

ANOTAÇÕES SOBRE FOTOGRAFIA E REGISTROS DE PRÁTICAS ARTÍSTICAS

Oscar Dario Chica González¹
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UDESC

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo discutir as diferentes relações entre o registro e a obra, examinando diversas variantes de acesso às obras através da sua documentação. Inicialmente, salienta-se o confronto entre as expectativas criadas pela fotografia e a realidade. Analisa-se as práticas efêmeras e imateriais dos anos 60 e 70 marcadas dentro da arte conceitual, nas quais os limites entre o registro e a obra se confundem. Aborda-se a mídia impressa como espaço de exposição, questionando as relações habituais entre originais e reproduções nas publicações. Finaliza-se destacando a disseminação de imagens através da Internet.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia, registro, arte conceitual, imaginação

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo discutir las diferentes relaciones entre el registro y la obra, examinando diversas variantes de acceso a las obras a través de su documentación. Inicialmente, se destaca el choque entre las expectativas creadas por la fotografía y la realidad. Continúa analizando las prácticas efímeras e inmateriales de los años 60 y 70 enmarcadas dentro del arte conceptual, en las cuales los límites entre el registro y la obra se confunden. Se abordan los medios impresos como espacio de exposición, cuestionando las relaciones habituales entre originales y reproducciones en las publicaciones. Se finaliza destacando la diseminación de imágenes a través de Internet.

PALABRAS CLAVE: fotografía, registro, arte conceptual, imaginación

FOTOGRAFIA, IMAGINAÇÃO E EXPECTATIVAS

No livro *A arte de viajar*, Alain de Botton narra a anedota na qual ele decide viajar para Barbados após ver uma foto em um folheto publicitário. Persuadido pela imagem, e as promessas de um idílio tropical que sua imaginação criava para escapar do inverno, prepara as malas e toma um vôo para Barbados.

¹ Possui graduação em "Maestro en Bellas Artes" da "Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano" (2009), Bogotá DC, Colômbia. Atualmente cursa Mestrado em Artes Visuais na linha "Processos Artísticos Contemporâneos" da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, Florianópolis, SC. Chicaphotography@gmail.com

Os anseios provocados pelo folheto eram um exemplo, ao mesmo tempo tocante e patético, de como projetos (e até vidas inteiras) podem ser influenciados pelas imagens de felicidade mais simples e casuais; de como uma viagem longa e proibitivamente cara poderia ser desencadeada apenas pela visão da fotografia de uma palmeira levemente inclinada por uma brisa tropical. Decidi viajar para a ilha de Barbados. (DE BOTTON, 2012: p.15)

Do mesmo modo que Alain de Botton é persuadido pela fotografia, acontece o mesmo com os registros e reproduções da arte. Lucy Lippard referindo-se às imagens dos trabalhos de *Land Art*, escreve:

A maioria de nós imagina os trabalhos clássicos de Land Art, ao invés de vê-los. Se nós conseguimos chegar ao local, já temos na mente as glamorosas vistas aéreas que vimos nas revistas. A coisa real pode ser decepcionante, como costumamos chamar "Síndrome do livro Skira", aquelas ilustrações coloridas tornam desapontadora a realidade simplória.² (LIPPARD, 2003: p.60, minha tradução)

Inúmeras anedotas poderiam ser relatadas em que a imagem é capaz de gerar uma expectativa maior do que experimentamos no lugar. A fotografia (reprodução, registro, documento) cria uma tensão entre a expectativa do que imaginamos e a realidade que confrontamos no contato com a coisa real. Cada ano, quando milhões de visitantes vão ver a pintura da *Mona Lisa* no *Louvre*, ficam apertados entre a multidão na frente de um quadro de pequenas dimensões tentando fotografar um retrato que permanece cercado por grossos vidros de segurança. Há uma enorme distância entre a experiência real e a imaginação, pois o imaginar é algo que ocorre na nossa mente enquanto o corpo fica em repouso. Continuando o relato de Botton isto fica mais claro:

Um fato decisivo, mas até então ignorado, surgia pela primeira vez: inadvertidamente, eu me levava comigo para a ilha. É fácil nos esquecermos de nós mesmos quando contemplamos descrições pictóricas e verbais de outros lugares. Em casa, enquanto meus olhos percorriam fotografias de Barbados, não havia lembretes de que esses olhos estavam intimamente ligados a um corpo e uma mente que haveriam de me acompanhar aonde quer que eu fosse, podendo, com o tempo, afirmar sua presença de forma a ameaçar e mesmo negar o objetivo do que os olhos tinham ido ver. Em casa, eu podia me concentrar em imagens de um quarto de hotel, de uma praia ou do céu e ignorar a criatura complexa

² Most of us envision rather than see the classic Land Art works. If we do manage to get to the site, we already have in mind the glamorous aerial views we've seen in the magazines. The real thing can be a letdown, like what we used to call "Skira Book Syndrome", those juicy color illustrations that made subtler reality disappointing.

que fazia essa observação e para quem isso não passava de uma pequena parte da tarefa mais ampla e multifacetada de viver. (DE BOTTON, 2012: p.27-28)

Arrastamos um corpo e uma mente para onde quer que vamos, então se um dia fôssemos visitar *Spiral Jetty* de Robert Smithson, inserida no Great Salt Lake na metade do deserto de Utah, provavelmente essa experiência seria muito diferente do que podemos ter imaginado olhando as fotografias reproduzidas nos livros, revistas e Internet. Sentiríamos o frio e o vento do deserto e a salinidade no ar, além de ter uma vista distinta do que temos visto na maioria das reproduções. Muitas são fotografias aéreas, e nós, na metade do deserto, estaríamos irremediavelmente presos ao solo olhando para o horizonte sem perceber a totalidade da espiral. Isso sem contar que devido às flutuações do nível de água do lago, a espiral poderia estar coberta completamente.

O que imaginamos é produzido a partir do que lemos, vemos ou escutamos. Criamos uma expectativa baseada nisto, construindo uma imagem mental daquilo. Alguns chamam isto de imaginário: a ideia que temos de algo, formada por nosso repertório de experiências, crenças e pensamentos.

Douglas Crimp (2005) relata uma estória que ocorreu entre ele e sua avó quando, estando de férias, foi visitá-la e ela pediu para ler um ensaio que ele tinha escrito sobre uma fotografia de Edgar Degas. Após a leitura, pensando sobre o erro que sua avó havia percebido ao distinguir que ele tinha confundido o enfeite do vestido da garota retratada (era um bordado, e não uma renda, como ele havia escrito), reflete:

Pode ser verdade que, nesse caso, pouco importa se se tratava de renda ou de bordado, mas importa muito o fato de que minha avó conseguia ver algo que eu não via: isso demonstra que aquilo que cada um de nós vê depende da história individual de cada um e do modo como cada subjetividade foi construída. (CRIMP, 2005: p.5)

Nessa história individual, da qual fala Douglas Crimp, temos construído um repertório baseado em imagens, e esse fato é particularmente notório nas artes, onde a fotografia é o principal meio de divulgação e difusão das obras. Chega a ser tão surpreendente que ainda na chamada arte sonora prevalecem os registros visuais. Pensando num exemplo, podemos lembrar a imagem em preto e

branco de Luigi Russolo com os *entona ruídos* que, ironicamente, conhecemos mais do que os próprios sons produzidos por estes objetos. O que a princípio foi feito para escutar, precisa também de uma imagem para ser assimilado.

Referindo-se a esta proliferação de imagens, Helio Ferverza destaca:

Grande parte dos estudantes de arte, e talvez grande parte dos artistas, tem uma relação com a história da arte estabelecida por meio de imagens impressas, sobretudo quando o tempo já decorrido aumenta. (FERVENZA, 2009: p.44)

De modo semelhante Clive Phillpot acentua o mesmo:

[...] mas é preocupante pensar em quantos dos trabalhos de arte, mesmo os deste século, as pessoas “conhecem” apenas por reproduções, como por exemplo no caso da pintura, e assim todo o sentido de escala, superfície, textura e cor é uma suposição. (PHILLPOT, 1980: s/p)

UMA FOTOGRAFIA DE ALGO QUE JÁ NÃO ESTÁ DISPONÍVEL

O que acontece quando somente temos imagens (registros) e não podemos confrontá-las com a experiência real porque aquilo já aconteceu, está num lugar inacessível, ou desapareceu por algum outro motivo?

Helio Ferverza descreve este fenômeno da seguinte maneira:

Quando, anos depois, tive acesso a livros e a imagens de trabalhos que me fascinaram, mas que, de forma inevitável e por diversos motivos, já não estavam mais lá. Também tinham atravessado uma fronteira, desta vez sem volta. Eu já não poderia mais encontrá-los. Não mais. Não em “carne e osso”. Não naquele lugar e em hora marcada. Não no começo. De todo modo, a sensação de que essas produções já não existiam, de que elas não poderiam ser repetidas ou reconstruídas, e de que eu não poderia encontrá-las em museus ou, mais diretamente, experienciá-las... (FERVENZA, 2009:p.45)

A maioria das coisas produzidas e propostas em arte, durante séculos de tradição, tem sido experimentada principalmente através de documentos (imagens, textos) e não através da experiência direta, estando presente diante das obras. Inclusive, num período anterior à invenção da imprensa (século XV), durante a Idade Média, a tradição oral cumpria um importante papel através de narrações, mitos, relatos e depoimentos. Todo esse conglomerado de informação verbal era, e

continua sendo, uma das formas em como os pensamentos, crenças e ideias circulam de geração em geração.

Seth Siegelau, em entrevista a Charles Harrison, comenta: há muitos anos que sabemos que a maioria das pessoas conhece a obra de um artista através de 1) publicações impressas ou 2) de conversas, mais do que pelo contato direto com a obra (SIEGELAUB, 1977: p.129, minha tradução).

Quantas histórias e conversas entre artistas tem surgido nos cafés: reuniões, debates, discussões e manifestos. Infelizmente, os livros onde habitam os registros da arte não reproduzem o som, e perdemos, por exemplo, as palavras faladas pelos dadaístas no Cabaret Voltaire³. Muitas dessas instigantes conversas já não estão mais para nós. Só nos restam alguns relatos e depoimentos registrados através da escrita.

Fervenza, ao lembrar sua relação com imagens e documentos de produções artísticas, diz: Tais registros funcionavam como uma alavanca, um trampolim, uma mola para a imaginação: impulsionar a experiência, fazer viver algo do que ocorrera em outro momento e de outra forma (FERVENZA, 2009: p.45).

Então, se o que imaginamos é produzido a partir do que lemos, vemos ou escutamos, quase a maioria do que conhecemos sobre arte é produto da nossa imaginação e só uma pequena parte corresponde à nossa experiência interagindo com a coisa real (fenômeno). Substituindo essa carência de experiência, os registros e documentos aparecem para nos ajudar, enriquecendo nossa imaginação: imagens, textos, relatos e depoimentos.

Visto isto, parece que o acesso principal à arte não poderia ser de outra forma senão através da intermediação dos registros. E isso também pode ter alguma relação com o por quê da separação entre obra e seu documento haver se tornado tão complexamente indistinguível.

³ O Cabaret Voltaire, localizado em Zurique, foi o local onde artistas e escritores se reuniram a partir de 1915, dando origem ao Dadaísmo.

UMA FOTOGRAFIA DE UMA CADEIRA

Em 1965, Joseph Kosuth expõe *One and three chairs*. A apresentação do trabalho consiste numa cadeira física (objeto ou coisa real), uma fotografia impressa dessa mesma cadeira em tamanho real tirada no mesmo local onde está exposta a cadeira física, e uma definição impressa da palavra “cadeira” extraída do dicionário. Dito de outro modo, uma cadeira é exposta simultaneamente como um objeto, como uma imagem e como palavras.

Esse é um dos trabalhos mais emblemáticos da arte conceitual, no qual Kosuth explora a noção de tautologia e a autoreferencialidade na arte⁴. Para Kosuth (1969), *a arte é a definição da arte*.

Outra leitura possível desse trabalho seria vê-lo como uma estrutura tripla composta de *imagens*, *texto* e *objeto* (ou proposição artística), que reflete o processo de intermediação dos registros no acesso a arte. Em outras palavras, temos basicamente três vias principais de acesso à arte: imagens (reproduções e registros fotográficos das obras), palavras (a imensidão de material bibliográfico escrito sobre arte) e obras (essa reduzida porção da nossa experiência em contato direto com as propostas dos artistas).

Em contrapartida à definição de arte proposta por KOSUTH (1969), hoje poderíamos dizer que o registro é o que define a arte. E a tautologia consiste nisso: o uso constante de registros é o que define a prática artística, enquanto esta se manifesta através de registros. Não é casualidade que o acesso a *One and three chairs* seja na sua maioria através da sua documentação. Sabemos daquilo não porque estivemos na exposição, mas porque em algum momento tivemos acesso aos registros fotográficos da obra e a aquilo que tem sido escrito sobre ela.

⁴ “Um trabalho de arte é uma tautologia, na medida em que é uma apresentação da intenção do artista, ou seja, ele está dizendo que um trabalho de arte em particular é arte, o que significa: é uma *definição da arte*”. (KOSUTH, 2009: p.220).

ALGO QUE FOI PENSADO PARA NÃO ESTAR DISPONÍVEL

Muitos trabalhos, processos e ações foram feitos com a intenção de não serem presenciados e de não deixarem rastros físicos, como produção não objetual.

Esse é o território que foi começando a solidificar-se aproximadamente desde as décadas dos anos 60 e 70, época na qual aparece a *arte conceitual* e a conseqüente *desmaterialização do objeto artístico*⁵. Nesse período, conscientemente, foram feitas muitas coisas para não permanecer, tentando evitar deixar qualquer rastro físico-material. O efêmero aparece em cena e os conceitos prevalecem sobre os objetos, opondo-se à mercantilização da arte. O uso da fotografia e do vídeo atuando como registro e documentação se intensifica, mas já não se trata de fazer reproduções de obras originais porque a originalidade deixa de ser importante e muitos dos trabalhos são imateriais. Sobre essa mudança no uso da documentação Cristina Freire reflete:

O que é fundamental observar como um divisor de águas entre a noção de documentação tradicional e a arte Conceitual como registro é que o último é programaticamente realizado pelo próprio artista e, não raro, visa, ao final, uma situação de exposição. (FREIRE, 1999: p.123)

E em palavras de Lawrence Alloway:

O registro fotográfico é comprobatório, mas ele não é uma reprodução no sentido em que uma pintura compacta ou um objeto sólido possa ser reproduzido como uma unidade legível. A documentação fotográfica tem as bases na crença de que algo aconteceu.⁶ (ALLOWAY, 1970: p.20, minha tradução)

Que os artistas produzam e se apropriem do processo de documentação de seus trabalhos ilustra um fenômeno que estava ocorrendo nesse momento e que se pode resumir na frase de Douglas Crimp: *se a fotografia foi*

⁵ O termo *desmaterialização* foi cunhado pela crítica de arte norte-americana Lucy Lippard, sendo abordado, primeiramente, no texto *The dematerialization of Art*, escrito junto com John Chandler, no final de 1967 e publicado na *Art International*, n. 12, fevereiro de 1968, p. 31-36. Em 1973, Lucy Lippard estende essas ideias em seu conhecido e reconhecido livro *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*.

⁶ The photographic record is evidential, but it is not a reproduction in the sense that a compact painting or a solid object can be reproduced as a legible unit. The documentary photograph is grounds for believing that something happened.

inventada em 1839, ela só foi descoberta nas décadas de 1960 e 1970. (CRIMP, 2005: p.68)

Nesse período, as propostas dos artistas se manifestam através de operações diversas e a fotografia vai funcionar de maneira diferente dependendo das características de cada trabalho. Sobre isso, Lawrence Alloway comenta: *Algumas fotografias são a evidência de trabalhos ausentes de arte, outras fotografias constituem elas mesmas trabalhos de arte, e todavia outras ainda servem como documentos de documentos.*⁷ (ALLOWAY, 1970: p. 20, minha tradução)

Servir como testemunha é um dos usos mais frequentes da fotografia, mas também, na época emerge o interesse em explorar as possibilidades da fotografia como meio, há uma conscientização do processo comunicativo através da imagem e da reprodutibilidade desta. Isso se manifesta, por exemplo, em *Camera Recording its Own Condition (7 Apertures, 10 Speeds, 2 Mirrors)*, uma obra de John Hilliard de 1971 que consiste num painel composto de 70 fotografias, em preto e branco, tiradas com variações sequenciais de abertura de diafragma e velocidade de obturação, conformando uma imagem só. Nas imagens pode-se ver as múltiplas possibilidades de combinação na exposição, indo desde uma imagem sobre-exposta totalmente branca até o mais escuro no extremo da subexposição. Pode-se ver também em cada uma das imagens a câmera sendo fotografada e operada diante de um espelho. É uma obra autorreferencial, uma fotografia que fala da fotografia, uma tautologia. E, hoje, quando a estudamos, vemos um registro fotográfico de uma câmera fotografando-se a si mesma.

Outras vezes, inclusive, uma proposta que consiste em seguir uma instrução vai ser registrada pela fotografia. Em 1962, Nam June Paik realiza a performance *Zen for head*, na qual ele mergulha sua cabeça num recipiente com tinta para logo usa-la como pincel e desenhar uma linha reta sobre um rolo de papel estendido no chão. Essa ação foi uma das mais conhecidas interpretações de *Composition 1960 nº 10*, trabalho que consiste numa única instrução proposta por La Monte Young: *draw a straight line and follow it* (desenhe uma linha reta e a siga).

⁷ Some photographs are the evidence of absent works of art, other photographs constitute themselves works of art, and still others serve as documents of documents.

Como Cristina Freire diz, se não fosse pela documentação, não saberíamos destes trabalhos:

Como obras do instante ou do desenrolar de um processo, performances e ações podem, de certo modo, perdurar no tempo pela documentação fotográfica, por vídeos e filmes que perenizam o gesto fugaz. Muitas performances, no entanto, perderam-se pela inexistência de registros. (FREIRE, 1999: p.103)

Sendo trabalhos que já foram feitos e que se apresentam através de seus registros, a dimensão temporal é o que prevalece. Para Alloway: *As operações e ideias artísticas que precisam de documentação fotográfica são especialmente essas que são modificadas no tempo. O tempo, de fato, é central para a fotografia.*⁸ (ALLOWAY, 1970: p.21, minha tradução)

Outra estória memorável de registro de ações imateriais é quando Richard Long realiza *A Line Made by Walking* em 1967, uma ação que consistiu em caminhar repetidamente sobre a grama até deixar a marca do percurso feito pelo andar. O resultado dessa ação transitória somente fica registrado numa fotografia e o trabalho desaparece enquanto a grama volta crescer de novo. Uma vez mais como explica Alloway: *Um dos usos da fotografia é fornecer as coordenadas de trabalhos de arte ausentes.*⁹ (ALLOWAY, 1970: p.20, minha tradução)

Além de registrar obras ausentes, outras vezes a fotografia é parte do processo criativo ajudando a desenvolver ideias e projetos. Nos trabalhos de Christo, *Running Fence* (1972-76), a fotografia, junto com mapas e desenhos, faz parte do planejamento e a logística das intervenções ajudando na pré-visualização das propostas. Esta aparece acompanhando o processo, tanto na pré-produção (42 meses de esforços colaborativos, 18 audiências públicas, três sessões nos Tribunais Superiores da Califórnia, a elaboração de um Relatório de Impacto Ambiental de 450 paginas), quanto na finalização do trabalho (o uso temporário das colinas, o céu e o mar, em Bodega Bay, na Califórnia; instalando uma cerca de 5,5 metros de altura e 39,4 quilômetros de comprimento, feita de um tecido de nylon branco), registrando as obras e servindo de testemunha. Um projeto que levou três anos e meio para

⁸ *The artistic ideas and operations that need photographic documentation are specially those that are modified in time. Time, in fact, is central to photography.*

⁹ *One of the uses of photography is to provide the coordinates of absent works of art.*

poder ser realizado, tendo presença no local por apenas duas semanas em setembro de 1976, agora é principalmente conhecido através de fotografias.

Por outro lado, em alguns trabalhos de Robert Smithson, como *Yucatan Mirror Displacements* (1969) ou *Momuments of Passaic* (1967), a fotografia registra seu processo de investigação nas suas viagens e é usada como uma estratégia para levar dentro (*inside*) o que está fora (*outside*), dando conta da sua experiência. Nessa dialética cria os conceitos de *Site* (a experiência no local) e *Non-site* (a apresentação na galeria), pelos quais tem sido tão referenciado.

Se você visitar os sites (uma probabilidade duvidosa) você encontra nada mais do que traços de memória, os deslocamentos dos espelhos foram desmontados logo após serem fotografados. Os espelhos estão em algum lugar em Nova York. A luz refletida tem sido apagada¹⁰ (SMITHSON, 1996: p.132-133, minha tradução).

Há também outras operações complexas como *Duration Piece #5, New York* (1969), de Douglas Huebler, uma série de fotografias que, acompanhadas pelo texto da legenda destas, se consolidam na proposta mesma. No trabalho pode-se ler: Durante um período de tempo de dez minutos no dia 17 de março de 1969, dez fotografias foram feitas, cada uma documentando a posição no Central Park onde um canto de pássaro individualmente distinguível foi ouvido. Cada fotografia foi feita com a câmera apontada para a direção do som. Esta direção foi seguida pelo auditor até o instante em que o próximo canto foi ouvido, tempo em que a próxima fotografia foi feita e a nova direção seguida. As dez fotografias se unem a esta declaração para constituir a forma desta peça (minha tradução).¹¹

Em *Describing a Trajectory: camera as a projectile* (1971), John Hilliard lança a câmera para cima ao ar com o temporizador automático ligado, obtendo assim uma série de imagens aleatórias e ao acaso que registram o percurso desses lançamentos. O trabalho é exposto mostrando algumas fotos dessa

¹⁰ "If you visit the sites (a doubtful probability) you find nothing but memory traces, for the mirror displacements were dismantled right after they were photographed. The mirrors are somewhere in New York. The reflected light has been erased"

¹¹ During a ten-minute period of time on March 17, 1969, ten photographs were made, each documenting the location in Central Park where an individually distinguishable bird call was heard. Each photograph was made with the camera pointed in the direction of the sound. That direction was then walked toward by the auditor until the instant that the next call was heard, at which time the next photograph was made and the next direction taken. The ten photographs join with this statement to constitute the form of this piece.

operação junto com uma imagem onde ele aparece lançando a câmera ao ar. Neste trabalho seria difícil dizer que se trata do simples registro de uma obra, mas também não se trata exatamente do registro do artista realizando uma performance. A câmera viaja pelo ar produzindo imagens ao acaso e estas são obtidas sem total controle do momento do disparo. Tanto o momento exato do disparo quanto o enquadramento não são determinados pelo próprio artista, mas por o acaso.

O uso exaustivo da documentação e a constante experimentação dos artistas ampliando as possibilidades do meio (fotografia e vídeo principalmente), fez com que houvesse uma ruptura na relação comumente aceita entre o registro e a obra, antes mantidos separados um do outro. Sobre essa convergência Fervenza complementa:

Desde a primeira metade do século XX e, em especial, em parte significativa da produção artística das últimas décadas, a separação entre o que é a obra e outros elementos a ela relacionados, como a documentação e seu registro, não está necessariamente ou nitidamente delimitada. (FERVENZA 2009: p.48)

Cristina Freire reforça esse aspecto: A imagem fotográfica torna-se, na arte Conceitual, elemento componente da obra e não mero registro documental. (FREIRE, 1999: p.96).

Outro fator que ajudou na indiferenciação dos limites entre o registro e a obra, foi a institucionalização das propostas, tanto pelos museus quanto pelo mercado. Dado que as obras eram conhecidas através do registro, este foi adquirindo valor de relíquia e o mercado o transformou num fetiche. Nesse processo, a fotografia teve um protagonismo relevante fornecendo algo tangível que dava conta das obras e processos, permitindo que estas fossem assimiladas pelo mercado e instituições de arte.

Segundo Clive Phillpot:

O processo de desmaterialização da arte geralmente estacionava quando conceitos exigiam documentação. Assim, várias peças de arte invisíveis exigiam textos para que pudessem ser percebidas; alguns trabalhos em regiões remotas só podiam ser acessíveis através da fotografia; da mesma forma desenhos na parede exigiam rascunhos para sua execução. (PHILLPOT 1980: s/p)

O registro materializava o imaterial e, desse modo, a luta contra a mercantilização se tornou uma utopia. Com o tempo foi percebido que, ironicamente, a intenção de desmaterializar caía numa contradição quando as obras, processos e conceitos eram registrados. Inclusive, isto tinha uma vantagem adicional para o mercado; pois era mais fácil pensar no deslocamento de uma obra que fisicamente pesa uns quantos gramas (uma fotografia, por exemplo) e não, pelo contrario, na logística requerida para mobilizar uma escultura feita de chumbo com peso de 38 toneladas.

Em 1973, no posfácio de seu livro *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Lucy Lippard analisa e descreve retrospectivamente a atmosfera da época:

Parece que em 1969 ninguém, nem mesmo um público ávido por novidades, pagaria dinheiro, ou alguma coisa, por uma folha fotocopiada referindo-se a um evento que passou ou que nunca foi diretamente assistido, um grupo de fotografias documentando uma situação ou condição efêmera, um projeto de trabalho nunca terminado, palavras ditas porém não gravadas; parecia que esses artistas seriam, portanto, naturalmente livres da tirania de um *status* de mercadoria e focado para o mercado. Três anos após, os maiores artistas conceituais estão vendendo trabalhos por somas substanciais aqui e na Europa; eles são representados pelas galerias mais prestigiosas do mundo (e, ainda mais inesperado, exibindo nelas). Claramente, quaisquer que sejam os pequenos avanços na comunicação conseguidos pelo processo de desmaterialização do objeto (obras de fácil envio pelo correio, catálogos e revistas, arte primária que pode ser exposta de forma barata e fácil em infinitos locais a um só tempo), arte e artista na sociedade capitalista continuam sendo um luxo.¹²(LIPPARD 1973 : p.263, minha tradução)

PUBLICAÇÕES, DIVULGAÇÃO E CIRCULAÇÃO

Uma das formas habituais mais conhecidas de divulgação dos trabalhos dos artistas é através de textos e registros fotográficos das obras em

¹² *It seemed in 1969 that no one, not even a public greedy for novelty, would actually pay money, or much of it, for a xerox sheet referring to an event past or never directly perceived, a group of photographs documenting an ephemeral situation or condition, a project for work never to be completed, words spoken but not recorded; it seemed that these artists would therefore be forcibly freed from the tyranny of a commodity status and market-orientation. Three years later, the major conceptualists are selling work for substantial sums here and in Europe; they are represented by (and still more unexpected—showing in) the world's most prestigious galleries. Clearly, whatever minor revolutions in communication have been achieved by the process of dematerialization the object (easily mailed work, catalogues and magazine pieces, primarily art that can be shown inexpensively and unobtrusively in infinite locations at one time), art and artist in a capitalist society remain luxuries.*

catálogos, revistas e/ou publicações especializadas. Fato que acentua a importância do registro e da mídia impressa como Philpot comenta:

A afirmação de que uma reprodução de um trabalho de arte numa revista vale por duas exposições individuais tem sido citada muitas vezes. Enquanto isso atesta a existência de uma variação da síndrome do “publique ou pereça” no mundo da arte, bem como o poder das revistas de arte de dar status a um artista (PHILPOT, 1989 : s/p)

Dito de outro modo o artista Dan Graham reflete:

Através da experiência atual de administrar uma galeria, eu aprendi que se uma obra de arte não foi comentada e reproduzida em uma revista tem dificuldade em alcançar o status de "arte". Parece que a fim de ser definida como tendo valor, que é "arte", uma obra deve ser exibida em uma galeria e, em seguida, ser comentada e reproduzida como fotografia em uma revista de arte.¹³ (GRAHAM, 1999 : p.421, minha tradução)

A intermediação dos registros tanto nas publicações quanto nas exposições legitimam e dão visibilidade aos artistas, constituindo-se em documentos da sua trajetória. Há uma relação e interdependência entre artistas, publicações e galerias como Graham explica:

As revistas de arte, em última análise, dependem das galerias de arte para seu apoio econômico, assim como a obra exposta em galerias depende da reprodução fotográfica para o seu valor na mídia. As revistas determinam um lugar ou são um marco de referência tanto dentro como fora.¹⁴ (GRAHAM, 1999 : p.421, minha tradução)

Nos anos 60 e 70 as publicações impressas tinham uma importância fundamental na circulação da arte, sendo a produção serial e a reprodutibilidade questões que interessavam no momento. A respeito Fervenza comenta:

Todavia, a partir do século XX, em especial desde os anos 1960, manifesta-se um importante fenômeno em relação ao registro e à sua publicação, seja no Brasil, seja no contexto internacional: produções desse período tidas como relevantes só podem ser acessadas hoje por intermédio de sua circulação, isto é, de registros e publicações. A proliferação de edições impressas e o barateamento de seu custo, bem como a popularização da

¹³ *Through the actual experience of running a gallery, I learned that if a work of art wasn't written about and reproduced in a magazine it would have difficulty attaining the status of "art." It seemed that in order to be defined as having value, that is as "art," a work had only to be exhibited in a gallery and then to be written about and reproduced as a photograph in an art magazine.*

¹⁴ *Art magazines ultimately depend upon art galleries for their economic support, just as the work shown in galleries depends on photographic reproduction for its value in the media. Magazines determine a place or are a frame of reference both outside and inside.*

internet a partir dos anos de 1990, têm facilitado o acesso a esse material. (FERVENZA, 2009 : p.44)

Nessas décadas foi ampliada a consciência sobre as limitações dos museus e galerias e como o fato de expor neles afeta as propostas dos artistas, limitando-as tanto no seu poder reflexivo quanto na sua audiência e alcance. Para nos aproximar ao pensamento dessa geração, as palavras de Robert Smithson são esclarecedoras:

Uma obra de arte quando colocada em uma galeria perde a sua carga e se torna um objeto portátil ou uma superfície desligada do mundo exterior. Uma sala branca vazia com luzes é ainda uma submissão ao neutro. Obras de arte vistas em tais espaços parecem estar passando por uma espécie de convalescença estética. Elas são vistas como inválidos inanimados, esperando que os críticos as diagnostiquem como curável ou incurável. A função do diretor-curador é separar a arte do resto da sociedade. Em seguida, vem a integração. Uma vez que a obra de arte é totalmente neutralizada, ineficaz, abstraída, segura e politicamente lobotomizada ela está pronta para ser consumida pela sociedade. Tudo é reduzido a forragem visual e mercadoria transportável. Inovações são permitidas somente se elas suportam esse tipo de confinamento. ¹⁵ (SMITHSON, 1999 : p.280, minha tradução)

48

Nesse contexto foram criadas inúmeras estratégias, diversificando as formas de apresentação e exibição dos trabalhos, entre estas o uso de publicações como dispositivo expositivo. Segundo Philpot:

Há uma outra dimensão para o uso de mídia impressa de massa para o fazer arte: o público potencial para o trabalho é multiplicado imensamente. [...] Objetos sem raízes tais como livros e revistas também chegam a lugares improváveis, lugares onde a arte não chega com frequência. (PHILPOT, 1989 : s/p)

Há um deslocamento do espaço de exibição e em lugar de expor nas paredes de um museu se expõe nas páginas de uma revista ou catálogo. Com insistência é ressaltado que a operação já não consiste em fazer reproduções das

¹⁵ *A work of art when placed in a gallery loses its charge, and becomes a portable object or surface disengaged from the outside world. A vacant white room with lights is still a submission to the neutral. Works of art seen in such spaces seem to be going through a kind of aesthetic convalescence. They are looked upon as so many inanimate invalids, waiting for critics to pronounce them curable or incurable. The function of the warden-curator is to separate art from the rest of society. Next comes integration. Once the work of art is totally neutralized, ineffective, abstracted, safe, and politically lobotomized it is ready to be consumed by society. All is reduced to visual fodder and transportable merchandise. Innovations are allowed only if they support this kind of confinement.*

obras, mas em criar propostas exclusivamente para esse meio. Ingrid Sischy, quando editora de *Artforum* em 1980, escreveu na sua declaração editorial de fevereiro: *além dos comentários, nenhuma das páginas desta edição é uma reprodução de uma obra de arte, tudo é arte primária feita para este e só este formato*¹⁶ (SISCHY, 1980, *apud* ALLEN, 2011: p.145, minha tradução).

Isto suporia a eliminação do registro e das reproduções das obras, pois aquilo que está impresso é o trabalho em si. Só que já não se trata de um único original, mas de múltiplos originais. Mas se a revista é fotocopiada, esta cópia seria considerada obra ou reprodução? O questionamento da noção de original é adiado e passa ser dependente do número da tiragem impressa.

Paradoxalmente, edições de revistas prestigiosas como *Artforum*, *Avalanche*, *Studio International*, entre outras, na atualidade tem se convertido em itens de colecionador e contrário à iniciativa original de ampliar a audiência dos trabalhos, esta foi reduzida dramaticamente. Estas publicações, que poderiam circular massivamente sendo disponibilizadas através da Internet, hoje, caso sejam encontradas, na sua maioria estão à venda por preços elevados.

Por outro lado, após os anos 90 as possibilidades de circulação das imagens na Internet mudaram as relações com os registros, nos permitindo o acesso às obras através dos sites dos museus ou da documentação feita por pessoas que visitam os trabalhos. O registro fotográfico de *A line made by walking* feito por Richard Long pode ser acessado na página do *TATE Britain*, onde também se encontra a série de fotografias de John Hilliard *Camera Recording its Own Condition*. Da mesma forma, o registro da instalação *One and tree chairs* de Joseph Kosuth está disponível no website do *MOMA*.

CONSIDERAÇÕES

As possibilidades continuam se expandindo e agora, além de acessar *Spiral Jetty* por meio de registros fotográficos nos livros ou Internet, também

¹⁶ *Apart from the reviews, none of the pages in this issue is a reproduction of a work of art, all are primary art intended for this and only this format.*

é possível visualizá-lo através da fotografia satelital mediante um aplicativo-serviço na Internet (*Google Maps*).

Difícil seria concluir algo quando o que caracteriza nossa época são mudanças cada vez mais rápidas que dificultam prever o curso das relações entre as obras e a mediação da sua documentação. Portanto, este texto não tem conclusões nem pretende tê-las, me inclino a pensar mais em um saber provisório.

REFERÊNCIAS

ALLEN, G. **Artist's magazines**: an alternative space for art. Massachusetts: MIT Press, 2011, p. 145.

ALLOWAY, L. Artists and Photographs, 1960 In: FOGLE, D. **The last picture show : artists using photography, 1960-1982**. Minneapolis : Walker Art Center, 2003, p.20-21.

BATTCKOCK, Gregory. **La idea como arte**: documentos sobre el arte conceptual. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977.

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

DE BOTTON, A. **A arte de viajar**. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012.

FERVENZA, H. Registros sobre deslocamentos nos registros da arte. In: DA COSTA, L. C. **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009, p.43-64.

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

GRAHAM, G. My Works for Magazine Pages: A History of Conceptual Art. In: ALBERRO, A.; STIMSON, B. **Conceptual art: a critical Anthology**. Massachusetts : MIT Press, 1999, p.418-424.

HARRISON, C.; SIEGELAUB, S. Sobre exposiciones y el mundo como todo: conversación con Seth Siegelau. In: BATTCKOCK, Gregory. **La idea como arte**: documentos sobre el arte conceptual. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977, p.129-132.

KOSUTH, J. A arte depois da filosofia. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. **Escritos de Artistas Anos 60/70**. 2 ed. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 2009, p.210-234.

LIPPARD, L. Land art in the rearview mirror. In: EHRLICH, K.; LABELLE, B. **Surface Tension**: problematic of site. Canada: Errant Bodies Press, 2003, p. 57-66.

LIPPARD, L. **Postface, in six Years**: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972. NewYork: Praeger, 1973, p. 263-264

PHILLPOT, C. Art Magazine and Magazine Art, 1980. In: **Hay en Português?** Florianópolis, n.3, s/p, 2014. Disponível em: <http://www.plataformaparentesis.com/site/hay_en_portugues/files/hay_tres_online.pdf>. Acesso em: 30/10/2014.

SMITHSON, R. Incidents of mirror-travel in the Yucatan, 1969. In: FLAM, J. **Robert Smithson**: The Collected Writings. Berkeley : University of California Press. 1996, p. 119-133.

_____. Cultural confinement. In: ALBERRO, A.; STIMSON, B. **Conceptual art**: a critical Anthology. Massachusetts : MIT Press,1999, p.280-283.