destruída depois de fotografada.

Apesar da sua natureza não ser circunscrita a uma temporalidade (pois não estamos perante uma acção/performance), o potencial do fotográfico, em termos de limpeza da informação visual, impinge no objecto um efeito de *efemerização*. As fotografias de Demand conseguem assim, deixarem de ser visíveis para se tornarem visuais. Uma espécie de efeito amnésico, onde a fotografia (supostamente documental) recusa lembrar o referente. Ela não será uma fotografia de uma escultura, mas uma fotografia de uma realidade construída através de um processo escultórico.

Gilbert & George, outro exemplo, trabalhando como entidade única desde os tempos da St. Martins School of Art em Londres (1967) faziam objectos e fotografavam-se com eles, até que decidiram centrarem-se neles próprios. “*Esculturas vivas 24h sobre 24h*” encontraram na fotografia uma possibilidade de expansão da escultura. O que nos interessa realçar das suas propostas é, efectivamente, a forma como esta dupla apresenta as fotografias que documentam as suas performances. Normalmente em painéis, dispõem as imagens de uma forma nada convencional, ao ponto de estas adquirirem um estatuto objectual nas suas instalações de imagens. A fotografia de arte, aliás de eles próprios, assume no seu trabalho uma ambiguidade estranha, pois ela é utilizada como prova perfeita das suas acções e ao mesmo tempo apresentada como um objecto escultórico. Um meio e um fim simultaneamente, transparente e opaca, no sentido que vínhamos analisando.

As obras de Carlos Vidal de 1990-91, revelam-nos outro perfeito exemplo. Constituídas por grandes painéis pintados, eram depois fotografadas e apresentadas como tal, isto é, como fotografias de pinturas que já não existiam como originais. Neste caso, um objecto parecia deslocar-se para fora do seu sítio tradicional – a galeria, o museu – para ser reinscrito num outro espaço, a rua, o espaço urbano periférico, de que o registo fotográfico dá conta. No entanto esse registo regressa depois ao espaço da arte, novamente, onde era mostrado em vez do original. Acerca destas pinturas, Bernardo Pinto de Almeida, repara o seguinte:





“Deslocação de signos e de conteúdos, operação de desinscrição e de reinscrição – operação linguística de carácter denotativo que retira os conteúdos metafóricos à imagem pictural para a reinscrever de conteúdos metonímicos ou literais – em que se desapropria o aurático através de um esfriamento do próprio médium, interrompendo o processo narrativo inerente à pintura.”²⁷

Apesar de B.P. Almeida inscrever a fotografia de Vidal, como uma situação de interrupção do processo pictórico, declarando um esfriamento poético desse visível que é a pintura, para nós a proposta de Carlos Vidal, centra-se muito mais no entendimento da pintura como algo processual que culminará numa fotografia, à imagem de Demand, perfeitamente autónoma e passível de leituras metafóricas.

Os exemplos seriam demasiados, se nos dedicássemos a uma leviana arqueologia sobre o universo das práticas artísticas a partir dos anos 70.

No entanto, este conjunto de propostas que acabamos de explicitar constituem em si, exemplos assertivos de actuações artísticas que problematizam as contingências da fotografia de arte, desmoronando qualquer tipo de diferenciação fácil entre representação documental de um objecto estético e arte. Esta situação parece confirmar aquela que é uma das características mais identitária da arte com que hoje nos debatemos – o seu estatuto contíguo, a sua capacidade de se construir não a partir do que ela é, mas do que é no seu limiar. Será esta capacidade de habitar o interstício, o gume, a baliza, a ambiguidade, que lhe permite uma exogenia constante, difícil de mapear.

27. Almeida, B. P. d. (2002). *Transição: Ciclopes, Mutantes, Apocalípticos*. Lisboa, Assírio & Alvim, p. 93.









VI. CONCLUSÃO

No essencial, dedicamos o primeiro capítulo da nossa tese, ao processo de legitimação que o *medium* fotográfico auferiu dentro do programa conceptualista. Os anseios fracturantes deste movimento direccionavam a fotografia para territórios onde esta seria experimentada sobretudo pela sua utilidade enquanto ferramenta documental. As suas experimentações anti-fotográficas, permitiam-lhes não só formalizar uma vincada negação da procura romântica por uma exaltada estética individual, como recusar a dimensão objectual e fetichista que a modernidade exigiu. Nas pegadas da *Straight Photography* de um Alfred Stieglitz e depois Evans ou da *Neue Sachlichkeit* de Albert Renger-Patzsch, o edifício conceptualista provocava a entrada da fotografia nas práticas artísticas contemporâneas, precisamente pelo seu estilo documental.

A este vector que desenvolvemos, onde nos interessou principalmente a celebração da fotografia como arte, interceptamos a investigação com um outro derivante de uma ideia de fotografia de arte que surgia no rescaldo do período pós-atômico. Onde a câmara fotográfica, foi essencialmente, direccionada para um referente estético que se propunha efêmero, sobre a égide existencialista: criação-destruição. Foi na vontade de superação e libertação deste condicionalismo circunstancial de tempo, que os artistas pós-modernos adoptaram a eficácia provatória que a fotografia transportava no seu rizoma. No entanto, a formalização de uma actuação artística na espessura de um papel sensível (difuso no espaço e no tempo) deslocou a percepção do espectador para segundo plano em diferido. Ora, já no terceiro capítulo, tentamos tactear as interferências ao nível da fruição que essa dependência documental (na lógica da fotografia de arte) impunha ao espectador. Sobretudo pela novidade expositiva em que estes “documentos” se exibiam, que não só afectavam a relação com a audiência como propunham sérios alargamentos espaciais às plataformas de exibição e divulgação artística tradicionais. Neste sentido visitamos o *Museu Imaginário* de Malraux, assim como as fragilidades das suas estruturas que algumas incursões conceptualistas (de Graham a Smithson) desvendaram, propondo uma nova aporia: a possibilidade de coincidência entre fotografia como arte e fotografia de arte.

Face a esta hesitação quisemos, no capítulo seguinte, como que autopsiar a vastidão documental que a fotografia de arte alberga, separando-a em dois entendimentos possíveis: como transparência documental ou como opacidade documental. Nesta aparente fragmentação, confrontamos, sem exaustividade, uma série de propostas estéticas que surgem no interior do documental e que subvertem categoricamente a sua natureza.

Contudo, apercebemo-nos que existe uma tendência inequívoca, por parte de algumas actuações, para uma certa opacidade documental, ou seja, a fotografia de arte aparece-nos como um momento póstumo de uma actividade processual artística, mas que contém em si fertilidade suficiente para se autonomizar desse momento original, transportando novamente o espectador para o primeiro plano da recepção. Sendo assim, a fotografia de arte não seria entendida apenas e somente como um momento posterior e alienado de qualquer laivo origi-



nal (limitando-se ao registo do que foi), mas assistimos a uma tendência inversa, ela assume-se como uma continuidade de uma prática processual (pictórica, escultórica, arquitectónica, fotográfica, performativa, etc.) que culminará numa imagem final, testemunha de si própria, auto-referencial. Ela já não é um mero veículo decisivo na acção transitiva entre as diferentes linguagens da arte e os múltiplos portais do conhecimento, ela objectualiza-se²⁸ como obra. Esta situação autoriza-nos pensar se a prática artística actual não caminhará para uma obsessiva esteticização do documento? Esta esteticização, não será mais do que o encarar a fotografia de arte como uma possibilidade estética “única” e autónoma, empurrando o objecto ou a acção artística para uma efemerização transversal, uma espécie de construção provisória para o disparo da câmara. Aliás como comprovam as maquetas de Demand, as pinturas de Vidal ou as performances de Gilbert & George, para salientar apenas alguns exemplos já analisados. Ora, esta euforização por uma estética do documental, conduzirá o espectador para uma zona difusa de indiferenciação entre arte e sua representação documental. Mesmo assim, numa disforia quase solitária, aparece-nos em contra-mão o trabalho de Tino Seghal, na esteira do conceptualismo extremo e fiel ao primado da acção advindo do pós-guerra:

“Eu não crio reproduções fotográficas ou filmicas do meu trabalho, porque ele existe enquanto uma situação, e portanto substituindo-o com algum objecto material, como uma fotografia ou um vídeo, não parece que seja uma forma de documentação adequada. Ao mesmo tempo, os meus trabalhos tomam uma forma que subsiste no tempo – pois eles podem ser apresentados vezes sem conta – não sendo dependentes de qualquer tipo de documentação que os possa substituir.”²⁹

Indubitavelmente, numa atitude de resistência perante o aliciamento da imagem documental que teima objectualizar-se, Seghal experimenta assim uma singularidade que lhe reconhecemos, servindo-nos como antítese perfeita e provocadora do que vínhamos afirmando. Uma provocação que ao culminar com o encerramento da tese obriga-nos a um olhar retrospectivamente crítico, uma espécie de pôr em discussão toda a narração, como se quiséssemos

28. No filme mudo alemão da década de 1930, “O estudante de Praga” inspirado no conto novecentista de Hoffmann “As aventuras da noite de São Silvestre”, encontramos uma abordagem específica à problemática da objectualização da imagem. Jean Baudrillard, já no final do seu livro *A sociedade de consumo* faz-nos uma espécie de resumo deste filme, que não resisto em transcrever o último parágrafo: “O estudante esconde-se. A sua imagem persegue-o, como que para se vingar de ter sido vendida ao diabo. (...) No meio do desespero, recusa até um amor sincero que se lhe oferecia e, para pôr fim a tudo, concebe o projecto de matar a própria imagem. Uma noite, esta segue-o até ao quarto. Durante uma cena violenta entre ambos, acontece que ela passa diante do espelho donde saíra. A recordar a primeira cena, a nostalgia da própria imagem misturada com o furor do que sofre por causa dela leva o estudante à raia da loucura. Dispara contra a imagem, o espelho parte-se e o duplo, ao transformar-se no fantasma que era, volatiliza-se. Ao mesmo tempo porém, o estudante cai, é ele quem morre. Matando a própria imagem, mata-se a si mesmo, já que insensivelmente fora ela que em seu lugar se tornara viva e real.”

29. Griffin, T. - *Tino Seghal an Interview*. Artforum. Nº 9 (2005), p. 218. “I don’t make photographic or filmic reproductions of my work, because it exists as a situation, and therefore substituting it with some material object like a photo or a video doesn’t seem like an adequate documentation. Also, my works take a form that exists over time – as they can be shown over and over again – so they’re not dependent on any kind of documentation to stand in for them.”





garantir o estatuto sempre inacabado e provisório de uma comunicação deste feito.

Numa esfera pessoal, a verdadeira significância desta investigação residiu na tentativa de um exercício de estruturação e coerência do pensamento, que aspirará sempre, em qualquer circunstância, alargar o domínio do compreensível.

Esta viagem, ofereceu, indubitavelmente, uma oportunidade estratégica de clarificação ou de questionamento sobre algumas problemáticas que se apresentavam no atelier, que se não saíram totalmente resolvidas, permitiu, pelo menos, uma outra consciencialização sobre estas, assim como, pressagia uma possibilidade de investigação futura.













VII. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida, B. P. d. (1991). *Animi-strenui: Para uma teoria do ready-made*. Lisboa, BlackSon.
- Almeida, B. P. d. (1995). *Imagem da fotografia*. Lisboa, Assirio & Alvim.
- Almeida, B. P. d. (2002). *Transição : Ciclopes, Mutantes, Apocalípticos*. Lisboa, Assirio & Alvim.
- Barthes, R. (2006). *A Câmara Clara*. Lisboa, Edições 70, LDA.
- Baudrillard, J. (2007). *A sociedade de consumo*. Lisboa, Edições 70, LDA.
- Bauman, Z. (2003). *Amor Líquido Lisboa*, Relógios D'Água.
- Benjamin, W. (1992). *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa, Relógio d'água editores.
- Blake, S. (2004). *The photographic Comportament of Bernd and Hilla Becher*. Tate papers.
- Calvino, I. (1990). *Seis propostas para o próximo milénio*, Editorial Teorema.
- Chamisso, H., Gogol, Andersen (2003). *Contos dos homens sem sombra*. Lisboa, Editorial Estampa.
- Corris, M. (2004). *Conceptual Art: Theory, Myth and Practice*.
- Crimp, D. (2003). *On the Museum's Ruins*. Massachusetts, Massachusetts Institute of Technology.
- Flam, J. (1996). *Robert Smithson: The collected Writings*. California, University of California Press.
- Foster, H. (1983). *The Anti-Aesthetic: Essays on postmodern culture*, Bay press.
- Foucault, M. (2005). *A Arqueologia do saber*. Coimbra, Edições Almedina.
- Frade, P. M. (1992). *Figuras do Espanto: A fotografia antes da sua cultura*. Porto, Edições Asa.
- Gomes, S. B. (2008). "Thomas Demand: Fotografias que mostram protótipos da realidade". Público. Ed. Porto, nº 6641.
- Griffin, T. (2005). *Tino Sehgal an Interview*. Artforum: 218-219.



Krauss, R. (1999). *"A Voyage on the North Sea": Post-Medium Condition*. London, Thames & Hudson.

Krauss, R. E. (1996). *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza Editorial.

Lingwood, J. (2002). *Bernd & Hilla Becher, Robert Smithson: Field Trips*. Porto, Fundação de Serralves.

Malraux, A. (1965). *O Museu Imaginário*. Lisboa, Edições 70.

Morin, E. (1997). *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa, Relógio D'Água Editores.

Nicolau, R. (2006). *Fotografia na Arte: De ferramenta a paradigma*. Porto, Fundação Serralves e Jornal Público.

Reesa Greenberg, W. F., Sandy Nairne (1996). *Thinking about Exhibitions*, Routledge.

Schimmel, P. (1998). *Out of Actions: Between Performance and the object 1949-1979*. Los Angeles, Moca/Thames and Hudson.

Schwartz, A. (2004). *Ed Ruscha. Leave any information at the signal. Writings, Interviews, Bits, Pages.*, MIT Press.

Silva, S. M. (2003). *Museu, Arte e Ciberespaço. Margens e Confluências: um olhar contemporâneo sobre as artes*: 17-41.

Stimson, A. A. a. B. (1999). *Conceptual art: a critical anthology*. Massachusetts, Massachusetts Institute of Technology.

Steven Naifeh, G. W. S. (1990). *Jackson Pollock: An American Saga*. London, Pilmlico edition.

Wood, C. H. P. (1992). *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*. Cambridge, Blackwell Publishers.





OBSERVAÇÃO

O aspecto final do objecto que se apresenta, embora não se coadunando com a condição provisoria do seu conteúdo (ainda sujeito a avaliação), assume-se como uma espécie de maquete/projecção da forma que este se poderá constituir futuramente.

Acrescentando o facto, do corpo da tese ser entendido como lugar de intervenção e exposição do trabalho prático, obrigando portanto, a uma formatação com preocupações específicas no relacionamento entre mancha de texto e imagem.

