



A FOTOGRAFIA NA MEDIAÇÃO DA ARTE: REPRODUTIBILIDADE E DISTORÇÃO

PHOTOGRAPHY IN ART MEDIATION: REPRODUCIBILITY AND DISTORTION

Ignez Capovilla Alves¹

RESUMO

A criação do museu descontextualiza a arte de seu lugar de origem, e a fotografia recontextualiza toda a obra de arte constituída após seu surgimento. O registro fotográfico devolve materialidade à arte efêmera, e o acontecimento é substituído por sua reprodução fixa e única, transformando assim toda arte em bidimensional e abstrata, a fotografia. Com a digitalização dos acervos o acesso a obra está à mão com um clique. Para compreender esse contexto ampliamos a discussão de reprodutibilidade de Benjamin, sobre a ótica de distorção defendida John Berger, aliados a equalização da obra de arte apresentada por André Malraux na relação da narrativa subjetiva de Aby Warburg. Para compreender esse contexto buscamos trabalhos como o de Bruno Moreschi que utiliza a fotografia para ampliar o significado de obra de arte, restituir o espectador, além de propor diferentes possibilidades de rever a história, questionar o sistema da arte, do museu, da fotografia e da sociedade.

PALAVRAS-CHAVE

Fotografia; Arte; Reprodução.

ABSTRACT

The creation of the museum decontextualizes art from its place of origin, and photography recontextualizes the entire work of art created after its emergence. The photographic record returns materiality to ephemeral art, and the event is replaced by its fixed and unique reproduction, thus transforming all art into two-dimensional and abstract photography. With the digitization of the collections access to the work is at hand with one click. To understand this context, we broaden Benjamin's discussion of reproducibility, on the distortion perspective defended by John Berger, allied with the equalization of the artwork presented by André Malraux and in the relation of Aby Warburg's subjective narrative. To understand this context we seek works such as Bruno Moreschi who uses photography to broaden the meaning of a work of art, restore the viewer, and propose different possibilities to review history, question the system of art, the museum, photography and of society.

KEYWORDS

Photography; Art; Reproduction.

¹ Ignez Capovilla Alves é fotógrafa, artista, pesquisadora, mestranda em Estudos em História, Teoria e Crítica da Arte na UFES e professora na Universidade de Vila Velha, ES. Graduada em Artes Visuais (UFES) e Fotografia (UVV), sua pesquisa gira em torno da fotografia e a mediação da arte. Seus trabalhos fotográficos refletem a presença da fotografia e a ausência humana. Participa de exposições coletivas desde 2006. Contato: ignez.capovilla@gmail.com.



Benjamin problematiza a reprodução da obra de arte realizada pelo museu em 1955, com a substituição da gravura pela fotografia, e a finalidade de construção da memória dos acervos e das obras de arte, na tentativa de eternizar a arte. Mas a reprodução não contém todos os elementos constitutivos da obra, algo se perde².

A fotografia não é um meio neutro de representação, como se pensava nos primórdios da utilização da técnica. John Berguer, em seu programa Modos de Ver, nos atenta para a construção narrativa que há entre a obra de arte e a imagem de uma obra de arte. Explicita em seu primeiro episódio que há uma seleção de enquadramento, luz e posição de câmera, pensada para chegar a um ponto fixo, o olho do espectador.

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 é a distorção³ que John Berger comenta em “Modos de ver”. Aquele acontecimento plural do encontro com uma obra de arte perde espaço para o ponto de vista único, a câmera. Dessa maneira, o que pretendemos salientar é que as escolhas do fotógrafo influenciam em como a obra vai ser vista pelo espectador, logo o fotógrafo deve pensar em como a obra vai ser representada da melhor maneira. E essa é uma escolha subjetiva.

Para exemplificar tal decisão escolhemos uma obra intitulada “Contrate um profissional” de Bruno Moreschi que explicita essa noção subjetiva do fotógrafo. Nessa obra Bruno convida fotógrafos profissionais para registrarem um trabalho de arte de sua autoria, no caso, uma pedra. Mas essa pedra nunca será vista pelo espectador.

²SOULAGES, François. Estética da fotografia, p. 319.

³ BERGUER, John. 1994.



Figura 01 - Pedra I, Hugo Curti, Bruno Moreschi, Fotografia, 2014. Fonte:
<https://brunomoreschi.com/Contrate-um-profissional> Imagem cedida pelo autor.

É justamente esse escolha de angulo e enquadramento subjetivo que Bruno pretende deixar evidente. Até hoje, o trabalho é considerado “em progresso” pelo artista, foram convidados mais de 14 fotógrafos para registrar essa pedra, e nenhuma vez ela foi representada da mesma maneira. Observe:



Figura 02 - Pedra5, Pedro Victor Brandao, Bruno Moreschi, 2014. Fonte:
<https://brunomoreschi.com/Contrate-um-profissional> Imagem cedida pelo autor.

No processo de digitalização dos acervos, as instituições priorizam algumas características e anulam outras. Além disso, o visitante também faz parte dessa disseminação com suas distorções de amador, aumentando ainda mais a perda do controle da imagem reproduzida.



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, pág 315).

O que François Soulages tenta é que a arte hoje termina em fotografia. O que a arte contemporânea faz hoje são diferentes práticas para exercitar esse processo de seleção.

Segundo Evelyse Horn (2017), com os *ready-made*, Marcel Duchamp introduz na arte o princípio de seleção registro, assim como a fotografia. Se hoje *Fonte*⁴ pode ser acessada com apenas um clique sem perder a intenção do autor, é porque uma câmera foi capaz de reproduzir sem perder tanto a ideia original da obra.

Fotografia e *ready-made* têm em comum tratar as coisas como materiais, distinguem-se, todavia, por seus modos de ação sobre elas: a fotofaciocopia, o *ready-made* corta. A distância entre o *ready-made* e o quadro é, no entanto, maior. Enquanto o quadro é resultado de um lento processo manual de fabricação e é produto da transformação de materiais elementares (as cores) em objeto singular, os *ready-made* partem, como a fotografia, de coisas completamente feitas, às vezes ordinárias (uma roda de bicicleta, um urinol, um porta-garrafas, etc.), para convertê-las em obras de arte, ao final de um duplo processo de seleção (pelo artista) e de registro (pela instituição artística). A transformação material levada a efeito pelo pintor dá lugar, com o *ready-made*, a uma transformação simbólica a uma conversão. 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, pág 03).

Uma outra problemática dessa questão é exposta por André Malraux em seu texto “O museu imaginário”, o autor compreende o ciclo de registro e essa nova condição da obra de arte e critica em seu texto, que a história da arte então passa a ser “a história do que é fotografável”⁵.

⁴ DUCHAMP, Marcel. 1914.

⁵ SOULAGES, François. pág 318.



Em uma fotografia, uma grande escultura passa a ter a mesma dimensão que uma pintura, e ambas estão comparadas por superfícies bidimensionais. Segundo Douglas Crimp (2005) “Qualquer obra de arte passível de ser fotografada pode tomar assento no supermuseu de Malraux”. Segundo ele, a fotografia

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, pág 50).

Perde-se então a noção da escala e profundidade da obra, todas passam a ter apenas altura, largura e textura.

Quando nos encontramos com um livro ou um obra de arte, esse encontro permite um bloco de sensações. Mas ao longo de uma pesquisa percebemos como o registro de uma obra não nos dá informação suficiente para o entendimento da ampla experiência das obras de arte contemporâneas.

Em continuidade às problematizações próprias do modernismo, de refletir sobre seu próprio suporte e suas amarras institucionais, surgem as “performances” e os “happenings”, na tentativa de trazer o efêmero, ou algo que não pudesse ser capturado, materializado, vendido. Uma relação direta com o sistema da arte.

Outro artista que provoca esse processo de reprodução, e a “não presença” no trabalho, é Robert Smithson em seus sítios específicos. A obra acontece na natureza, fora do museu, mas o acesso a ela 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 píer construído no lago em Otah, mas as intenções do artista estão claras e podem ser acessadas através da imagem da obra, e hoje até pelo Google Earth. Segundo Charlotte Cotton

As origens dessa abordagem estão na arte conceitual de meado dos anos 60 e 70, quando a fotografia se tornou um veículo central na disseminação e na comunicação de maior amplitude das apresentações artísticas, assim como de outros trabalhos de arte temporários. No âmbito da prática da arte conceitual, as motivações e os estilos dessa fotografia foram nitidamente diferentes dos modos já consagrados pela refinada fotografia de arte daquela época. Em vez de exaltar a atividade fotográfica virtuosística ou de distinguir alguns profissionais relevantes com rótulos de



“mestres” da fotografia, 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, pág 21).

Ou seja, a arte contemporânea, ou arte depois dessa compreensão conceitual da fotografia, passa a se relacionar diretamente com a possibilidade de registro da mesma.

Segundo Rouillé⁶, a arte conceitual, a landart 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.

Dessa maneira, a arte conceitual faz questão de igualar a fotografia a qualquer outra parte do processo do artista. Ela é tratada como um acessório⁷.

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. Uma justaposição de objetos através da imagem. Com a fotografia, a diferença dá lugar à repetição.

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.

⁶ ROUILLÉ, André. Op. cit. p. 311.

⁷ *Ibidem*



Quando há registro, há perda, no entanto como guardar esse acontecimento? E mais, o que fazer com esse acervo construído e em constante crescimento? Se por um lado, o registro da obra não alcança a presença da obra, possibilita amadurecimento global dos artistas, pois traz a história da arte⁸ para o mesmo nível virtual. O que ganhamos então é a disseminação e acesso a arte.

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.

Referências

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. I)

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

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

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

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. Tradução Maria Sílvia 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 Lawer ; tradução Fernando Santos ; revisão da tradução Aníbal Mari. – São Paulo : Martins Fontes, 2005. – (Coleção a)

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 Sílvia Roesler ; versão para o inglês Steve Yolen e Peter Warner]. – Rio de Janeiro : Eilvia Roesler Edições de Arte, 2008.

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

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

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

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>.

⁸CRIMP, Douglas. 2005. Pág. 91.



LOPES, Almerinda. A ruptura com a estéticafotoclubista 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.

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

MORESCHI, Bruno. <https://brunomoreschi.com/Contrate-um-profissional>. <acesso em 19 de agosto de 2019 >

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.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. Poleti e Regina Salgado Campos. – São Paulo : Editora Senac São Paulo, 2010.