

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

IGNEZ CAPOVILLA ALVES

A FOTOGRAFIA NA MEDIAÇÃO DA ARTE

VITÓRIA
2019

IGNEZ CAPOVILLA ALVES

A FOTOGRAFIA NA MEDIAÇÃO DA ARTE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Gaspar Leal Paz

VITÓRIA
2019

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de
Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

A474f Alves, Ignez Capovilla, 1985-
 A Fotografia na mediação da arte / Ignez Capovilla Alves. -
 2019.
 72 f. : il.

 Orientador: Gaspar Leal Paz.
 Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do
 Espírito Santo, Centro de Artes.

 1. Arte e fotografia. 2. Mediação. I. Paz, Gaspar Leal. II.
 Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III.
 Título.

CDU: 7

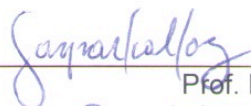
IGNEZ CAPOVILLA ALVES

“A FOTOGRAFIA NA MEDIAÇÃO DA ARTE”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito final para a obtenção do grau de Mestre em Artes.

Aprovada em 28 de novembro de 2019.

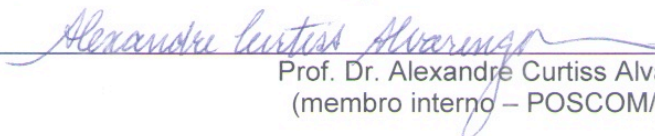
Comissão Examinadora



Prof. Dr. Gaspar Leal Paz
(orientador – PPGA/UFES)



Profa. Dra. Almerinda da Silva Lopes
(membro interno – PPGA/UFES)



Prof. Dr. Alexandre Curtiss Alvarenga
(membro interno – POSCOM/UFES)

Para minha mãe, com todo meu amor.

Agradecimento

À Márcia Capovilla, pela apoio durante todo o processo de elaboração desta pesquisa, pela inspiração insuperável trazida por seus quarenta anos de docência e pelo zelo com que sempre cuidou de mim em seu papel de mãe. Você é a referência máxima da minha vida profissional e minha heroína na vida pessoal;

Ao Gaspar Paz, pela orientação, atenção, cuidado e acolhimento durante a jornada que representou a estruturação deste trabalho. Sua contribuição ao longo deste período se mostrou inestimável e nossas extensas discussões a respeito do tema da pesquisa estão registradas por todo o documento a seguir. Mais que um orientador, obrigado por ser um verdadeiro mentor para mim neste capítulo da minha vida acadêmica;

Ao grupo de pesquisa “Crítica e Experiência Estética” pelo estímulo, entusiasmo e força que me deram desde o primeiro encontro, promovendo discussões e trocas que não apenas se mostraram valiosas para a configuração deste trabalho como para meu crescimento enquanto artista e pesquisadora;

À minha família e meus amigos, os quais não me deixaram desistir e me fizeram entender a natureza árdua destes processos de transpiração, me incentivando sempre a reconhecer os devidos tempos e nuances destinados a cada passo e reconhecer minha potência para cruzar este trajeto;

À Almerinda Lopes, por toda contribuição e toda informação compartilhada desde a graduação, suas aulas certamente foram um embrião para o desenvolvimento dessa pesquisa;

Ao Alexandre Curtiss, pelos apontamentos e referências importantíssimos para a finalização desse trabalho;

À Universidade Federal do Espírito Santo, pela oportunidade de desenvolver essa pesquisa e fruir com tantos pensadores no Programa de Pós-Graduação em Artes;

À Universidade de Vila Velha, por me permitir transformar minha pesquisa em prática de sala de aula com liberdade e autonomia.

RESUMO

Ao passo que os museus estabelecem um estatuto de conservação e valorização de obras, eles também descontextualizam as artes de seu lugar de origem, propondo recontextualizações, releituras e interpretações ao público que frequenta esses espaços. Trata-se de uma abordagem histórica da fotografia e das problematizações surgidas a partir de suas transformações técnicas. Para a compreensão desse contexto, observa-se o impacto do conceito de reprodutibilidade em Walter Benjamin e suas implicações na ideia de distorção, defendida por John Berger. Essas discussões alcançam também as ideias de equalização da imagem, proposta nas obras de André Malraux e Aby Warburg. Nesse sentido, sublinha-se a contribuição de artistas cujas obras fotográficas restituem ao espectador um significado ampliado da obra de arte e propõem diferentes possibilidades para rever a história da arte, questionar o sistema das artes, assim como a forma de organização dos museus e a apropriação fotográfica, como é o caso de Bruno Moreschi (Brasil) e Louise Lawler (EUA).

Palavras-Chaves: Fotografia e arte contemporânea, Mediação.

ABSTRACT

While museums establish a status of conservation and valorization of works, they also decontextualize the arts from their place of origin, proposing recontextualizations, rereading and interpretations to the public who frequent these spaces. It is a historical approach to photography and the problematizations arising from its technical transformations. To understand this context, one observes the impact of the concept of reproducibility on Walter Benjamin and its implications on the idea of distortion, defended by John Berger. These discussions also reach the ideas of image equalization, proposed in the works of André Malraux and Aby Warburg. In this sense, we highlight the contribution of artists whose photographic works restore to the viewer a broader meaning of the work of art and propose different possibilities to review the history of art, to question the system of arts, as well as the form of organization of museums and photographic appropriation, such as Bruno Moreschi (Brazil) and Louise Lawler (USA).

Keywords: Photography, contemporary art, digitization, mediation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Edgard Degas, Positivo Negativo, 1895.	24
Figura 2: William Henry Fox Talbot, During his initial experiments, Talbot made numerous photograms of plants, leaves and flowers. On left, is the negative and on right, the positive print of the image.	25
Figura 3: Jacques Louis Mendes Daguerre, Boulevard du Temple, Paris, 3rd Arrondissement, Daguerreótipo, 1838.	26
Figura 4: Agnès Varda, Um minuto para uma imagem, 1982.	28
Figura 5: Marina Abramović, Rhythm 0, 1965.	30
Figura 6: Robert Smithson, Spiral Jetty, Utha, 1970.	31
Figura 7: Ignez Capovilla, Sobre uma e três cadeiras, 2017.	35
Figura 8: James Turrell, Skyspace I, 1974.	36
Figura 9: Ignez Capovilla, Reproduções Distorcem - Frame Modos de ver, 2018.	38
Figura 10: John Berger, Modos de ver, 1972.	41
Figura 11: Eu sou um olho, Berger citando Vertov, 1972.	42
Figura 12: Ignez Capovilla, Totem Lando, Gaeu, 2015.	43
Figura 13: Ignez Capovilla, Lando, Gaeu, 2014.	44
Figura 14: Julio Tigre, Presença, Projeto Inquilino 3ª edição, Vitória, março de 2011.	46
Figura 15: Bruno Moreschi, Contrate um profissional, Pedra 5, Pedro Victor Brandao, 2014.	48
Figura 16: Bruno Moreschi, Contrate um profissional, Pedra 1, Hugo Curti, 2014.	49
Figura 17: Bruno Moreschi, Contrate um profissional, 2014.	50
Figura 18: Louise Lawler and Liam Gillick, 'November 1-December 21, 2013'	54
Figura 19: Orlando da Rosa Farya, Almoço na Relva, Manet, 2005.	55
Figura 20: Dannis Adams e Paul Colin, Malraux's Shoes, 2012.	59
Figura 21: Atlas Mnémosyne, Aby Warburg, 1924.	60
Figura 22: Didi-Huberman sobre Atlas Mnémosyne, 2012.	61
Figura 23: Waltercio Caldas, Velázquez, 1996.	62
Figura 24: Mauro Restiffe, Vermeer Embalado, 1999.	63

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO DA FOTOGRAFIA	
CONTEMPORÂNEA.....	22
2. REVERBERAÇÕES DA REPRODUTIBILIDADE E DISTORÇÃO.....	38
3. A FOTOGRAFIA NA MEDIAÇÃO DA ARTE	51
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	65
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	68

INTRODUÇÃO

A partir do advento da fotografia e da possibilidade de reprodução das obras de arte, Walter Benjamin anuncia uma grande transformação no campo da arte, que perdura e se multiplica exponencialmente, a banalização da arte (BENJAMIN, 1994). Esse cenário exhibe tensões que influenciam a compreensão histórica e crítica das artes, visto que com a ênfase na reprodução, surgem novas questões relativas ao registro, preservação e disseminação das produções artísticas e culturais.

Nesse sentido, o ponto de partida para esta pesquisa foi a constatação de um crescente registro de obras de arte pelo meio fotográfico, registro este que se intensifica na medida em que a fotografia se assume também como linguagem artística. Isso nos faz pensar na própria assimilação da imagem no mundo contemporâneo. Em um mundo voltado para a imagem, no qual a internet é uma das fontes primeiras de consulta, de disseminação de informação e de referência bibliográfica, como interpretar as imagens? Como entender quando se trata de uma fotografia de arte, expressão do artista, ou quando se trata tão somente de um registro? No mundo contemporâneo, as imagens assumem um papel decisivo no desenvolvimento das ciências, no acesso à informação e comunicação jornalística e nas redes sociais, nos registros históricos e memorialísticos das práticas culturais, nos processos e produções artísticas, na publicidade e propaganda dos processos econômicos, mercadológicos e nas tomadas de posição políticas e socioculturais. Esse vasto alcance nos impele a circunscrever nossa análise, mais especificamente, no impacto da fotografia no campo das artes.

Trata-se de pensar a fotografia como mediação nas artes. Que mediação é essa? Seria a fotografia como interpretação das artes, como mediação para a legibilidade das artes, mediação entre a obra e o público, como desvelamento da imagem como processo histórico, a fotografia como trabalho artístico que transforma sobremaneira o campo artístico? Em certa medida, todas essas perspectivas.

Uma das funções da fotografia é permitir o acesso à obra de arte por meio de sua reprodução. E à medida que a arte contemporânea se esgarça, tudo parece finalizar em imagem. Este trabalho procura afirmar a importância da imagem no processo de desenvolvimento da subjetividade e, além disso, compreender como o seu fácil acesso pode ser gatilho para um amplo processo de formação, não apenas em arte, mas a partir da arte.

O primeiro capítulo é dedicado ao aprofundamento do conceito de reprodutibilidade técnica, do crítico e filósofo alemão Walter Benjamin, que explicita a banalização da imagem trazida com a reprodução dos acervos e a Indústria Cultural. Esse processo de digitalização exhibe um novo modo de vida que faz perder as experiências com a arte, que o filósofo também aponta em “Experiência e pobreza”. Olgária Matos ajuda a entender essa transformação do tempo e do espaço modificada pela modernidade. O que implica em uma distinção entre representação (imitação, mimese) e cópia (reprodução, apresentação). Conceitos que serão melhor esmiuçados a partir de textos de Roberto Machado e Ricardo Fabbrini, que abordam a crise da representação da arte. Interessa-nos pensar como essa crise liberta a pintura e transforma o campo da arte, e também percebe a fotografia como influência no modo de fazer artístico.

Faremos uma breve retrospectiva histórica a fim de entendermos um pouco o lugar que a fotografia ocupa hoje. O início da fotografia é marcado pela necessidade de registrar e fixar a imagem vista pela câmera obscura. A representação mimética da realidade, que a pintura buscava até então, é alcançada pela reprodução realista da fotografia, do seu registro fidedigno da realidade.

Nesse capítulo, pretendemos contextualizar o leitor para o advento da fotografia, como ela interfere na produção das obras de arte, e como alguns artistas encontram maneiras de incorporar o conceito fotográfico em seus trabalhos. Além disso, como o acesso à imagem da obra é mais rápido e fácil percebemos que perdemos a experiência corporal e sensorial, ficando apenas com seu registro fotográfico e escrito.

Inicialmente a característica fundamental da fotografia era o uso do registro como documentação. Num primeiro momento, ao privilegiar o registro como finalidade, as

características estéticas seriam facultativas. Segundo Rouillé, a fotografia é confinada ao domínio quantitativo, enquanto a arte estaria no domínio da qualidade. Então o que se percebe nesse momento é uma fotografia simplesmente utilitária.

É no cenário dessa metafísica da representação que se situa o debate endêmico sobre a natureza – cópia ou simulacro – das imagens fotográficas: enquanto cópias-ícones, para o essencial das pinturas, seriam dotadas de semelhança interior e espiritual (e, por isso, dignas da arte), as fotografias só poderiam pretender o *status* de simulacro, de cópia deteriorada, dessemelhante – dotada de semelhança externa, incompatível com a arte. (ROUILLÉ, 2009, p. 73)

Com as mudanças do cenário é todo o campo fotográfico que irá se complexificar. Sua condição estrita de registro é amplamente questionada devido à imprecisa veracidade da fotografia. Pois o registro de algo é, nada mais nada menos, do que a leitura de um sujeito sobre um objeto.

Ao descrever mecanismos da “verdade fotográfica”, Rouillé insiste na evidência quase sempre esquecida, de que em si, a fotografia não é um documento (aliás, como qualquer outra imagem), mas somente está provida de um valor documental, variável segundo as circunstâncias. E essa é a razão pela qual tal valor documental, [...] “declina junto com ela; é a razão pela qual a perda de hegemonia da ‘fotografia-documento’ abre caminho para outras práticas, até então marginalizadas ou embrionárias, sobretudo para a ‘fotografia-expressão’” (ROUILLÉ, 2009, p. 19)

Segundo Rouillé, esse cenário da representação desconsidera toda a subjetividade do sujeito, as distorções intrínsecas no ato fotográfico, e a possibilidade de deformidades dessa realidade contidas nesse processo de captura do real. Pois um retrato não consegue imprimir a realidade de um sujeito, mas um espaço-tempo em que o sujeito é representado. Por isso, há uma transferência da fotografia “do domínio das realizações para o das atualizações, e do domínio das substâncias para o dos eventos” (ROUILLÉ, 2009, pág. 73). Uma fotografia de um rosto não é a representação do mesmo, mas a atualização de um rosto em constante mudança. Em certa medida, é o que o filósofo Gilles Deleuze quer dizer quando sublinha que “A imagem não é um objeto, mas um ‘processo’” (DELEUZE, 2010, p. 81). Ou seja, para entendermos a potencialidade da imagem fotografada é importante visarmos a sua transitoriedade na apreensão do acontecimento.

O movimento das vanguardas artísticas proporciona um ambiente de ruptura da pintura com o plano bidimensional da tela. E a partir de 1960 alguns artistas passam a criticar e inserir os processos criativos do artista à exibição pública. Obras que de alguma maneira incorporam o espaço real e o acontecimento e questionam o lugar de exposição e exibição controlada pela instituição. É a partir disso que algumas obras se constituem com duração efêmera, para acontecerem apenas uma vez, para um pequeno grupo de pessoas, em lugares específicos.

Em certa medida essa é uma das consequências da crise da representação. É a partir de um novo tratamento das intuições de espaço e tempo que essas questões se redimensionam. No caso da fotografia, a apreensão do instante originário (acontecimento) ou da duração reproduzida na imagem (processo do tempo, da memória) vai propiciar inclusive a ideia de autorreferencialidade do campo fotográfico.

A partir da reprodutibilidade (BENJAMIN, 2012, p.180) e concomitante ao processo de industrialização da vida, as obras de arte passam a ser reproduzidas, e uma das consequências disso é a banalização da história e da arte. Mas também a possibilidade de reconstrução de narrativas.

Toda imagem contém seu espaço tempo específico, e em meio à complexidade de imagens vividas no cotidiano, é possível pensar que esse novo modo de leitura pode estender a proposta inicial de obra, compondo com a realidade. Um espaço de narrativas aleatórias. Nesse sentido, segundo Novas “o tempo está dentro da imagem e o que está fora são duas experiências mútuas, porque uma pergunta inevitável da fotografia é sobre o tempo. A outra, sem dúvida, corresponderia à interrogação sobre a natureza do real.” (NOVAS, 2017, p. 17)

Assim, quando a fotografia congela aquele espaço-tempo e materializa uma arte efêmera em um objeto comercializável, a fotografia atua no caminho oposto à ideia central da obra. Ao mesmo tempo esse processo compactua com a disseminação do artista, que não fica imune ao receptor, pois o mesmo constrói uma outra narrativa subjetiva que combina a ideia original da obra.

O segundo capítulo é destinado a reverberações da reprodutibilidade e distorção. Trata-se de entender como a natureza da imagem fotográfica distorce os significados da obra de arte e recontextualiza sua recepção. Pode-se dizer que um dos espaços onde ocorre essa distorção é o museu.

Para pensar o problema da mediação é preciso compreender as problemáticas da apropriação no texto de Douglas Crimp e François Soulages que dialogam com as ideias de John Berger. Ampliando os argumentos da reprodutibilidade de Benjamin, John Berger expõe em “Modos de ver” a fotografia e a mídia como mediadoras parciais no processo de informação. Uma imagem de uma obra do museu, por exemplo, privilegia partes de uma obra e diminui outras. Para compreender esse deslocamento entre obra e espectador, daremos preferência a trabalhos que expõem o problema da transmissão como as de Marcel Duchamp, Joseph Kosuth e Robert Smithson. Charlotte Cotton também ajuda a refletir sobre a categorização da fotografia, em seu livro *A fotografia como arte contemporânea*, da coleção Arte&Fotografia da editora Martins Fontes, traduzido e lançado no Brasil em 2013.

Com apoio de Douglas Crimp, procuro compreender e analisar a obra literária de André Malraux, *O museu imaginário*, que sujeita as obras de arte a uma mesma dimensão. Crimp nos impele a refletir como o efeito da reprodutibilidade da obras de arte estimula uma outra experiência com a fotografia, aquela de artistas que percebem a urgência de transformar parte do processo de seu trabalho à luz de outros trabalhos de arte, como o exemplo de Louise Lawler que será abordada no presente trabalho. Nessa perspectiva, nos interessa pensar em artistas que se apropriam desse fenômeno para produzir suas obras, e aqui buscamos em François Soulages seu conceito de ‘imagem da imagem’, quando ele diz que o fim da arte é fotográfico. Didi-Huberman também nos incita a pensar a apropriação, a ficção e a restituição no uso da imagem.

Falaremos sobre a problemática da reprodutibilidade de obras de arte, que com perdas e ganhos, anacronismos e distorções, produz um cenário novo, amorfo e virtual na sociedade e na arte. Ao mesmo tempo é ferramenta importante na mediação entre a arte e o público. Não à toa, é possível perceber o movimento das grandes instituições na reprodução de suas reservas técnicas e divulgação desses acervos.

Movimento que estimula e dissemina a cultura, provocando a reflexão crítica da história e da arte.

A partir do texto de Roberto Machado “Deleuze e a ruptura da representação” percebe-se o velho dilema entre imitação (mimese) e cópia. A mimese é um dos estilos estéticos metafísicos. Possui características bem marcantes: representação da ideia ou idealização da realidade; representação da beleza e da serena jovialidade; expressão da harmonia das formas; representação de universais concretos (reis, heróis, deuses) e comunicação imediata.

Historicamente, esse estilo sempre se contrapôs à cópia (considerada uma mera ou simples representação das coisas). Com o processo da revolução industrial (objetos reproduzidos em série) e da crise dos paradigmas de pensamento metafísico, a cópia assume um lugar privilegiado. É isso que Walter Benjamin se dá conta. É esse lugar privilegiado da cópia (reprodução) que, se por um lado, indica a perda de vigência de um tipo de compreensão da arte (e de sua aura); por outro, mostra novas perspectivas e experimentações com relação às linguagens artísticas. Essa relação entre imitação e cópia vai se complicar um pouco, pois podemos visualizar, a partir de certos autores, as virtualidades (ou permanências em certos níveis) da ideia de mimese. Mas é inegável a ruptura com certos padrões miméticos, fato esse que propiciará grande parte das transformações no campo das artes (essas transformações acontecem justamente a partir da crise da representação).

Alguns artistas contemporâneos compõem suas obras a partir dessa crítica, como é o caso da obra “Contrate um profissional”, de Bruno Moreschi, que exemplifica o olhar subjetivo do fotógrafo. “O museu imaginário” de Andre Malraux mostra a equidade da arte diante da fotografia, e o “Atlas Mnemosyne”, de Aby Warburg, expõe a força das relações afetivas, narrativas, subjetivas e históricas que cada espectador cria com e a partir das imagens. Os exemplos dos trabalhos de André Malraux e Aby Warburg provocam a possibilidade de se discutir narrativas, e nos fazem perceber a interpretação subjetiva desses contextos. Esses trabalhos estimulam coleções de arquivos individuais quando propõem que a memória é em si uma construção subjetiva.

Diante das imagens do nosso tempo, a reprodução está no meio do processo, entre a ideia do artista e o espectador, como potência formativa na construção de novas coleções subjetivas. Hoje é propor a imagem como uma nova possibilidade. Pois toda obra de arte vai carregar consigo a representação de seu tempo, mas faz parte do processo de alfabetização visual do ser humano contemporâneo a reconfiguração das mesmas.

Um crucifixo românico não era, de início, uma escultura; a *Madona* de Cimbaue não era de início, um quadro; nem sequer a *Atena* de Fídias era, de início, uma estátua. O papel do museu na nossa relação com as obras de arte é tão considerável que temos dificuldade em pensar que ele não existe, nunca existiu, onde a civilização da Europa moderna é ou foi ignorada; e que existe entre nós há menos de dois séculos. O século XIX viveu dos museus; ainda vivemos deles, e esquecemos que impuseram ao espectador uma relação totalmente nova com a obra de arte. [...] Até o século XIX, todas as obras de arte eram a imagem de algo que existia ou não existia, antes de serem obras de arte. (MALRAUX, 1965, p. 9).

Essa problematização da reprodutibilidade e da distorção pode ser percebida em dois exemplos significativos: *O museu imaginário* (de André Malraux) e *Contrate um profissional* (de Bruno Moreschi).

Em *O museu imaginário* de André Malraux as imagens são equalizadas, e as obras são provocadas a frequentarem o mesmo espaço-tempo fotográfico, ajustadas ao mesmo plano bidimensional e abstrato. Nessa perspectiva, conforme Malraux perde-se a escala, a espacialidade, e tudo se volta para o retângulo áureo. Assim, o autor compreende o conceito de registro e da fotografia, e, por outro lado, critica o processo de reprodução das obras de arte quando expõe o nivelamento que acontece à arte toda vez que ela é reproduzida. Quando as nivela, as iguala em importância.

Por sua vez, a obra *Contrate um profissional*, de Bruno Moreschi, critica o processo de reprodução ao mostrar como o nosso contato com as obras de arte hoje é condicionado, primeiramente, através de seus registros fotográficos. O autor convida constantemente profissionais habituados em fotografar obras de arte para fotografar uma “escultura” de sua autoria, que nunca será exibida ao público (MORESCHI, 2017). Em março de 2019, já colecionava 15 imagens diferentes de 15 fotógrafos diferentes, que demonstram exatamente a ação subjetiva do fotógrafo diante de um

objeto. Nesse trabalho fica evidente a complexidade da recepção dessas obras devido à subjetividade de sua captura.

Ao visualizar esse tipo de exemplo, John Berger nos alerta para as distorções que as imagens contém, e compartilha a característica de que toda imagem é um ponto de vista subjetivo, que não reflete a realidade de forma unívoca. Esse novo cenário amorfo das imagens, ainda é uma importante ferramenta na mediação entre a arte e o público. E é cada dia mais urgente a disseminação desses acervos.

Aparentemente temos acesso a tudo que existe, mas de fato isso não se verifica. Essa ilusão talvez seja uma forma de distorção da recepção imagética. Um outro aspecto, que toca as imagens segundo Didi-Huberman é a sua natureza dialética. No livro *Quando as imagens tomam posição*, ao abordar a estética de Brecht e analisar como ele fazia a releitura de imagens disponibilizadas pela mídia, Didi-Huberman apresenta um interessante cenário de atuação artística nesse campo. Em *Kriegsfibel*, Brecht apresenta uma série de imagens que ele recortava de jornais e periódicos, dispondo-as com novas interpretações (releituras com poemas e epigramas). Nisso fazia uma espécie de contra-informação, fazendo com que o leitor revisse as imagens com espírito crítico (lendo-as a partir dos acontecimentos que as sustentavam).

O Museu do Van Gogh em Amsterdã, na Holanda, disponibiliza seu acervo com alta qualidade em seu site, na internet, com toda informação junto à obra. É claro que essa imagem desconectada de seu lugar de origem perde parte de seu significado, mas como já vimos, o próprio processo de digitalização da pintura de Van Gogh já carrega consigo um certo grau de descompasso.

Compreende-se que é necessário criar repertórios para reflexão das imagens que chegam. Para isso, faz-se necessária a disseminação do acesso de maneira consistente, a tal ponto de restituir o público e estimulá-lo a conhecer o significado das imagens. É possível ampliar a formação do indivíduo a partir, e não só, das obras de arte. E é dever do artista e do leitor rever a história e criar outras narrativas. Por isso a importância de que esse acervo seja acessado.

No terceiro capítulo, refletiremos sobre essa onipresença da imagem fotográfica e sua influência na sociedade e, principalmente, sublinharemos essa capacidade que a imagem tem de nos restituir o mundo e suas significações, proporcionando a construção de diferentes subjetividades mediante o acesso à informação lida de forma crítica.

Segundo Rouillé (ROUILLÉ, 2009, p. 331) a arte conceitual, a *land art* e a arte corporal mudam a situação, o papel e a visibilidade da fotografia. Esses movimentos possibilitam o acesso da fotografia ao campo da arte contemporânea, mas raramente sozinha, e sim na presença de outros elementos não fotográficos como mapas, textos, esquemas, objetos, o que Rouillé chama de vetor. Ou seja, a fotografia como parte do processo do artista.

Nessa via, Soulages (SOULAGES, 2010, p. 315) nos mostra como o registro passa a ser a finalidade da arte, e que esse não é um instrumento neutro, visto que, a fotografia transforma e é transformada pela arte contemporânea.

No “Atlas Mnémósyne” de Aby Warburg podemos perceber a interação entre as fotografias. Numa instalação com mais de cem imagens, recontextualizadas, o teórico e artista defende “um alargamento metódico das fronteiras da nossa ciência da arte, em termos materiais e espaciais” (WARBURG, 2015).

Segundo Didi-Huberman, Warburg propõe nesse trabalho um arquivo atuante, onde imagens convivem com outras imagens, rascunhos, notas e textos, em que a proposta é fazer o uso da fotografia para gerar um pensamento em história da arte. Ele considera o *pathos* intrínseco à toda obra de arte, e não a ignora, apenas compreende que todo contato com a imagem é anacrônico, pois as obras já estão distanciadas de seu lugar de origem. Por isso propõe o uso dessa tensão criando uma outra narrativa subjetiva entre elas, e propõe que o leitor faça o mesmo. Warburg nos convoca a pensar no museu de maneira construtiva, mesmo que anacronicamente, pensar na recepção destas imagens.

Um mundo temático separa, é claro, a obra de Warburg e a de Bataille. Tanto Warburg quanto Bataille são movidos por uma generosidade voraz no saber, na coleta de documentos vindos de todas as direções, mas também no

atravessamento, isto é, na transgressão sistemática dos campos disciplinares tradicionais; que uma mesma referência nietzschiana perpassa o pensamento da história de ambos; que uma mesma obsessão os ocupa quanto ao destino – “sobrevivência” e “decomposição” misturadas – do antropomorfismo e de suas “fórmulas patéticas”; que uma mesma articulação vem à tona entre esse patetismo da figuração e a pesquisa vigorosa de singularidades ou de regularidades morfológicas; que uma mesma paixão os anima em direção ao acidente, ao caso singular, à exceção, que a um só tempo desmente e revela um fato de estrutura; que ambos visaram o sintoma no símbolo; que ambos tiveram que conhecer e experimentar (Warburg com Binswanger, Bataille com Borel). (HUBERMAN, 2015, P.402)

Segundo o autor “ambos se mantiveram à margem da instituição universitária, preferindo passar a vida em meio a imensas bibliotecas, isso quando não iam a campo, recolocar seu próprio saber em questão” (HUBERMAN, 2015). Ambos tinham interesse pela margem da sociedade, na contra-história, no rebaixamento do ideal de beleza mantido pela tradição. Ambos atuavam no campo das formas até então negligenciadas e desprezadas pela academia. Se interessavam pela questão antropológica que atravessava tanto o mundo das imagens quanto sociais. Ambos os trabalhos trazem à tona a relação interpretativa dos autores com a organização dessas formas. “Talvez a “sobrevivência” que obsedou Warburg e a “decomposição” que obsedou Bataille devessem num dia próximo se reunir na biblioteca do historiador de arte, a fim de que ele as utilize como um organon dialético”. (HUBERMAN, 2015, p.402)

Alguns artistas exploram essa condição da fotografia no conceito de seus trabalhos, criando obras de arte a partir de imagens já existentes, como uma maneira de devolver ao universo das imagens o que já foi dela. Uma maneira metalinguística de promover a conscientização e o diálogo segundo seu suporte final, a fotografia.

Esse é o caso de Louise Lawler, que registra algumas obras de arte e às vezes até espaços expositivos, de maneira incomum. Quando fotografa a escultura de uma bailarina de Degas, por exemplo, Lowler faz questão de fazer um recorte no meio da saia dessa, nos fazendo lembrar que aquilo é uma fotografia, mas em momento algum esquecemos que aquela saia é de Degas. Assim, quando vemos uma obra de Lowler estamos também vendo Degas, também anacronicamente, assim como Warburg atentou no início de seu processo com o Atlas, em 1924.

Pretendemos discutir então a experiência das imagens no campo da arte, como os artistas compreendem esse aparato e desenvolvem diferentes abordagens a partir dessa experiência estética fotográfica. Com apoio de Douglas Crimp, procuramos compreender e analisar a obra literária de André Malraux, *O museu imaginário*, que sujeita as obras de arte à uma mesma dimensão e em André Rouillé o apoio para a crítica de Sherrie Levine à apropriação de imagens e da arte. Douglas Crimp, François Soulages e Didi-Huberman para pensar a apropriação, ficção e restituição no uso da imagem.

Devido ao crescimento da reprodução das obras de arte, como a fotografia se comporta no campo da arte? A imagem técnica, uma ferramenta fundamental na mediação da arte com o público, também estimula obras que se compõem a partir desse processo metalinguístico que é a fotografia. A reproduzibilidade tem perdas e ganhos, anacronismos e distorções, e o trabalho pretende analisar as perdas e ganhos no processo de virtualização das obras de arte. A perda da experiência, a mediação do museu e a restituição dos artistas.

O processo de virtualização dos acervos reflete obras que se apropriam do processo de reprodução quando expõem o processo de registro, de serialização ou de banalização das mesmas. Para isso é necessário diagramar esses limites da imagem na arte contemporânea. Observar quando ela age como registro, quando se apropria do procedimento de crítica institucional, e quando se estrutura como linguagem, com ênfase nos trabalhos que restituem o público quando produzem obras de arte estabelecidas a partir de outras obras.

1. BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO DA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA

Uma chapa de estanho associada ao betume da Judéia gerou a primeira imagem fixa na história das imagens. Com a Heliografia produzida pelo francês Joseph Nicéphore Niépce, em 1826, a realidade passa a ser fixada como jamais visto na história das imagens.

Mas é em 19 de agosto de 1839 que o francês Louis Jacques M. N. P. Daguerre faz o registro oficial de sua patente, o Daguerreótipo, na academia de ciência de Paris. A invenção carrega o dia internacional da fotografia, mas o nome “Fotografia”, é designado pelo franco-brasileiro Hercules Florence.

Dessa forma, o processo de investigação desse trabalho problematiza e põe em evidência a lógica do positivo/negativo, desenvolvida por William Henry Fox Talbot em 1835. Para além do processo de reprodução, cópia e série, já desenvolvido pela gravura, a reprodução das imagens multiplica as imagens cotidianas de maneira exponencial, proporcionando um ambiente de imagens descontextualizadas.

Enquanto o Daguerreótipo produzia uma imagem única e autêntica, o negativo nos permitiu a reprodução infundável de imagens. No início da fotografia, para fazer uma imagem com escalas maiores, era preciso que a câmera fosse grande. Com a possibilidade da ampliação a partir de um pequeno negativo, podemos ampliar cópias fotográficas de diversos tamanhos.

A partir dessas transformações técnicas e o impacto de suas significações sociais e artísticas é que Walter Benjamin anuncia algumas das problemáticas que nos interessam nessa pesquisa. A partir de seu texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, procuramos refletir sobre a reprodução das obras de arte, o que implica também a interpretação da escolha e da seleção do enquadramento do fotógrafo, que reproduz a obra e confere o espaço virtual que as imagens agora habitam. Ou seja, pretendemos inserir nessa retrospectiva histórica, alguns questionamentos decisivos da prática fotográfica e do desencadeamento de formas singulares de legibilidade das imagens.

Segundo Benjamin, a presença da fotografia facilita o acesso à arte, visto que com a reprodução dos acervos é possível conhecer obras de difícil acesso, como as pirâmides do Egito, ou os frontões da Grécia, por exemplo. Se de um lado uma das consequências disso é a informação de baixa qualidade circulando livre e indisciplinadamente, causando a banalidade dessas imagens e a perda da experiência; por outro lado, na transição entre “Pequena história da fotografia (1931)” e “Sobre o conceito de história (1940)” Walter Benjamin enxerga o parentesco entre o fotógrafo e o historiador. Em afinidade com a “tomada de posição” brechtiana diante dos acontecimentos e impactado pelas noções de memória tanto em Bergson como em Proust, pode-se dizer, segundo Maurício Lissovsky, que “A posição singular de Benjamin diante da fotografia transparece aqui sob a forma de um paradoxo” (LISSOVSKY, p. 95).

Pois se a fotografia é a ‘conquista fundamental de uma sociedade onde a experiência declina’ – isto é, uma sociedade submetida ao choque e ao tempo indiferente dos ritmos industriais, uma sociedade, portanto, que se torna cada vez mais instantânea –, a recuperação dessa experiência – como experiência do tempo – só pode dar-se em um instante particular, destacado de uma série supostamente homogênea, e no qual toda a temporalidade está subitamente implicada” (p. 96)

Em “O narrador” Benjamin menciona a perda gradativa do narrador, da oralidade, da escrita, do contexto, e a consequência disso é a diminuição de estímulo dos sentidos.

Maurício Lissovsky comenta que:

Rigidez post-mortem: átomo póstumo. As fotos de Atget, comenta Benjamin, “foram comparadas ao local de um crime” (BENJAMIN, PHF, 107). Chamuscadas pelo aqui e agora, infiltram-se nelas os fragmentos cintilantes do cotidiano, irrompendo do fluxo, nada natural, dos acontecimentos – pois a “impressão digital ensanguentada de um assassino, na página de um livro, diz mais que o texto” (LISSOVSKY, 1998, p. 93-94)

Benjamin reconhece que a fotografia associa, paradoxalmente, transitoriedade e reproduzibilidade, a fotografia única se reduz à sua reprodução e isso colabora para o declínio da aura.

A cópia, a reprodução, a possibilidade de serialidade enfim, o que se inicia com os negativos de Talbot, é essa dimensão da imagem. Nos dias de hoje é ainda mais forte e presente com a presença da digitalização e viralização. A partir do negativo é

possível uma infinidade de impressões de uma mesma obra que pode agora viajar pelo mundo, sem necessariamente carregar sua característica conceitual de origem.



Figura 1: Edgard Degas, Positivo | Negativo, 1895.

Reprodução da autora

Segundo Douglas Crimp (CRIMP, 2005, p.04) Edgard Degas vai atentar para isso em “Positive/Negative”, trabalho que realizou em 1895. A bailarina apresentada em igual valor na imagem em positivo e em negativo. Mas na realidade, segundo Crimp, Degas vai usar do efeito Sabatier, uma exposição do negativo em seu processo de revelação, que inverte o claro e escuro da obra. “Uma auto-reflexão pós-moderna fazendo do processo fotográfico negativo-positivo ficar evidente na impressão fotografica por meio de uma impressão dupla.” Ou exposição supla num mesmo papel, num mesmo frame.

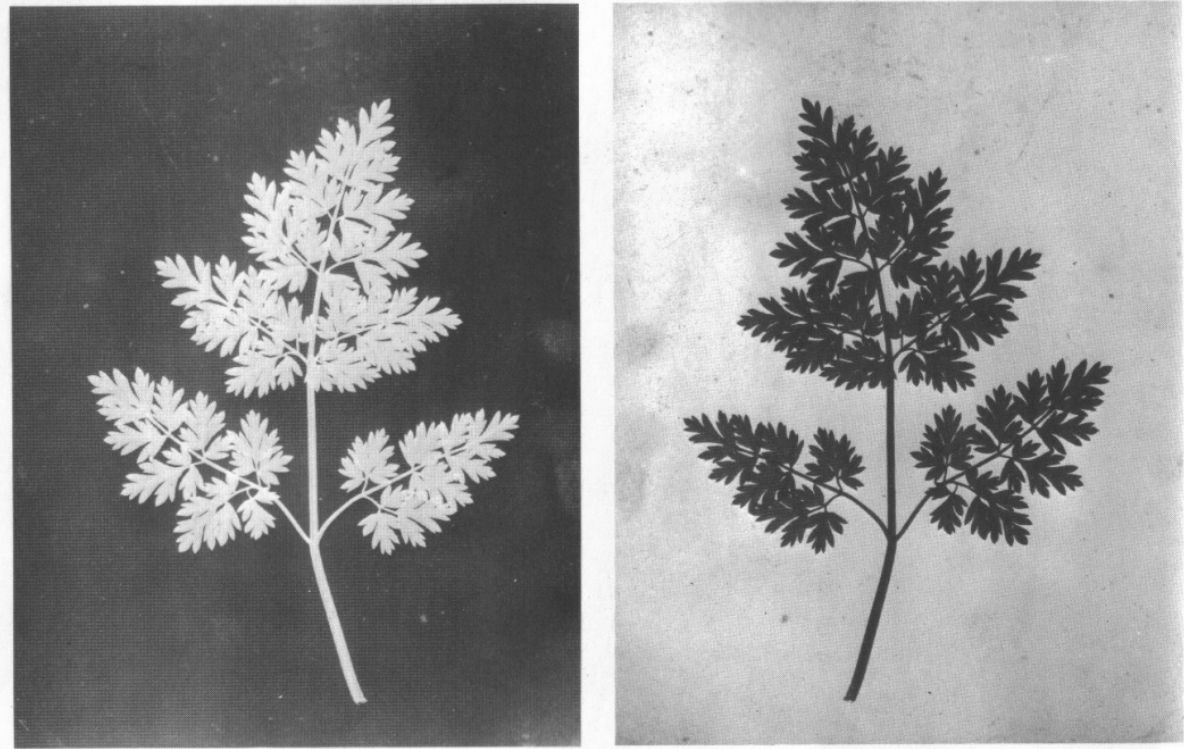


Figura 2: William Henry Fox Talbot, During his initial experiments, Talbot made numerous photograms of plants, leaves and flowers. On left, is the negative and on right, the positive print of the image.

Fonte: metmuseum.org

Durante seus experimentos iniciais, Talbot fez inúmeros fotogramas de plantas, folhas e flores. À esquerda, é o negativo e à direita, a impressão positiva da imagem. Com uma imagem negativa Talbot havia descoberto uma maneira de reproduzir várias imagens a partir de uma mesma matriz, um mesmo negativo.

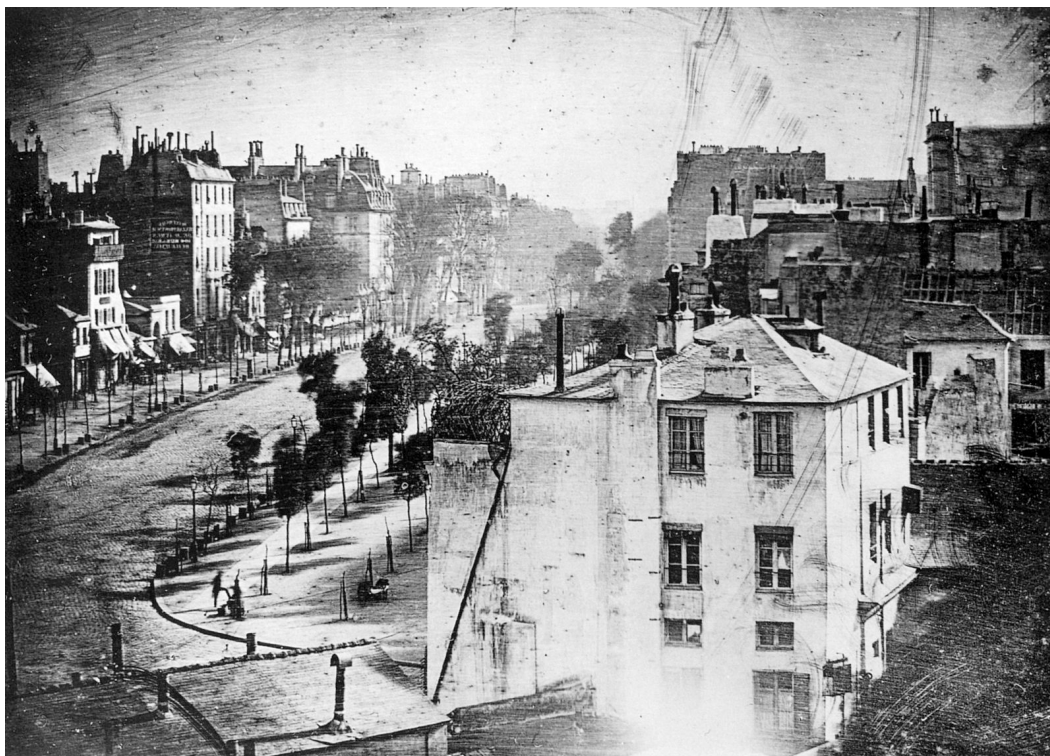


Figura 3: Jacques Louis Mendes Daguerre, Boulevard du Temple, Paris, 3rd Arrondissement, Daguerreótipo, 1838.

Fonte: wikimedia.org

Como podemos ver na imagem figura 3, *Boulevard du Temple*, realizada por Daguerre, é provavelmente a primeira fotografia de um ser humano. Ao ficar na esquina, parado, engraxando os sapatos, conseguimos ver o registro de um homem em uma longa exposição de 10 minutos. Aparentemente não vemos nenhuma pessoa na rua, mas essa sensação acontece devido a câmera não conseguir captar as pessoas caminhando, que passam rapidamente em frente ao obturador localizado no atelier de Daguerre. Devido ao processo fotográfico precisar de muito tempo de exposição, temos a sensação de rua deserta. Além disso, a imagem foi capturada espelhada, então também temos a visão contrária de onde são localizadas os prédios e os assuntos na imagem. Com esse exemplo, podemos ter uma primeira e simples noção da não veracidade da imagem.

Escrever a história significa atribuir aos anos a sua fisionomia. Com esse aforismo, Benjamin realça a importância da abordagem fisionômica em seu trabalho. O que ele entende por fisionomia é elucidado em suas obras principais, dedicadas à história literária e social do século XVII alemão e do século XIX francês..." (BOLLE, 1994, p. 40)

[...] Genericamente falando, a fisionomia benjaminiana é uma espécie de especulação das imagens, no sentido etimológico da palavra: um exame minucioso de imagens prenes da história. Ela tem sua razão de ser na especificidade do seu pensamento, que se articula não tanto por meio de conceitos e sim de imagens. A imagem é a categoria central da teoria benjaminiana da cultura: alegoria, imagem arcaica, imagem de desejo, fantasmagoria, imagem onírica, imagem de pensamento, imagem dialética – com esses termos se deixa circunscrever em boa parte a historiografia benjaminiana. A imagem possibilita o acesso a um saber arcaico e a formas primitivas de conhecimento, às quais a literatura sempre esteve ligada, em virtude de sua qualidade mítica e mágica. Por meio de imagens – no limiar entre a consciência e o inconsciente – é possível ler a mentalidade de uma época. É essa leitura que se propõe Benjamin enquanto historiógrafo. Partindo da superfície, da epiderme de sua época, ele atribui à fisionomia das cidades, à cultura do cotidiano, às imagens do desejo e fantasmagorias, aos resíduos e materiais aparentemente insignificantes a mesma importância que às grandes ideias e às obras de arte consagradas. Decifrar todas aquelas imagens e expressá-las em imagens dialéticas coincide, para ele, com a produção de conhecimento da história” (BOLLE, 1994, p. 43)

Segundo Bolle (BOLLE, 1994), a imagem de sua época não era algo exterior a Benjamin; como parte de sua formação, ela impregnou sua vida. Benjamin entrou em contato com todos os elementos da vida intelectual e social: desde o esoterismo do pensamento privilegiado até uma estética revolucionária de massas, desde o conforto da tradicional elite burguesa até a penúria do escritor exilado. Ele incorporou todos os impulsos importantes do seu tempo, expondo-se radicalmente aos antagonismos; suas reflexões expressam as contradições da Modernidade. A obra de Benjamin é uma espécie de fio condutor através da época, cuja fisionomia – em forma de uma visão interior da mentalidade – se deixa reconstituir através de seus textos.

Para Rouillé (ROUILLÉ, 2009) a verdade está sempre em segundo plano, indireta, enredada como um segredo. Não se pode comprovar, nem mesmo registrar. Não é colhida à superfície das coisas e dos fenômenos. Ela se estabelece. Aliás, a função dos historiadores, dos policiais, dos juizes, dos cientistas, ou dos fotógrafos é estabelecer a versão da verdade e de atualizá-la em objetos dotados de formas. Daí resultam a verossimilhança e a probabilidade, mais do que a verdade.

Portanto, é preciso entender a verdade como um ponto de vista do observador sobre o assunto determinado. A câmera, quando olha, está diante de uma realidade a ser abstraída e reduzida. A verossimilhança que carregam os discursos não representam de fato a verdade, o acontecimento.

Para Rouillé (ROUILLÉ, 2009) “Na arte da retórica, Aristóteles havia tentado agregar força natural da verdade e a força técnica da verossimilhança ou da persuasão; na fotografia, o encontro entre a ordem das coisas e a ordem das imagens passa pelos procedimentos da crença.”

Abaixo vemos como Agnès Varda propõe essa discussão da crença. Seu trabalho “Um minuto para uma imagem” sugere que uma mesma imagem pode ser lida diferentemente.

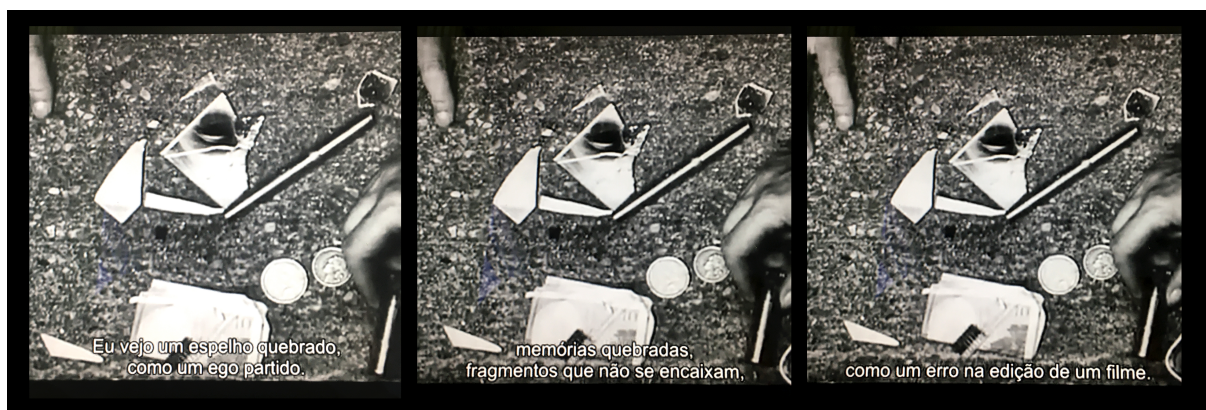


Figura 4: Agnès Varda, Um minuto para uma imagem, 1982.

Fonte: Acervo da autora

Composta por símbolos e objetos do cotidianos a imagem é ao mesmo tempo interpretada diferentemente por cada leitor, e ao mesmo tempo carrega algumas crenças coletivas. Expõe o subjetivo nas diferentes leituras e interpretações das imagens e constata o modo particular de “ler” uma imagem. Expressa então a diferença entre a verossimilhança, aquilo que parece ser “unânime”, e a diferença para com a “verdade”, que seria impossível de alcançar devido à subjetividade da leitura das imagens pelo leitor.

Para Barthes o que funda a fotografia é seu caráter testemunhal, por isso critica fotógrafos que querem atestar sua arte de qualquer maneira. Para ele a imagem fotográfica não é apenas uma imagem ou um signo, mas a estrita emanção do real.

Mas se qualquer clichê necessita que algo passe em frente a câmera, a confrontação fica em produzir efeitos, tanto sobre a imagem quanto sobre a coisa. De fato, entre a

câmera e o objeto opera-se um encontro. E o processo fotografico é o acontecimento desse encontro. Segundo Rouillé “em vez de se ignorarem, como acredita Barthes, coisa e fotografia tornam-se variáveis de uma mesma equação” (ROUILLÉ, pág 73). Não é uma coisa imutável e inflexível que é fotografada, mas uma coisa engajada em um processo fotográfico singular. E o culto ao referente nega principalmente esse processo.

A fotografia não pode ser a representação fidedigna do real, pois o processo de enquadramento é um processo de seleção e escolha, que logo mais será caríssimo à fotografia contemporânea.

Um dos artistas que compreende esse processo de seleção/escolha é Marcel Duchamp. Ele representa uma ruptura absoluta no início do século XX com a “arte retiniana” para uma arte baseada na lógica do ato, da experiência, do sujeito e da situação. Duchamp traz para seus trabalhos a lógica da fotografia de alusão ao referencial que Dubois (2012) vai chamar de índice.

Para Dubois, “Provavelmente Duchamp jamais foi fotógrafo *sensu strictu*, mas toda sua obra pode ser considerada como “conceitualmente fotográfica”, isto é, trabalha por essa lógica do índice, do ato e do traço, do signo fisicamente ligado a seu referente antes de ser mimético.” (DUBOIS, 2012)

Marcel Duchamp introduz com os *ready-made* esse princípio de seleção-registro, próprio da fotografia. Parte de coisas prontas para transformar em obra de arte, um processo de seleção duplo, primeiramente pelo artista de escolher o objeto do cotidiano, e depois pela instituição na reprodução dessa obra.

Tudo não é arte, mas tudo pode transformar-se em arte, ou melhor, qualquer coisa pode tornar-se material de arte, desde que inserida em um procedimento artístico, a arte torna-se uma questão de procedimento, e de crença. Toda obra é seleção, seja ela fotográfica ou não. (HORN, 2017, p. 03)

Toda obra de arte parte da seleção do artista, seja pelo materiais, temas ou suportes. Há sempre um trabalho intelectual que age na configuração, combinação e escolhas do que vai ser mostrado.

A partir da movimentação conceitual da década de 1960 e a frequente crítica institucional dos artistas, os artistas passam também a compor as obras com seus processos artísticos. Isso nos coloca em contato com um ambiente de obras efêmeras, feitas para acontecerem apenas uma vez, para serem vista por um público específico e não serem comercializadas pela instituição.

A obra de Marina Abramović exemplifica bem esse contexto de efemeridade, que posteriormente será acessada através de seus frames.



Figura 5: Marina Abramović, *Rhythm 0*, 1965.

Acervo: Guggenheim.org

Em sua performance *Rhythm 0* podemos ver rastros, ou restos, de sua performance. A obra em si, a autêntica, o acontecimento, nunca mais será visto. Por mais que Marina rerepresente a performance, não será a mesma realizada em 1975. O que vemos hoje é o registro de um acontecimento, então não é possível para nós, espectadores, interagirmos com a obra, no caso da performance, com o corpo de

Marina.

A proposta da performance é justamente a interação com o público, e nós não podemos mais participar, como propôs a artista. O que vemos hoje é um registro do acontecimento de 1975. É nesse aspecto que a fotografia passa a ser imprescindível para o acesso a algumas obras de arte efêmeras e ou deslocadas de seu lugar comum, o museu.

O exemplo disso é a obra de Robert Smithson, *Spiral Jetty*, que muitos estudantes de arte conhecem, mas poucos já estiveram fisicamente no pier de Otah.



Figura 6: Robert Smithson, *Spiral Jetty*, Utha, 1970.

Fonte: Flickr

O que vemos hoje é o registro de uma obra que foi produzida para um espaço específico, um *site específico*. *Spiral Jetty* foi produzido no lago de Utah, nos Estados Unidos, e é apresentada ao público através de sua imagem. É possível compreender sua dimensão conceitual sem nunca termos estado em sua presença física. Mas afinal, o que conhecemos é a imagem da obra, e não a obra em si.

A obra acontece na natureza, fora do museu, o acesso a ela é que se dá através do registro fotográfico. Em *Spiral Jetty* a maior parte do público é virtual. Pouco sabemos sobre espectadores que tiveram a experiência do pier construído no lago, mas as

intenções do artista estão claras e podem ser acessadas por meio da imagem da obra, e hoje até pelo Google Earth.

Isso acontece com praticamente toda obra reproduzida pelo museu. Mona Lisa, por exemplo, deve ser mais acessada através de sua imagem pela internet do que visitada do museu. No processo de reprodução de um acervo técnico escolhemos o ângulo, a luz e priorizamos alguns pontos. Consequente perdemos algo do original como textura, escala e detalhe.

O que não acontece necessariamente com *Fonte*¹ de Duchamp. Se hoje a obra pode ser acessada com apenas um clique sem perder a intenção do autor, é porque uma câmera foi capaz de reproduzir sua ideia em imagem. Isso é facilitado pela dimensão conceitual dos ready-made, onde a ideia do trabalho é mais importante do que suas dimensões formais. Quando Duchamp escolhe descontextualizar um mictório de sua prática usual e transformá-lo em arte está agindo com o mesmo processo de seleção/escolha da câmera, parte do que já existe para transformar em arte.

Para o acontecimento da fotografia é necessário a reflexão física da luz para dentro do corpo da câmera. O que percebemos, então, é a complexidades das diferentes práticas desse processo de seleção, do “recorte da realidade”.

Carlotte Cotton considera que a arte conceitual é o que dá início a essas práticas artísticas, que consideram a fotografia como a obra final. O que resta de algumas performances ou *land art* é a imagem da obra.

A arte conceitual minimizou a importância da autoria, e da competência prática, aproveitando a capacidade inabalável e cotidiana da fotografia de retratar as coisas: adotou um visual peculiarmente “não artístico”, “inexperiente” e “anônimo” para enfatizar que a importância artística residia no ato retratado pela fotografia. (COTTON, 2010, p. 21)

Não se procura nessas obras o virtuosismo da fotografia, pelo contrário, segundo Rouillé (2015), a *land art* e a arte corporal mudam a situação, o papel e a visibilidade da fotografia. Esses movimentos possibilitam o acesso da fotografia ao campo da arte contemporânea, mas raramente sozinha, e sim em presença de outros elementos não fotográficos: mapas, textos, esquemas, objetos.

¹ DUCHAMP, Marcel. 1914.

Dessa maneira, a arte conceitual faz questão de igualar a fotografia a qualquer outra parte do processo do artista. Ela é tratada como um acessório.

Esses trabalhos têm a preocupação em questionar os circuitos comerciais tradicionais, e produzir obras efêmeras ou localizadas em lugares inacessíveis: ela quer, portanto, renovar, ao mesmo tempo, o status de obra de arte e de sua recepção e problemática da paisagem; a natureza torna-se o suporte da obra.

Joseph Kosuth com *Uma e três cadeiras* aponta a camada entre o registro e objeto. O conceitualismo usa a fotografia como parte do processo da obra, mas não é a obra em si. O uso da fotografia por Kosuth “*se faz menos por gosto do que em razão de presumidas convergências com seus próprios princípios estéticos: a substituição da composição tradicional pelo registro (de uma cena), depois justaposição (dos clichês sucessivos)* (ROUILLÉ, 2009, pág.315)

Mais tarde encontramos o termo *off site*, que grosso modo é aquilo que se leva da galeria quando se visita uma exposição, um catálogo, por exemplo, ou um folder explicativo da obra. O trabalho está entre o lado de dentro e o lado de fora da galeria. Crítica ao espaço da galeria como espaço único de fruição da arte, se utiliza de espaços públicos, mas é acessado do lado de dentro da galeria, como um anexo, ou uma “nova montagem” para dentro do museu.

Essa maneira encontrada de revalidar a obra de arte demanda uma produção cultural prévia e mantém o limite institucional da arte. Se por um lado esse artista pensa o espaço público como matéria prima para seu trabalho, a instituição enfraquece o discurso do artista criando apenas uma leitura da obra.

Dessa maneira, a arte conceitual faz questão de igualar a fotografia a qualquer outra parte do processo do artista. Nesse sentido, ela é tratada como um acessório (ROUILLÉ, 2009). Esses movimentos possibilitam o acesso da fotografia ao campo da arte, mas raramente sozinha. Geralmente com outros elementos não fotográficos, como mapas, textos, esquemas e objetos.

Almerinda Lopes clareia o pensamento nesse sentido, quando observa trabalhos que a partir da década de 1960 “iriam modificar a hierarquia tradicionalmente aceita entre fotografia e arte”. Trabalhos como a arte corporal, a *land art*, e a arte conceitual abriram as portas das galerias e dos museus à fotografia.

Fotografia enquanto registro de obras que não eram mais produzidas para serem mostradas no espaço dos museus, mas sim de obras *in situ*, em *site specific*, produzidas para o mundo, para espaços específicos e muitas vezes de caráter efêmero, e que tinham nesses registros documentais, vendidos então pelas galerias e museus, os únicos comprovantes de que realmente existiram. (LOPES, 2008, p.16)

Mais tarde aparece o termo *off site*, que grosso modo é aquilo que se leva da galeria quando se visita uma exposição, um catálogo por exemplo, ou um folder explicativo da obra. O trabalho se dá entre o lado de dentro e o lado de fora da galeria, pois o acontecimento é dentro da galeria, e se desdobra para fora em forma de folderes. Crítica ao espaço da galeria, enquanto espaço único de fruição da arte, mas é acessado do lado de dentro da galeria. Atua como um anexo, ou uma “nova montagem” que é distribuída de dentro do museu.

Essa maneira encontrada de revalidar a obra de arte demanda uma produção cultural prévia e mantém o limite institucional da arte. Se por um lado esse artista pensa o espaço público como matéria prima para seu trabalho; por outro a instituição enfraquece o discurso do artista criando apenas uma leitura da obra.

Todo esforço do artista consiste em encontrar uma nova maneira de explorar e de aproveitar essa possibilidade que é o registro para, de novo e a cada vez, fazer da fotografia uma arte do registro ou praticar uma arte com a fotografia como registro. (SOULAGES, 2010, p.326)

Reconhecer o registro como parte institucional de validação da obra é o que faz os artistas a questionarem essa posição do registro da obra ser mais importante que a obra em si. É essa problemática que vai ser percebida por Duchamp, Smithson e Kosuth.

Toda obra é uma tomada de posição perante as expressões artísticas, o sistema e a sociedade. O que temos são diferentes práticas desse processo de seleção. O trabalho de Kosuth reflete sobre a quebra da serialidade, lugar da experiência e a quebra da representação. Por isso os autores acima citados são precursores nesse

processo de ruptura, adaptação e crítica sobre essa nova linguagem da arte. Com a fotografia, é possível perceber a diferença mesmo com a repetição.

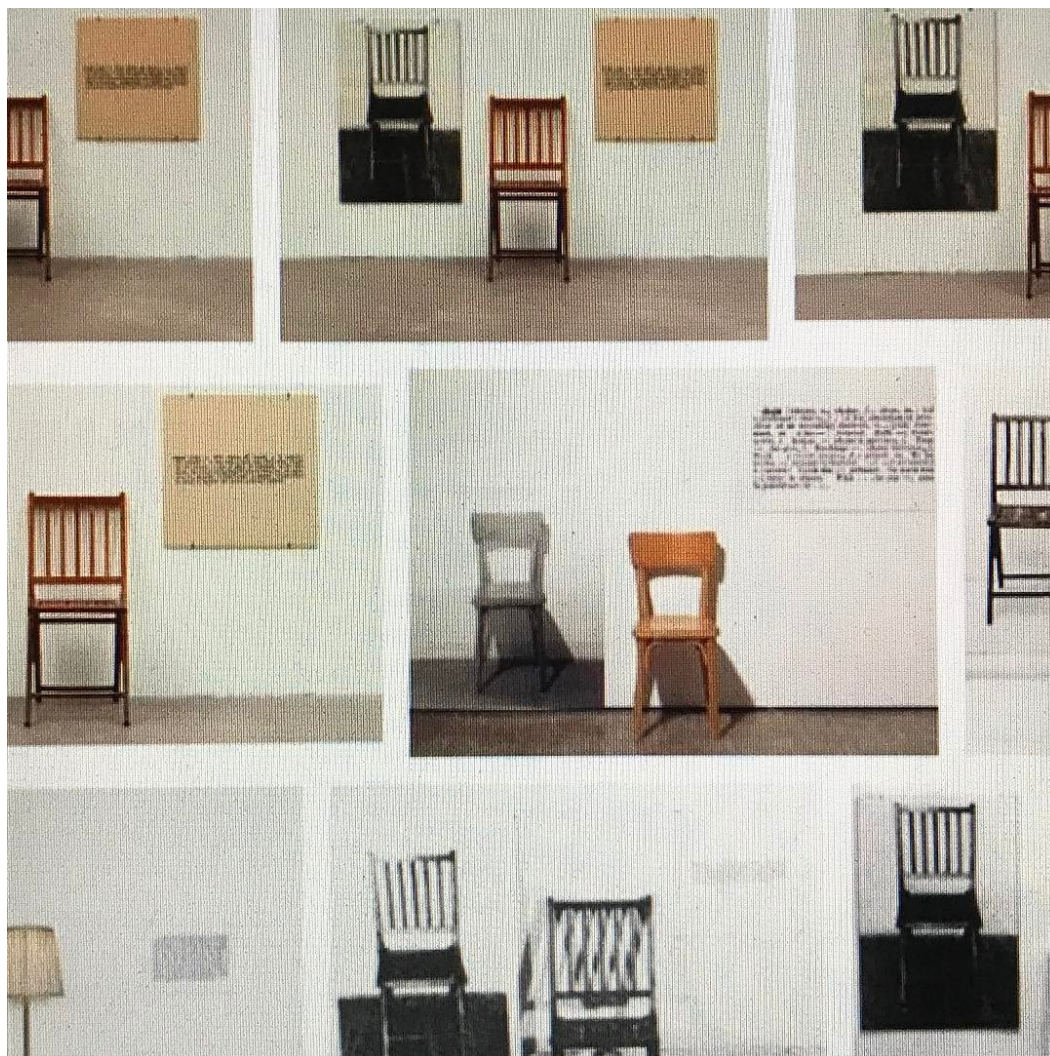


Figura 7: Ignez Capovilla, Sobre uma e três cadeiras, 2017.

Fonte: Acervo da autora

A imagem acima é da autora deste trabalho, que ao longo da pesquisa pode ver o acontecimento de seus questionamentos acontecendo. A figura 7 é uma fotografia feita pela tela do computador que compõe uma variação de imagens da obra “*Uma e três cadeiras*”, de 1965, do Joseph Kosuth. Nessa imagem podemos perceber a variação de tonalidade de uma para outra, além das diferentes apresentações do trabalho. Pois cada vez que a obra era exibida era necessário fazer uma nova imagem da cadeira, pois era preciso a “dobra” da realidade.

Mesmo a copia mais perfeita não irá repetir uma imagem exatamente igual. As impressões das copias carregam consigo, por menor que seja, uma especificidade. Ora na cor, ora na reprodução. Pelo computador podemos ver uma das variações do trabalho de Kosuth. A ideia da obra não se perde, mas ganhamos camadas de interpretações sobre a obra original.

Outro caso muito comum do uso da fotografia no campo da arte, que se apropria do próprio processo de reprodução como tema da obra é James Turrell. Por mais que sua fotografia seja tecnicamente inquestionável enquanto representação do trabalho, em Skyspace ele nos mostra a luz. Interessa para ele pensar a projeção da luz no espaço, e a fotografia é a melhor maneira que ele encontra de nos fazer ver isso.



Figura 8: James Turrell, Skyspace I, 1974.

Fonte: Guggenheim.org

No fim a fotografia é o que nos faz perceber o espaço. O importante é o movimento da luz e sua projeção na arquitetura. A atuação do artista no espaço físico faz o público olhar diferentemente para a arquitetura que está inserido. Nos mostra a parede do museu e a projeção da luz no ambiente onde quer que estejamos. Turrell precisa da arquitetura para o acontecimento de seu trabalho, mas não consegue isso sem a presença da fotografia registrando essa luz nesse exato momento.

O que temos são diferentes maneiras do uso da fotografia para expressar uma ideia. A fotografia enquanto obra de arte precisa que algo aconteça no mundo para que ela exista. Os *ready-made* atuam com esse conceito de seleção/registro, selecionar algo do mundo real, e transformá-lo em obra de arte. Os trabalhos conceituais usam a fotografia como parte do material utilizado, como uma técnica que possibilita a mensagem. O caso de James Turrell e da performance a fotografia atua como registro de algo em que o que acontece é mais importante do que o registro final captado.

2. REVERBERAÇÕES DA REPRODUTIBILIDADE E DISTORÇÃO



Figura 9: Ignez Capovilla, Reproduções Distorcem - Frame Modos de ver, 2018.

Fonte: Acervo da autora

A figura acima foi produzida durante o processo de pesquisa deste trabalho. Na imagem vemos um frame do programa da BBC de 1972 intitulado “Modos de Ver”, de John Berger, que nos faz compreender melhor nossa perspectiva da realidade, nossa ideia de beleza, verdade, gênero e classe social. Como a história das imagens, da arte e da publicidade influencia diretamente nossa cotidiano.

O que marca presença nesse trabalho é sua ideia de “distorção” proporcionada pela câmera, por isso aqui a escolha do frame que diz: “Reproduções distorcem”, que evoca a complexidade da recepção da imagem.

Sabemos que a potência de um trabalho artístico encontra sua excelência *in loco*, em contato direto com o observador, espectador. (SOULAGES, 2010, p. 318). Mas

quantas obras a grande parte dos estudantes de artes teve a oportunidade de ver pessoalmente?

Em seu programa “Modos de ver”, John Berger atenta para o modo de ver como questão central da imagem, tema esse que também se materializou em livro traduzido para várias línguas ao redor do mundo.

No processo de digitalização dos acervos, as instituições frequentemente priorizam algumas características e anulam outras. Essa distorção que John Berger comenta no primeiro episódio “Aspectos Psicológicos” é o ponto de vista fixo sobre uma obra. Mesmo com perdas e distorções, interessa pensar como essas imagens têm contato com o público já que a virtualização é uma realidade na vida contemporânea, consequentemente na arte contemporânea.

A presença do museu nos desloca do então espaço simbólico e mitológico para onde a arte era feita, para um lugar acético e sem contexto. As artes cristãs tinham um contexto para serem produzidas, como é o exemplo dos afrescos, das esculturas, dos frontões e das pinturas. E passa acontecer dentro do museu, um lugar acético e sem interferências.

No processo de reprodução da arte o museu nos impõe um ponto de vista único sobre a obra. Essas reproduções, muitas vezes já descontextualizadas de seu lugar origem, dificultam ainda mais a compreensão sobre elas. A partir da reprodução a imagem é para sempre vista diferentemente. *“A grande entidade artística que para Goethe era simbolizada pela Itália, a qual podemos chamar de arte in situ ou arte antes da invenção do museu de arte, simplesmente não existe mais para nós.”* (CRIMP, 2005, p. 90)

Segundo Crimp (CRIMP, 2010) isso não acontece apenas porque as artes foram deslocadas, roubadas de seus lugares de origem e isoladas no museu de arte, mas também porque a arte agora pertence a um outro tipo de museu, que André Malraux chamou de Imaginário.

Malraux vai trazer o questionamento de que não conhecemos mais a obra de arte pelo texto que a descreve, pelo desenho ou a gravura, mas através da fotografia. *“Há cem anos, a história da arte, desde que escapou ao controle dos especialistas, é a história do que é fotografável”*. (Malraux, 1965, p.28)

O que temos então, a partir da década de 60, é um cenário que considera essa finalidade da fotografia. Muitos artistas compreendem essa presença da fotografia e criam suas obras a partir dos conceitos fotográficos, como vimos no primeiro capítulo.

Esse meio não é, portanto, tão neutro, à medida que a relação com a obra é substituída por sua relação com a fotográfica – e a recepção não pode ser a mesma. Hoje, para a arte, apenas os “especialistas” – e olhe lá – podem pronunciar a frase que Winckelmann escreveu em 1764: “Todas as pinturas, esculturas, pedras talhadas e moedas que cito como exemplo, eu as vi e contemplei com meus próprios olhos. (SOULAGES, 2010, p. 318)

O início da História da Arte Moderna é marcado pela reprodução das obras de arte e pela pesquisa em contato com as obras, mas logo surge a reprodução mecânica da fotografia. Afinal, quais são os desdobramentos da reprodução? Se as instituições se apropriam de todo o processo da arte, como pensar o limite dessa disseminação? Segundo Crimp (CRIMP, 2010), esse museu é constituído por todas as obras que são possíveis de serem reproduzidas.

Vemos hoje a arte do passado como ninguém a viu antes. Na verdade, a percebemos de maneira diferente. (...) Essa diferença pode ser ilustrada em termos do que se pensava ser a perspectiva. A convenção da perspectiva, que só se aplica à arte europeia e que se estabeleceu pela primeira vez no início da Renascença, centraliza tudo no olho de quem vê. (...) As convenções denominaram aquelas aparências de realidade. A perspectiva torna o olho o único centro do mundo visível. Tudo converge para o olho como sendo ele o ponto de fuga do infinito. O mundo visível é organizado para o espectador assim como o Universo já foi antes organizado para Deus (BERGER, p. 16)

Então todo acontecimento dentro do retângulo áureo é pensado para ser visto em um único ponto de vista, algo que o Cubismo vai se contrapor com veemência, criando imagens de objetos com mais de um ponto de vista, como se estivéssemos vendo objeto, ou a cena, de vários ângulos diferentes. O homem com a presença da camera passou a ver diferente, e a pintura foi afetada por esse novo modo de ver.

² Inicialmente publicado em 1947, depois em 1951, com o título “Les Voix du silence”, a edição usada para esse trabalho corresponde à versão revista e aumentada em 1963 como “O museu imaginário”, publicada em 1965.

Ao invés de se ver apenas o que era experienciado pelo corpo, o ser humano agora consegue estar em vários lugares e ver várias coisas ao mesmo tempo, com diferentes abas, como acontece hoje na internet.

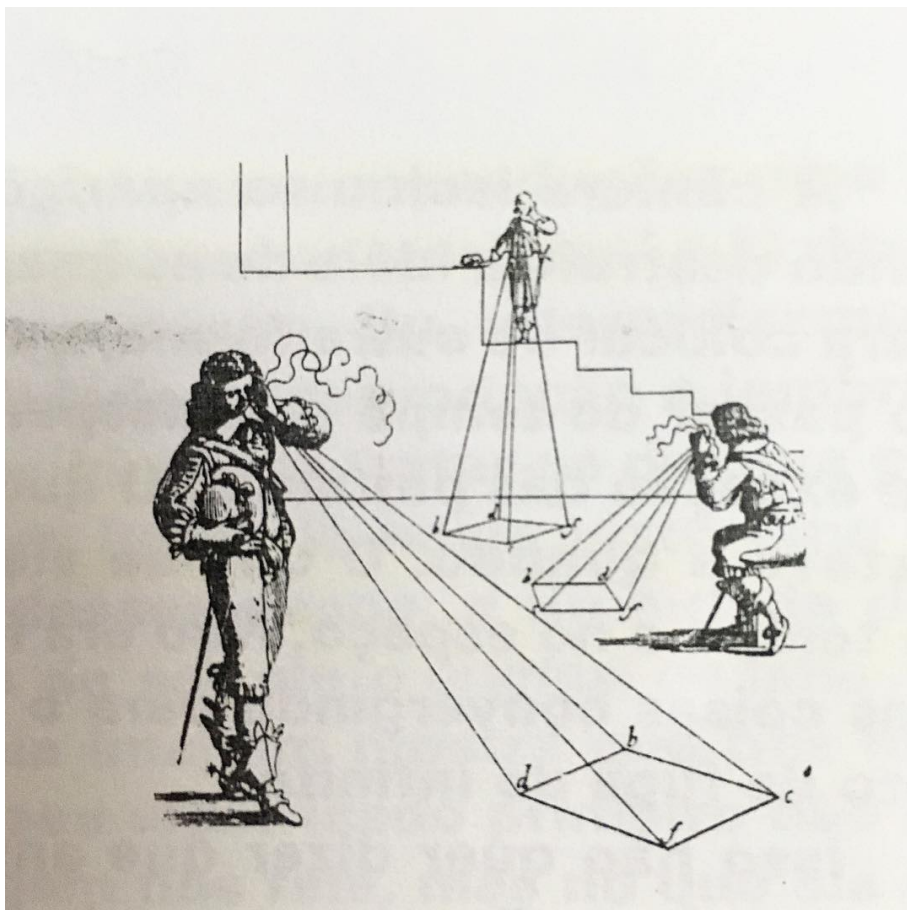


Figura 10: John Berger, Modos de ver, 1972.

Fonte: reprodução da autora

A perspectiva organizou o campo visual como se essa visão fosse deveras o ideal. Todo desenho ou pintura que empregasse a perspectiva propunha ao espectador que ele era o único centro do mundo. A câmera – e mais particularmente a câmera cinematográfica – demonstrou que não havia um centro. (BERGER, 1994, p.18)

Segundo Berger (BERGER, 1994), para os impressionistas, o visível era algo fugidio, e podemos perceber isso na característica rasteira do movimento impressionista. A invenção da câmera mudou a maneira como os homens viam as pinturas. Muitas vezes, a pintura era pensada como parte da arquitetura e mantinha uma certa memória do lugar como parte do edifício.

Ou seja, a câmera influencia e intervém na vida da pintura e, conseqüentemente, nas histórias das artes, e a história da arte influencia diretamente na história da fotografia. Uma influência mútua.



“Sou um olho. Um olho mecânico. Eu, a máquina, mostro a você um mundo de uma maneira que só eu posso vê-lo. Liberto-me por hoje e para sempre da imobilidade humana. Estou em constante movimento. Eu me aproximo e me separo dos objetos. Agacho-me debaixo deles. Movo-me onde se situa a fonte segura. Caio e me levanto com a queda e o levantar dos corpos. Isto sou eu, a máquina, manobrando entre movimentos caóticos, registrando um movimento após outro, nas combinações as mais complexas.

Liberto das fronteiras do tempo e do espaço, coordeno qualquer um e todos os pontos do universo, onde quer que eu deseje que eles estejam. Meu caminho direciona-se no sentido de criar uma nova percepção do mundo. Dessa maneira explico, de uma forma nova, o mundo que é para você desconhecido.”*

10

Figura 11: Eu sou um olho, Berger citando Vertov , 1972.

Fonte: reprodução da autora

Podemos perceber isso no contato da autora com a reprodução do acervo da Galeria de Arte Espaço Universitário, localizada na Universidade Federal do Espírito Santo, em Vitória, no Espírito Santo, Brasil. Entre os anos de 2014 e 2015, reproduziu mecanicamente cerca de 800 obras entre pinturas, desenhos, fotografias, instalações e performances, outras obras já haviam sido reproduzidas anteriormente totalizando mais de 1700 obras. Desse contato podemos perceber questões sobre o acesso físico à obra do acervo técnico de uma instituição e o acesso a uma reprodução permitida pelo registro de uma obra.



Figura 12: Ignez Capovilla, Totem Lando, Gaeu, 2015.

Fonte: Acervo da autora

Em 2014, quando a autora foi convidada a registrar o acervo da galeria não imaginava a quantidade de informações às quais teria acesso. A reserva técnica é um espaço frio, sem luz, de poucas pessoas, mas de muito conhecimento latente. Percebeu então a relevância daquelas imagens, que estariam permitindo o acesso a outras pessoas que não teriam acesso à obra física. Era preciso escolher um único frame para representar uma obra.

Na figura 10 podemos ter ideia desse momento. Um totem de mais de dois metros de altura, com largura e profundidade, precisava ser representado em uma única imagem para compor o acervo da galeria. O desafio de registrar uma obra de arte está na dificuldade em ser fidedigno à cor e proporção. Como um totem de dois metros (Figura 11) pode ser representado em uma imagem 10 x 15 cm?

A partir desse discurso mecânico da imagem a história da arte é acessada de maneira diferente. E me parece um problema importante pensar como é feita essa captura do momento presente, e como as reproduções acontecem ao redor do mundo.

Quando uma obra de arte é reproduzida, perde-se o aqui e agora, a experiência com o acontecimento e o controle sobre a imagem.

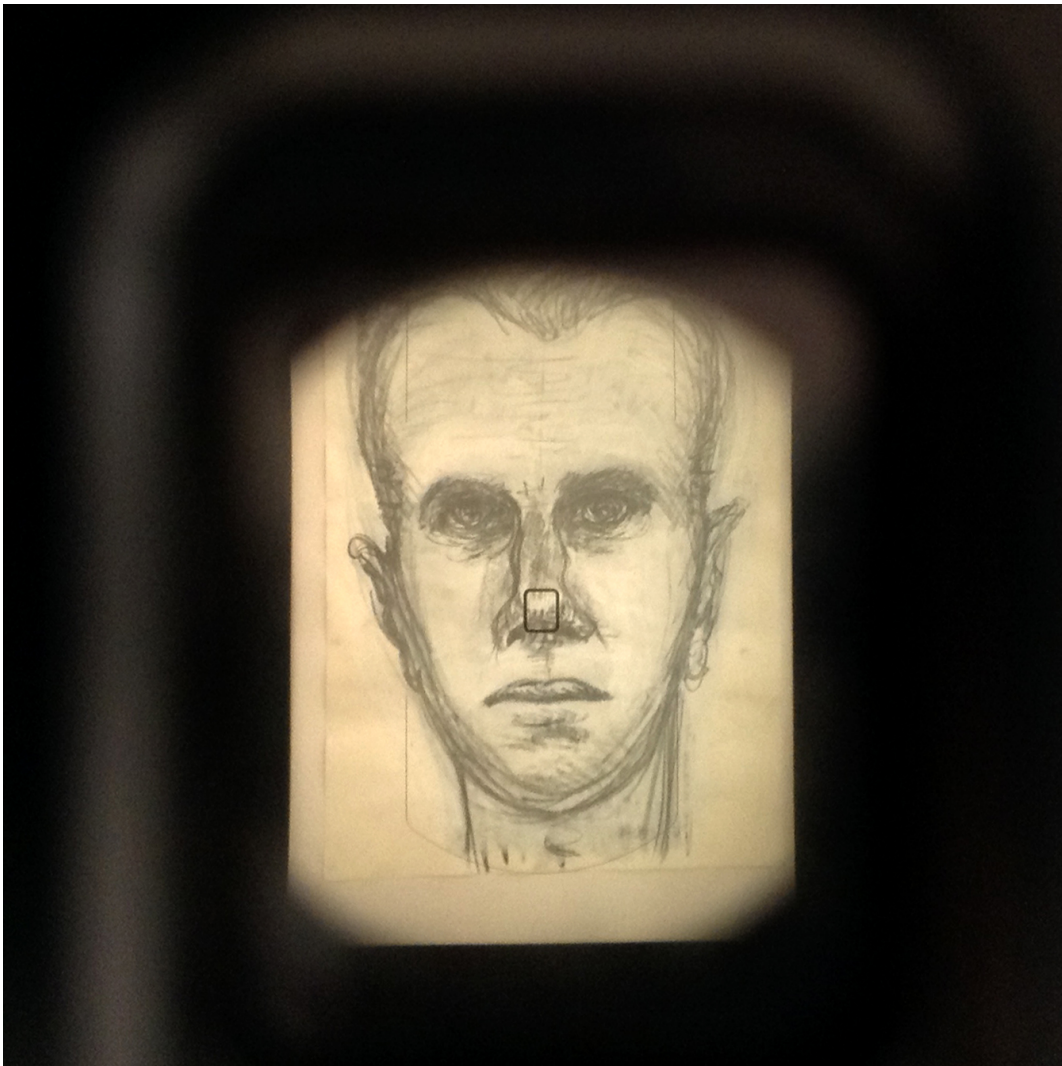


Figura 13: Ignez Capovilla, Lando, Gaeu, 2014.

Fonte: Reprodução da autora

Acima vemos uma imagem de Orlando da Rosa Farya sendo fotografada para o acervo da Galeria de Arte Espaço Universitário. Podemos perceber que se trata de seu autorretrato, mas algumas camadas explicitam o processo de enquadramento da câmera, como a margem preta e as marcações da objetiva. O que vemos nessa imagem é uma referência ao trabalho do Lando, e não o seu autorretrato. Essas interferências propositalmente exageradas apresentam uma relação mais afetiva com a obra, não têm o tratamento ideal de uma reprodução.

Da mesma maneira, brilhantemente, se hoje a obra “Fonte”, de Marcel Duchamp, pode ser acessada com apenas um clique sem perder a intenção do autor, é porque o trabalho compreende a reprodução e a idéia não se perde. A obra de Marcel Duchamp provoca o mecanismo de repetição. Como dito anteriormente no primeiro capítulo, Duchamp usa da artimanha fotográfica em seu processo de seleção recorte. Então, não acessar a obra não nos faz tanta falta, pois o próprio objeto não é tão importante, mas sim sua ideia sobre a obra.

Portanto, quando Benjamin anuncia a “perda da experiência” está atento ao crescimento da indústria cultural, que se apropria disso para disseminar a arte de maneira banal.

Vemos então a mudança da lógica do “ou” do modernismo, pela lógica do “e” da contemporaneidade (GONÇALVES, 2014), em que as narrativas, os hibridismos e os processos criativos ganham espaço. A partir disso nos interessamos pela divulgação e valorização dos acervos.

O que Soulages nos apresenta é a razão pela qual o registro passa a ser a finalidade da arte e que esse não é um instrumento neutro (SOULAGES, 2010), a fotografia transforma e é transformada pela arte contemporânea. Nesse sentido, produz uma outra imagem, por isso a fotografia exibe uma função de autorreferencialidade e pode apresentar-se como “uma fotografia da fotografia”.

Se a fotografia se referencia obrigatoriamente à realidade, seleciona parte de algo que já existe, o enquadrando vira narrativa. Por outro lado, há também uma outra experimentação fotográfica que explora a autorreferencialidade. Além do aspecto formal implicado nessa problemática, podemos localizar ainda a temática da alteridade, que decorre do reconhecimento da imagem da imagem, segundo François Soulages.

Podemos perceber esse deslocamento em um trabalho que aconteceu em 2011, intitulado *Presença*. Uma instalação que faz parte de uma série denominada *Inquilino*,

de Júlio Tigre³, artista de Vitória, ES. Nessa série, o artista atua diretamente em um lugar abandonado, criando um sítio específico. A obra é pensada a partir das especificidades do lugar, criando uma relação própria com aquele espaço.

A intervenção se dá no centro de Vitória, um lugar sombrio, de baixa luz amarelada, cheio de fios de aço esticados pelo espaço, criando obstáculos entre um cômodo e outro. O percurso era feito espontaneamente pelo visitante, como um labirinto, uma deriva individual. E a cada presença um novo acontecimento.

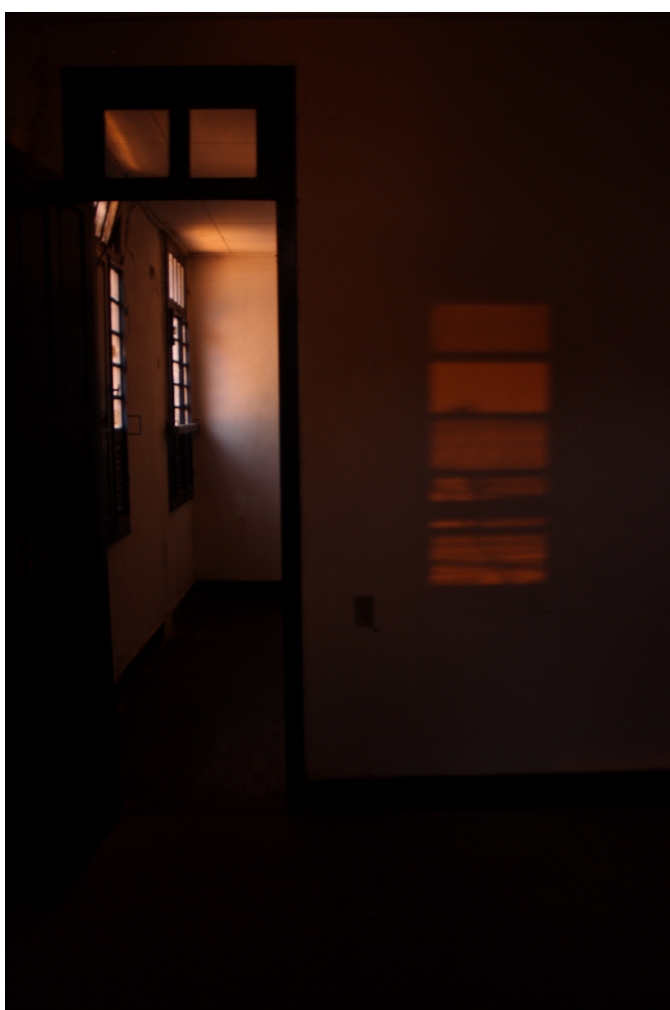


Figura 14: Julio Tigre, Presença, Projeto Inquilino 3ª edição, Vitória, março de 2011.

Fonte: imagem cedida pelo autor

A própria presença do espectador constrói a obra, que tem a liberdade para compor seu próprio labirinto, misturando suas referências culturais, traumas e medos.

³ Tigre, Julio. Matias Brotas Galeria de Arte. Vitória, ES.

Presença ativa a noção do espaço, assim como Hélio Oiticica e Lygia Clark, quando propõem que o avivamento do espaço se dá através da ação do sujeito enquanto experiência da obra. Uma obra pensada a partir do seu próprio lugar de execução, em diálogo com o mesmo.

Quando o trabalho ganha o MAES⁴, novos dispositivos são ativados. As imagens captadas dentro da casa são projetadas em tecidos dentro no museu. Mas a presença do percurso jamais será revivida em sua completude pelo espectador que vai assistir essa outra montagem dentro do museu, e este nunca terá experiência de “estar” na obra. De certa forma, esse trabalho nos faz cogitar a importância do diálogo da arte com seu entorno e a problematização da experiência do espectador para além da imagem.

Crítica ao espaço da galeria como espaço único de fruição da arte, acontece no espaço público, mas de certa maneira é acessado posteriormente por um grande público. Essa “nova montagem” pensada pro espaço da galeria ou do museu leva parte da obra, e até a ideia da obra, mas jamais vai ser presenciada novamente.

Essa maneira encontrada de revalidar a obra de arte demanda uma produção cultural prévia e mantém o limite institucional da arte. Para obras pensadas para serem apresentadas para fora do museu, por exemplo, com a reprodução, a obra que antes é pensada a partir do espaço público, é enfraquecida com apenas uma leitura da obra.

Além disso, o visitante amplia a mediação da obra. Com suas livres interpretações, às vezes, aumenta a banalização que Benjamin assinalou, reproduz a falta de informação.

Mas ao mesmo tempo, se o papel do museu é permitir acesso ao patrimônio imaterial, o registro, a imagem técnica, e se ele é aliado da pesquisa acadêmica e produz fonte confiável de referência, deve, por conseguinte, liberar o acesso ao público.

⁴ *Edital 11*, Museu de Arte do Espírito Santo, Vitória, ES, 2011. Exposição coletiva realizada pelos artistas Tom Boechat, Ignez Capovilla Julio Tigre, Fátima Nader e Victor Monteiro.

Ao esbarrarmos nas questões institucionais do inventário, o museu como “cuidador” da arte, além de precisar da autorização prévia do direito de imagem da obra cedida pelo artista, ainda sofre com o constante crescimento de seu acervo, tornando ainda mais complexo o processo de publicar as imagens e os materiais didáticos dessas obras.

O registro é fundamental para a arte contemporânea, pois quase não se prova o acontecimento de algo sem uma imagem do mesmo. Talvez a fotografia não sirva como prova para a Justiça, mas o registro ainda é a “prova de acontecimento”, das efemeridades da arte.



Figura 15: Bruno Moreschi, Contrate um profissional, Pedra 5, Pedro Victor Brandao, 2014.

Fonte: brunomoreschi.com

“A história da arte não é exclusivamente a dos objetos e das experiências artísticas – é também a história de suas fotografias. É comum que nosso primeiro contato com obras de arte seja, na verdade, através de seus registros fotográficos”. (MORESCHI, site do artista).

É através dessa compreensão que Moreschi propõe seu trabalho “Pedra”, em que a obra é uma “escultura” de pedra, registrada por mais de 14 fotógrafos diferentes que nunca será exibida ao público. Com esse trabalho Bruno estimula a refletirmos sobre o que vemos e o que aceitamos da imagem, e o que realmente é o objeto ou a obra de arte. Nos coloca em contato direto com toda história da arte aprendida nas escolas de artes.



Figura 16: Bruno Moreschi, Contrate um profissional, Pedra 1, Hugo Curti, 2014.

Fonte: brunomoreschi.com

Passamos, então, a “experienciar” as obras de arte virtual e aleatoriamente. As performances da década de 1960, que não se preocupavam com a imagem final de suas peças, hoje são acessadas através dos “resquícios” dessa obra. Ao procurarmos qualquer informação sobre essas efemeridades, imediatamente recorreremos às

imagens e, muitas vezes, a imagem é o único acesso do grande público a alguma informação.

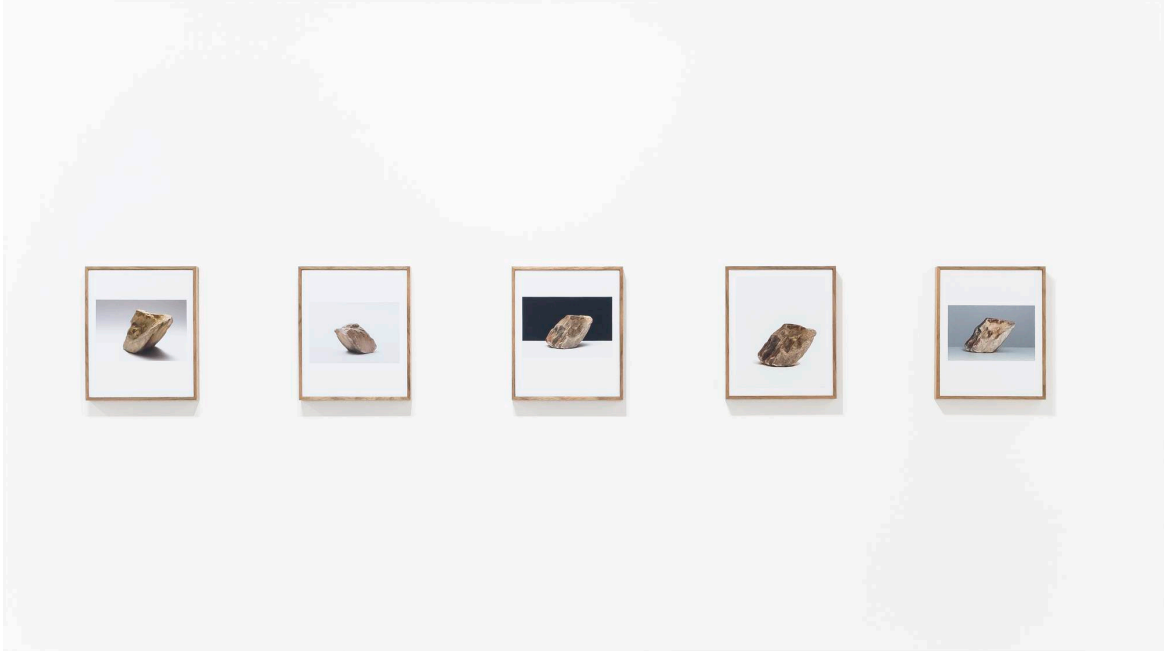


Figura 17: Bruno Moreschi, Contrate um profissional, 2014.

Fonte: brunomoreschi.com

O que resta da experiência artística na instituição é passado. Não no sentido cronológico, mas no sentido de obsolescência ao ritmo acelerado da pós-modernidade, que expande as experiências da galeria de arte e se esgarça a cada dia.

A instituição deve agir como cuidadora desse inventário, e o artista, atuar nessa borda. Isso nos leva ao terceiro capítulo, em que pretende discutir a experiência das imagens no campo da arte. Como os artistas compreendem esse aparato e desenvolvem diferentes abordagens a partir dessa experiência estética fotográfica.

3. A FOTOGRAFIA NA MEDIAÇÃO DA ARTE

Busco em André Rouillé o apoio para a crítica à apropriação das imagens e em François Soulages a afirmativa de que a arte tende à fotografia. Segundo Crimp, Malraux aponta para a grande característica da fotografia de organizar e homogeneizar tudo. Em *“Museu Imaginário”*, André Malraux expõe sua compreensão sobre o conceito de registro e de fotografia, critica o processo de reprodução das obras de arte, expõe o nivelamento que acontece à arte toda vez que é reproduzida. Quando as nivela, as coloca em pé de igualdade, pois eles passam a pertencer ao mesmo plano bidimensional e abstrato. Procuramos aqui obras que valorizam e se aprofundam nas questões conceituais e práticas da imagem técnica⁵, e restituem o mundo dos sentidos e das liberdades artísticas

Registrar um acervo é construir uma nova memória para a sociedade, portanto as instituições têm grande interesse de liberar esses acervos, aumentar seu público e o acesso a informação. Acreditamos que quanto mais informação de qualidade o museu informa, menos possibilidade das obras serem mal interpretadas pela quantidade de imagens que circulam.

Uma manifestação artística que percebemos acontecer é a prática de trabalhos voltados ao aspecto de restituição. Esses trabalhos podem ser entendidos como um processo de devolução de objetos ou imagens para a esfera pública, seguido de rearticulação formal e ressignificação. Consideram a problemática da reprodução e também da disseminação das imagens, por isso esse processo frequentemente coloca em questão a percepção do espectador, a dialética entre realidade, representação e linguagem, e ainda desestabiliza as noções de autoria.

Isso acontece quando alguns artistas trabalham com a questão da apropriação, como é o caso de Louise Lawler, por exemplo, que trabalha com a fotografia a partir de obras de arte já existentes. Louise considera que aquela imagem ou obra já foi vista tantas vezes que propõe um outro olhar, um outro ângulo daquela obra. O seu olhar subjetivo reorganiza as prioridades do que vai ser visto, trazendo ao público um detalhe, um recorte, uma distorção daquilo que já foi visto tantas vezes. Dessa

⁵ Conceito desenvolvido por Vilém Flusser em seu livro *“A filosofia da caixa preta”* de 1983.

maneira a artista restitui o público, agrega ao trabalho original, e demonstra um novo aspecto possível da fotografia.

Quando refletimos sobre o registro de performances, ou de uma obra de *land art*, estamos diante da obra de fato ou de um mero registro? O que é a obra afinal, a fotografia vista por milhares de pessoas do museu, ou a experiência que tiveram poucas pessoas no lugar e tempo específico? Diante de *After Walker Evans* de Sherrie Levine, estamos diante de uma fotografia dela ou de Walker Evans?

Aqui nos interessam exemplos de obras que exploram a característica da reprodução e expõem uma necessidade disruptiva com a representação. Percebemos como Marcel Duchamp, Joseph Kosuth e Robert Smithson exploram a *presentidade* (FRIED, 1967) da obra, e nos convidam a refletir sobre o papel da arte, da fotografia e do espectador.

Entre Walter Benjamin e André Rouillé nos ajudam a compreender como a fotografia atua entre o objeto e a imagem do objeto, e como o fotógrafo se utiliza da ferramenta fotográfica para produzir arte mas também imagens que distorcem a realidade. Há uma grande importância da fotografia no processo de desenvolvimento acadêmico, social e político, ou seja, a fotografia atua nessa mediação entre a obra de arte e o espectador.

Muitos trabalhos de arte exploram a relação corporal e sensorial na obra, principalmente instalações, performances e happenings. Esses os trabalhos são os que mais perdem seu contexto de origem e sua *presentidade*. Por mais que a instituição reorganize esses trabalhos em forma de catálogos, como uma prova de que algo existiu, há aqui uma nova materialidade que mantém o máximo de informações da obra, mas não consegue exibir, por exemplo, o cheiro, a ação e o movimento.

É importante refletir sobre os possíveis desdobramentos dessa reprodução, como é o lugar da arte virtual, como esses espaços se dão, são neutros? Que diálogos são provocados? E como algumas obras conseguem manter sua densidade conceitual, ou como artistas têm reagido a essa questão em seus trabalhos.

Compreender a fotografia como um dos suportes para história da arte, no caso de registro dos acervos, nos ajuda a entender as mudanças na experiência artística. Se toda arte é passível de registro, e algumas obras partem do registro para composição conceitual das mesmas, há uma transformação que jamais voltará ao que era antes. Mammì (2012, p. 114) nos diz que a partir da arte contemporânea, a fotografia muitas vezes está no museu como um mero registro, pois a obra está em outro lugar.

Alguns artistas usam a ferramenta fotografia como parte do processo da obra, ora como produto final, ora como crítica institucional.

Quando Crimp (2015, p.13) comenta em que “Lawler não fotografa simplesmente as pernas da bailarina, as pernas que Degas pintou; ela fotografa os signos de um sistema significante dentro do qual essas pernas estão presas”. Portanto há uma crítica institucional arraigada nessas fotografias. O trabalho de Lawler toca sempre a questão institucional, e o lugar do museu.

Lawler usa o próprio mecanismo fotográfico e dialético da fotografia para produzir arte. Questiona o procedimento de “existência” da obra, usa o mecanismo fotográfico e dialético para produzir arte e fotografia. Compreende os papéis do museu e atua nessa borda, exalta a seleção, matéria prima da fotografia, como conceito de seu trabalho, assim como Duchamp. Recombina o que é visto usando o próprio museu, o próprio sistema da arte, para validar sua obra.

De certa maneira, a artista se apropria dos dispositivo da fotografia para apresentar uma tomada de posição em relação ao aparelho, consciente de sua condição de operadora. Seus registros multiplicam a obra original e podemos acessá-los através de suas imagens.



Figura 18: Louise Lawler and Liam Gillick, 'November 1-December 21, 2013

Fonte: artforum.com <acesso em 30 de outubro de 2019>

Quando Crimp defende a restauração da aura, vê na subjetividade a potência dos trabalhos de arte, que ora acontecem em diferentes suportes e muitos na fotografia. Equipara todo processo que exija uma escolha do artista, que é hoje um grande coletor de inspirações através desse aparato técnico.

Seja no campo da pintura, com telas e tintas, ou da fotografia, com a câmera e o enquadramento, o que importa é a subjetividade do artista. Mas como toda arte é reproduzida e acaba se tornando fotografia, acabam todas no mesmo lugar, do mesmo tamanho, no mesmo plano.

Para Soulages (2010) o registro não é apenas um meio, torna-se um fim. Através dele a fotografia tem uma posição central na arte. E todo esforço do artista consiste em encontrar novas maneiras de explorar esse dispositivo e “fazer da fotografia uma arte do registro ou praticar uma arte com a fotografia como registro”.

A mudança da fotografia na arte é ainda mais intensa que no início do século XIX. Se Benjamin já anunciava o problema da banalidade e perda da aura, depois da digitalização isso se tornou quase infinito. É possível produzir arte com as imagens de arte que conhecemos, que são registros fotográficos dessas artes.

Se não temos mais acesso à obra de arte *in loco* e agora a pintura viaja por sua reprodução, seja por *souvenirs* ou catálogo online do museu, até o espectador, cada vez que a obra é vista ela é atualizada por aquele que a vê. Didi-Huberman nos lembra sobre a restituição. Se o público brasileiro é carente de arte e de educação, por que não tornar cada vez mais acessível os trabalhos de arte? Disponibilizando cada vez mais as obras dos artistas online para que sejam vistas, e possamos acessar e pesquisar livremente as obras.



Figura 19: Orlando da Rosa Farya, Almoço na Relva, Manet, 2005.

Acervo: imagem cedida pelo autor

Vemos isso no *Almoço da Relva, Manet*, de Orlando da Rosa Farya, que afirma o lugar do museu como espaço de criação artística. Orlando usa a fotografia para apresentar indivíduos visitando as obras em grandes museus, criando uma colagem de momentos da história. É a fotografia que permite esse novo discurso da arte da imagem, que junta no mesmo frame uma pintura, o museu e o espectador.

Gerd Bornheim nos atenta para a importância do aprofundamento do sujeito, do leitor que só acontece quando esse entra em contato com a crítica, com a literatura e com

a arte. Quanto mais vemos, podemos ter acesso a nossa história e poder agir em função de uma memória ativa.

Quando um trabalho é reproduzido, o controle sobre a imagem é praticamente nulo, e de certa maneira, distorce (BERGER, 1994). Prioriza-se algumas características e anulam-se outras.

Essas questões iniciadas com Robert Smithson em seus trabalhos em *sítio específico*, expõem um novo lugar para a obra, um outro signo linguístico que se apropria da própria paisagem para composição de sua obra, e que o acesso a ela se dá através do registro fotográfico. Joseph Kosuth com *Uma e Três Cadeiras*, explicita essa camada entre o objeto, seu registro e sua definição, evidenciando essas camadas entre o objeto e sua reprodução. Hoje em dia essa camada fica ainda mais espessa se pensarmos na apresentação dessa imagem no Google Images, assim como vimos na figura 7. As reproduções e apresentações da obra se multiplicam e aparecem na bidimensão do computador.

Com o passar dos anos, podemos acessar grande parte dos acervos pela internet, quebrando barreiras da territorialidade. Como o processo de captura de informações sobre a obra pode se adequar a esse canal de transmissão e contato? “É possível pensar restauração efetiva do objeto? Se possível qual seria o ponto efetivo do objeto? Onde começa e onde termina o objeto?”⁶

O “objeto virtual”, recontextualizado para um novo espaço, amplia o acervo e permite a visualização da obra através de aparatos técnicos cada vez mais modernos, com mais qualidade e possibilidade de interação com a obra – o zoom, por exemplo.

O que falta na reprodução é o aqui e agora da obra de arte, seu lugar de origem. Quando Benjamin (1994) nos diz que os homens querem se libertar de toda experiência faz um paralelo à banalidade, em que o espectador vê sem se importar com a experiência. Já o trabalho Júlio Tigre (mencionado no segundo capítulo) nos

⁶ Exposição Acervo Vivo, Galeria Homero Massena, Centro, Vitória, ES, 2011. A exposição em questão instaurava espaço de diálogo com o acervo. Não continha obras, mas uma proposta de revisitação do acervo, com o intuito de tornar público as obras primariamente reclusas da sociedade pelo acervo.

proporciona o inverso quando nos faz presenciar criticamente um espaço, pensar a nossa própria presença corpórea no mundo.

Benjamin problematiza a reprodução do museu, com a substituição da gravura pela fotografia, com a finalidade de construção da memória desses acervos e das obras, numa tentativa de eternizar a arte. Se a reprodução não contém todos os elementos constitutivos da obra, algo se perde (SOULAGES, 2010). A fotografia não é um meio neutro, como se pensava em seus primórdios.

Vários artistas e autores compreendem esse contexto, como é o caso do André Malraux, que expõe essa condição do acesso apenas “a história do que é fotografável”. Uma grande escultura passa a ter a mesma dimensão que uma pintura, e ambas estão comparadas por superfícies bidimensionais.

Qualquer obra de arte passível de ser fotografada pode tomar assento no supermuseu de Malraux. Mas a fotografia não assegura somente que uma diversidade de objetos, fragmentos de objetos e detalhes de objetos tenha acesso ao museu; ao reduzir a heterogeneidade agora ainda mais ampla a uma única e perfeita similitude, ela assume o papel também de instrumento organizador. Através de reprodução fotográfica, um camafeu é posto ao lado da página onde aparece um relevo feito em superfície redonda; um detalhe de um Rubens em Antuérpia é comparado ao de um Michelangelo em Roma (CRIMP, 2005, 50)

Em continuidade as problematizações do modernismo, que criticam amplamente o lugar da pintura, da arte e do sistema de arte, surgem as “performances” e os “happenings”, na tentativa de trazer o efêmero, ou algo que não pudesse ser capturado, materializado, vendido. Uma relação que subversão direta ao sistema da arte.

Quando nos encontramos com um livro ou uma obra de arte, esse encontro permite um bloco de sensações. Mas ao longo de uma pesquisa percebemos como o registro de uma obra nos dá informação para o entendimento da obra, mas não em sua completude sensorial.

O melhor registro do trabalho de Júlio Tigre, não conseguirá alcançar a *presentidade* (FRIED, 1967) da obra. Se por um lado, o registro da obra não alcança a presença da obra, possibilita amadurecimento global dos artistas, pois traz a história da arte (CRIMP, 2005) para o mesmo nível virtual.

O registro é um grande aliado da pesquisa acadêmica, já que amplifica o amadurecimento da sociedade produzindo fonte confiável de referência, ao passo que coloca o trabalho em acesso direto com o mundo.

Quando uma obra de arte é reproduzida perde-se o aqui e agora, a experiência com o acontecimento e o controle sobre a imagem. Essa distorção (BERGER, 1994) que John Berger comenta em “Modos de ver”, é o ponto de vista fixo sobre uma obra.

Quando então vemos um acervo, vemos a obra a partir de prioridades determinadas pela instituição, e o visitante aumenta a disseminação e distorção das obras com suas reproduções de amator, diminuindo o controle sobre “a realidade” contida naquela obra específica.

Ora, parece que uma das relações fundamentais que a fotografia pode manter com as artes contemporâneas é o registro. Coloca-se um problema: em sua relação de registro com as artes contemporâneas a fotografia será somente um meio ou poderá se tornar fim? Será um simples instrumento neutro para as artes contemporâneas ou será a condução essencial de sua exibição, de sua comunicação, de seu conhecimento e de sua recepção, ou o que de certa forma, as transforma, ou ainda – a situação seria então totalmente invertida – uma arte que realiza uma obra a partir das artes contemporâneas consideradas então como condição, e mesmo como instrumento? (SOULAGES, 2010, 315)

Em “Museu sem paredes” (Figura 20) André Malraux expõe sua compreensão e crítica o processo de reprodução das obras. Reporta o nivelamento que acontece às obras de arte quando reproduzidas, e as coloca em pé de igualdade dentro do museu, fazendo-as pertencerem ao mesmo plano bidimensional e abstrato.

O Atlas Minémosyne de Aby Warburg (Figura 21) também dá luz a essa questão quando coloca em embate fragmentos de partes da história da arte. Que em momento algum representam fidedignamente a arte em si, mas trazem para o diálogo diferentes momentos da história. Pensamos que dessa maneira Warburg cria sua própria narrativa da história da arte, e novas relações estéticas em suas pranchas de fragmentos.

Didi Huberman realizou uma apresentação do trabalho de Warburg (Figura 21). Obviamente é uma nova montagem do trabalho, pois por mais que Huberman quisesse manter a ordem fidedigna de seu trabalho, o novo local de exibição e as

novas relações com as imagens são feitas. O percurso do observador não pode ser exigido, ele lê e vê as imagens à sua maneira, a seu tempo, na sua ordem.



Figura 20: Dannis Adams e Paul Colin, Malraux's Shoes, 2012.

Fonte: reprodução da autora

O registro passa a ser a representação da obra de arte para o museu. E se o primeiro acesso de pesquisa se dá hoje no mundo virtual, passamos a “experienciar” as obras de arte aleatoriamente e guiados pela História da Arte. As performances da década de 60 não se preocupavam com a imagem final, mas ao procurarmos informações

sobre qualquer um desses acontecimentos, imediatamente recorremos às imagens fotográficas, no fim elas é que são acessadas pela grande maioria do público.



Figura 21: Atlas Mnemosyne, Aby Warburg, 1924.

Fonte: reprodução da autora

O que resta da experiência artística nas instituições de arte é passado. Não no sentido cronológico, mas no sentido de obsolescência ao ritmo acelerado da pós-modernidade, que expande as experiências da galeria de arte, e expande a cada dia seus conceitos e suas formas, e é o artista que atua nessa borda, nessa margem da criação, sempre a caminho de novas descobertas e maneiras de produzir.

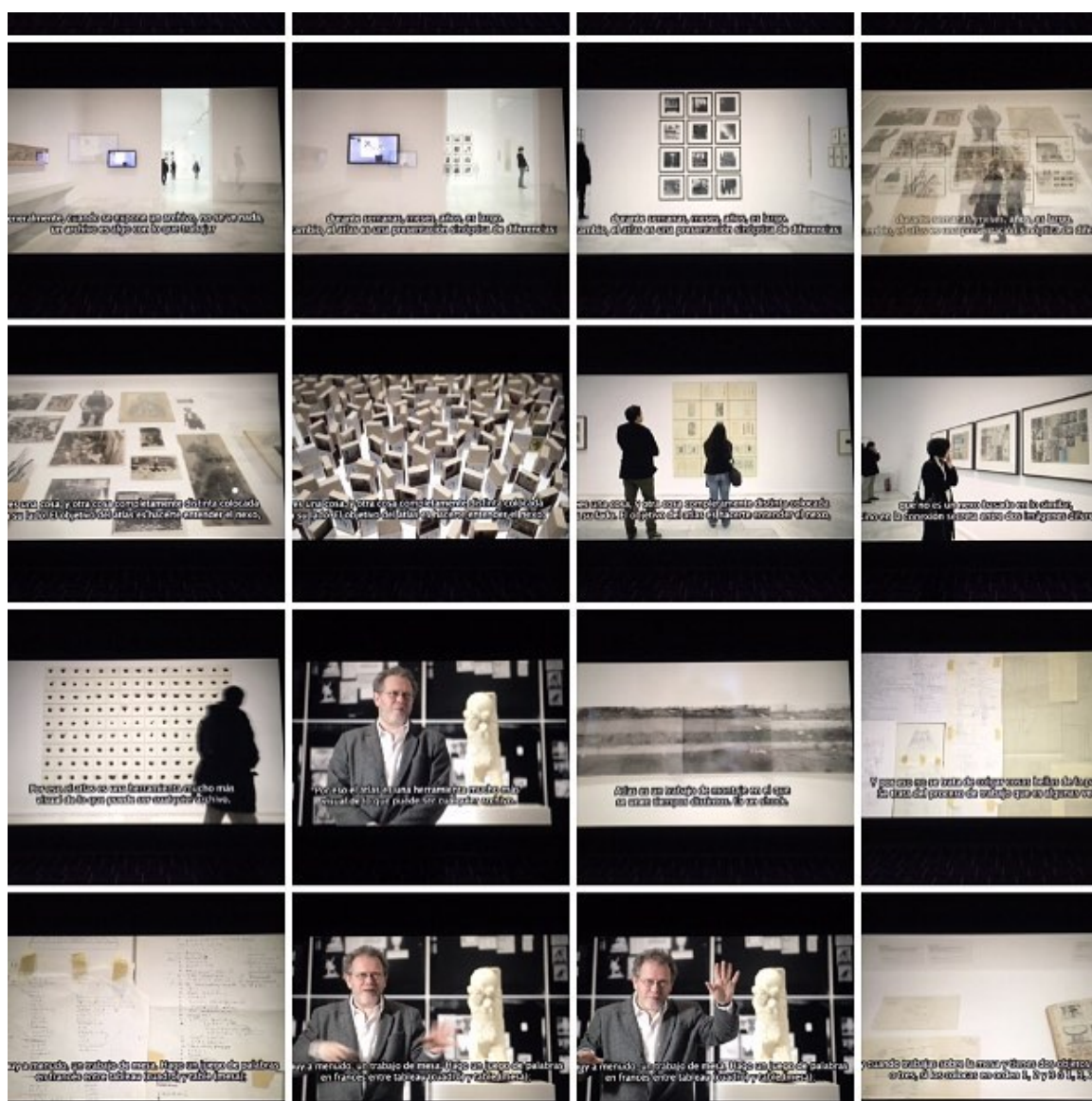


Figura 22: Didi-Huberman sobre Atlas Mnémosyne, 2012.

Fonte: reprodução da autora

Em seu texto “A ruptura com a estética fotoclubista capixaba: a obra de Orlando Rosa Farya”, Almerinda da Silva Lopes (LOPRES, 2008, p. 06) ressalta essa fotografia do artista, que desrespeita a proporção original da tela, com cerca de 210 cm x 264 cm, a fotografia mede 300cm x 400 cm. Dessa maneira o artista cria um outro espaço

entre os diferentes tempos, da tela, do museu, mostrando o poder do falso entre o espaço real e o espaço virtual.

Annateresa Fabris (FABRIS, 2006, p.175) nos mostra ainda a questão problemática da imagem hoje, que nos obriga a rever categorias operacionais, estratégias e funções cognitivas, em virtude de uma mudança conceitual profunda, de “representação” para “apresentação”, e do “simulacro” para a “simulação”.



Figura 23: Waltercio Caldas, Velázquez, 1996.

Fonte: registro da autora

O caso de Waltercio Caldas é também muito curioso. Sua apropriação acontece a partir de obras de artes clássicas, como o caso das meninas de Velázquez. No caso da Caldas, aqui vemos um apagamento dos sujeitos da cena, e ficamos apenas com o espaço. Caldas tira todo ser humano da imagem e nos faz encontrar com a perspectiva. Não é o que leitor não tenha visto espaço anteriormente na obra de Velázquez, mas a ação de Waltercio intensifica a presença do espaço perante os personagens.

O brasileiro Mauro Restiffe nos confronta com um quadro embalado. Quanto vamos ao título é que entendemos que há ali um quadro do Vermeer embalado. O que ele deixa aparente então é o processo do artista de deslocamento da obra de arte, algo que geralmente não privilegiamos quando pensamos em produção de arte. Uma metáfora da própria montagem.

Restiffe nos volta para o nosso próprio lugar de observador da arte, e ainda nos lembra da presença de Vermeer, mas que agora está fragmentada e empacotada.



Figura 24: Mauro Restiffe, Vermeer Embalado, 1999.

Fonte: Inhotim.org.br

Inhotim, Museu de Arte Contemporânea de Brumadinho, nos disponibiliza registros fotográficos e vídeográficos, além de permitir que o que o visitante do museu participe da disseminação da obra quando o permite fotografar o museu e as exposições com instruções do não uso de flash para tal.

Outro caso muito interessante pode ser visto no documentário sobre “O artista é presente”, de Marina Abramovic, desenvolvido pelo Moma – Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, onde conseguimos ver parte da simulação da obra sem perder o conceito da artista. Conseguimos acompanhar toda a preparação da artista, suas técnicas corporais, seus traumas. Há uma narrativa clara. Essa é a questão da fotografia contemporânea, a tomada de posição a partir do suporte, que já foi questionado e reafirmado sua necessidade desde os primeiros movimentos modernos.

Quando Crimp defende a restauração da aura vê na subjetividade a potência dos trabalhos de arte. Que ora acontecem em um suporte, ora em outro, e muitos na fotografia. Colocando no mesmo nível todo processo que exija uma escolha do artista, que é hoje um grande coletor de inspirações, no qual a fotografia está colocada. O que se apresenta é uma dinâmica de combinações e alargamento da poética da imagem.

A saída está em que os homens aprendam a empurrar uns aos outros, pois ser inteligente – o ver dentro das coisas – não passa de uma obrigação. Tudo educa, e afinal, qualquer apresentadora de televisão, no calculado esplendor de sua insciência, pode, desavisadamente, tornar-se a maior professora do país. E em tais entevos da máquina do mundo, termina por evidenciar-se a função precisa do crítico necessário. (BORNHEIM, 2015, p. 152)

Gerd Bornheim traz então a responsabilidade para o sujeito, da importância da crítica num mundo visual de imagens suspeitas e cheias de posição.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para concluir, percebemos como a fotografia está no meio, entre a arte e público. Como ela é necessária para dar materialidade a alguns trabalhos de arte, principalmente os efêmeros.

No breve histórico da fotografia pudemos compreender o deslocamento da fotografia como prova do real à ficção contemporânea. Entendemos como a ideia de cópia de Talbot possibilitou a multiplicação imagem. E como seu questionamento enquanto suporte passa a ser composição central de alguns artistas contemporâneos que exploram a mecanização, a serialidade, provocam a ideia de representação do real e a oscilação da verdade.

Compreendemos que a problemática da reprodutibilidade, permitida pela cópia, apresenta um ambiente de imagens banais, desconectadas e descontextualizadas. Mas ao mesmo tempo que Berger nos faz perceber as distorções e intenções do recorte fotográfico, percebemos a potência na disseminação da arte e na produção de novos trabalhos de arte.

A originalidade, a aura, o lugar de origem, são motivos de provocações de alguns artistas contemporâneos. De certa forma nos fazem questionar esse novo ambiente da imagem, e como o recorte pode gerar ilusões.

Se faz necessário então olhar esse novo contexto das imagens a fim de compreender essas camadas de significados. Contextualizar e pesquisar o que chega para não reproduzir “fake news” e informações distorcidas, recontextualizadas.

Se apropriar desse novo lugar da imagem como possibilidade de comunicação ampliada e disseminação de informação. É importante que a cada dia mais artistas e instituições disponibilizem seus acervos com maior qualidade e informação.

Algumas instituições caminham nesse sentido de restituir o público, como é o caso do museu Inhotim que apresenta uma tentativa de aproximar o público à experiência da obra. O próprio Museu de Arte Contemporânea de Brumadinho é um parque pensado

para receber obras contemporâneas, e compreende que é no espaço que se dá o princípio da experiência artística. Disponibiliza online reproduções, processos dos artistas, vídeos, *making offs*, entrevistas, uma grande quantidade de informação disponível, um movimento de ampliar o acesso à arte.

O Moma e Marina Abramovic promoveram uma proposta igualmente interessante no documentário “O artista está presente”. Conseguimos simular cuidadosamente a relação da obra e sua representação, a relação de Abramović com o espaço real, o tempo de acontecimento da obra, e sua inevitável simulação e documentação. A imagem técnica, o documentário audiovisual dilata a compreensão do processo criativo, o método de trabalho e a linguagem da artista.

O projeto Arte Brasileira Contemporânea de Paulo Sergio Duarte, de 2008, em que produziu um DVD com uma seleção obras de artistas, também é um bom exemplo dessa disponibilização. Com um catálogo com imagens e textos sobre as obras, o produto também acompanha vídeos, com movimentação pelo espaço de instalação das obras, com detalhes que nos aproximam da escala, do entorno e da experiência para com o arte apresentada.

O que resta da experiência artística na instituição é passado. Não no sentido cronológico, mas no sentido de obsolescência ao ritmo acelerado da pós-modernidade, que expande as experiências da galeria de arte, e se esgarça a cada dia. A instituição deve agir como cuidadora e multiplicadora desse inventário, e o artista, atuar nessa borda, disseminando e restituindo o mundo de sensibilidade.

É nesse lugar que a instituição deve agir para ampliar a obra do artista. Criar esse registro da melhor maneira possível. Algumas instituições tentam apresentar melhor essas simulações, a fim de ampliar a obra.

O modo de ver da cultura, através de sua imagem técnica, seja por TV, fotografia ou rede, é um movimento vivo que deve promover a disseminação do conhecimento e restituir o público é dever de todo acervo histórico cultural que represente a memória de um lugar.

É preciso, a cada dia, se aprofundar nas imagens para tentar compreender cada vez mais como elas estão cheias de posições e metáforas. O cuidado com essa decifração perpassou todos os momentos dessa pesquisa. Essa penetração nas significações das imagens, seja quando acompanhamos seus desdobramentos histórico-técnicos, seja quando lidamos com problemas fundamentais para sua compreensão hoje (reprodutibilidade, distorção, restituição), compõe os elos entre os três capítulos dessa dissertação.

É, portanto, a confluência dessas motivações que nos mostra as formas e as possibilidades de mediação fotográfica no campo artístico. Entendemos que observar o desenrolar desse processo de mediação é fundamental para vislumbrarmos a tessitura do mundo em que vivemos, um mundo em boa medida configurado a partir do impacto das imagens. Como bem sublinhou Olgária Matos, percebe-se nesse campo uma espécie de “substituição do espaço público pela imagem pública”. Isso quer dizer, para Matos, que nossa realidade não é mais necessariamente “representada” nos moldes imitativos, mas “editada” por novas formas de configuração de espaço e tempo. Nesse viés, percebe-se como os planos estéticos, socioculturais e políticos são interpenetrados em se tratando de interpretação de imagens. Em pesquisas futuras pretendemos aprofundar essas relações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMOVIC, Marina. <http://marinafilm.com> < acesso em 23 de agosto de 2017 >

ABRAMOVIC, Marina. Rhythm 0. www.guggenheim.org (Acesso em 06 de outubro de 2019>.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política : ensaios sobre a literatura e história da cultura** / Walter Benjamin ; tradução Sérgio Paulo Rouanet ; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. – 7. Ed. – São Paulo : Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas ; v.1)

BERGER, John. **Modos de Ver**. Tradução de Lúcia Olinto. – Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da Metrópole Moderna**. Representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: Edusp, 1994.

BORNHEIM, Gerd. **Temas de Filosofia**. Organização Gaspar Leal Paz. São Paulo, Editora Universidade de São Paulo, 2015.

BRITO, Ronaldo. **O moderno e o Contemporâneo, (o novo e o outro novo)**, Arte Brasileira Contemporânea – Caderno de Textos 1, Funarte, Rio de Janeiro, 1980.

CLARK, Lygia. **A proposito da magia dos objetos**, 1965. On: <http://www.lygiac Clark.org.br> < acesso 08 de setembro de 2014 >

COSTA, Heloise; RODRIGUES, Renato. A fotografia moderna no Brasil. Rio de Janeiro: Funarte, Iphan, 1995.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. Tradução Maria Silvia Mourão Netto, Marcelo Brandão Cipolla. 2. Ed. – São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2013.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu** / Douglas Crimp ; fotos Louise Lawler ; tradução Fernando Santos ; revisão da tradução Aníbal Mari. – São Paulo : Martins Fontes, 2005. – (Coleção a)

DAGUERRE, Louis. Boulevard du Temple.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/d3/Boulevard_du_Temple_by_Daguerre.jpg/1600px-Boulevard_du_Temple_by_Daguerre.jpg < acesso em 22/09/19 >

DELEUZE, Gilles. “O esgotado”. **Sobre teatro**. Tradução Fatima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

_____. **Imagem-tempo**. Tradução Eloisa de Araújo Ribeiro; revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2013

DIDI-HUBERMAN, Georges. « Quando as imagens tocam o real ». Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa. Belo Horizonte : **Pós : Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG**, v.2, n.4, 2012.

_____. « Devolver uma imagem ». **Pensar a imagem**. Org. Emmanuel Alloa. Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2015a.

_____. **A semelhança do informe** : ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille. Rio de Janeiro : Contraponto, 2015.

_____. **Quando as imagens tomam posição**. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2017.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e outros ensaios**. Tradução Marina Appenzeller. – 14ª ed. – Campinas, SP: Papyrus, 2012. – (Série Ofício de Arte e Forma)

DUARTE, Paulo Sergio. 2008. **Arte brasileira contemporânea : um prelúdio /** [curadoria, textos, seleção de artistas e obras, edição de conteúdo, bibliografia] Paulo Sergio Duarte ; [projeto, coordenação e edição Silvia Roesler ; versão para o inglês Steve Yolen e Peter Warner]. – Rio de Janeiro : Eilvia Roesler Edições de Arte, 2008.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. “Apropriação da tradição moderna”. **O pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva,

_____. “O cinema e o clichê em Gilles Deleuze. A narrativa cinematográfica moderna seria um prolongamento do pensamento da diferença”. **Revista Cult**, Ano 22, n. 247, julho de 2019.

FABRIS, Annateresa, KERN, Maria Lucia Bastos. **Imagem e Conhecimento**. São Paulo, Editora de São Paulo, 2006.

FARYA, Orlando da Rosa. <http://www.matiastrotas.com.br/portfolio-items/orlando-da-rosa-farya/> < acesso em 23 de agosto de 2017 >

FONTANARI, Rodrigo. “A inquietante Câmara clara”. **Revista Cult**, ano 18, n. 200, abril de 2015.

FRIED, Michael. **Arte e Objetividade**, Artforum, Nova Yorke, 1967.

FLUSSER, Vilém. **A filosofia da caixa preta**. Sinergia – Relume Dumará. 2002.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

GONÇALVES, Osmar. **Narrativas Sensoriais**. 1ª ed. – Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

_____. **Walter Benjamin: os cacos da história**. São Paulo: n-1edições, 2018.

HOBBSAWM, Eric. “As artes 1914-45”; “Morre a vanguarda: as artes após 1950”. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991** / Eric Hobsbawm; tradução Marcos Santarrita; revisão técnica Maria Célia Paoli. — São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HORN, Evelyse. **Fotografia-Expressão: a fotografia entre o documental e arte contemporânea**. On: <http://www.poscom.ufc.br> <acesso em 09 de janeiro de 2017>

LOPES, Almerinda. **A ruptura com a estética fotoclubista capixaba: a obra de Orlando Rosa Farya**. Palestra proferida por Almerinda Lopes no seminário Arte e Fotografia, organizado por Tadeu Chiarelli na ECA USP em 08/10/2008.

INHOTIM. <http://www.inhotim.org.br> < acesso em 23 de agosto de 2017 >

LISSOVSKY, Maurício. “Signo: tigre. Ascendente: Lontra. História, fotografia e adivinhação em Walter Benjamin”. **O percevejo**. Revista de teatro, crítica e estética. Ano 6, n. 6. Rio de Janeiro: Depto. De Teoria do teatro. Programa de Pós-graduação em teatro da Universidade do Rio de Janeiro, 1998.

MACHADO, Roberto. "Deleuze e a ruptura com a representação", **Arte e ruptura**. Rio de Janeiro: Sesc Departamento Nacional, 2013.

MAMMÌ, Lorenzo. **O que resta: arte e crítica de arte**. 1ª ed – São Paulo : Companhia das Letras, 2012.

MATOS, Olgária. “A narrativa: Metáfora e liberdade”. **O avesso da liberdade**. Organização de Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

METMUSEUM. <https://www.metmuseum.org> <acesso 11 de outubro de 2019>

MORESCHI, Bruno. **Contrate um profissional** <https://brunomoreschi.com/Contrate-um-profissional> < Acesso em 11 de abril de 2019 >

NOVAS, Adolfo. **Fotografia e poesia (afinidades eletivas)**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

ROUILÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea** / André Rouillé ; tradução Constança Egrejas. – São Paulo : Editora Senac São Paulo, 2009.

SMITHSON, Robert. <https://www.flickr.com/photos/poetarchitecture> < Acesso em 30 de setembro de 2019 >

SMITHSON, Robert. <https://www.robertsmithson.com> < acesso em 23 de agosto de 2017 >

SOULAGES, François. *O Registro* em **Estética da fotografia : perda e permanência** / François Soulages ; tradução de Iraci D. Poletti e Regina Salgado Campos. – São Paulo : Editora Senac São Paulo, 2010.

VARDA, Agnès. Um minuto para uma imagem. <https://www.youtube.com/watch?v=-Z-Mzj4aqMo> <Acesso em 06 de outubro de 2019>

ZUM, Revista. <https://revistazum.com.br/radar/agnes-varda-um-minuto-para-uma-imagem/> <Acesso em 06 de outubro de 2019>