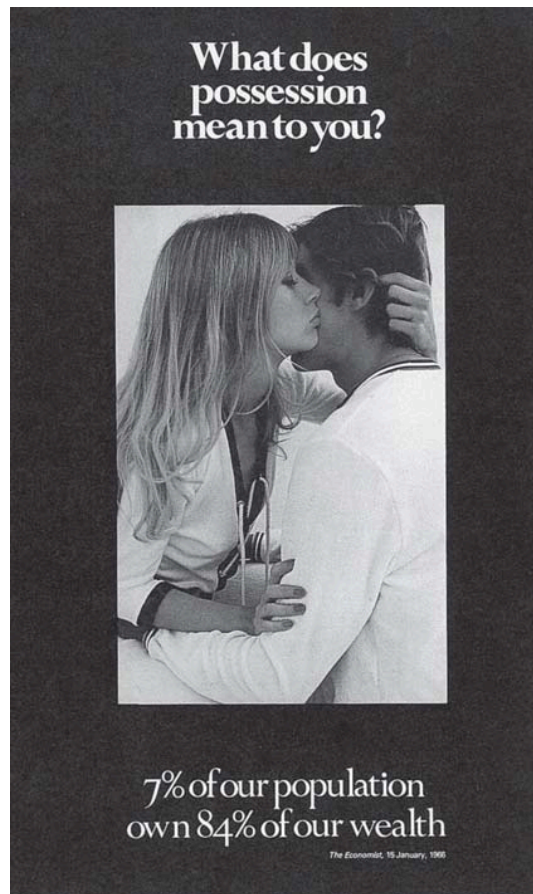


*Arte conceitual e fotografia:
um percurso crítico-histórico*



Annateresa Fabris

Doutora em Artes pela Universidade de São Paulo (USP). Professora aposentada do Departamento de Artes Plásticas da USP. Pesquisadora do CNPq. Autora, entre outros livros, de *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. annateresa@pq.cnpq.br

Arte conceitual e fotografia: um percurso crítico-historiográfico*

Annateresa Fabris

RESUMO

Fotografia e arte conceitual constituem um par complexo. Se alguns autores afirmam que a fotografia desempenhou um mero papel documental, outros, ao contrário, apontam para o uso de recursos específicos, por parte de alguns artistas, que permitem problematizar a imagem técnica, suas possibilidades visuais e seus significados sociais.

PALAVRAS-CHAVE: Arte conceitual; fotografia; historiografia.

ABSTRACT

Photography and conceptual art form a complex pair. While some scholars have asserted that photography has played a mere documental role, others, on the contrary, have highlighted the fact that some artists have used resources that allowed them to reflect upon the technical image, its visual possibilities as well as its social meanings.

KEYWORDS: *conceptual art; photography; historiography.*



Na introdução de *Conceptual art* (1972), Ursula Meyer tece algumas considerações sobre as relações entre a vertente que despontara no final da década de 1960 e a imagem técnica, as quais, durante certo período, forneceram o modelo analítico para a avaliação do fenômeno. O papel desempenhado pela câmara (bem como pela fotocopiadora) — aparelho de registro mudo — tem sua razão de ser no interior de uma poética particularmente interessada no aspecto documental da operação artística. A partir dessa idéia, a autora faz breves comentários a respeito das operações de artistas como On Kawara, cujo *Levantei-me* (1970) é apresentado como uma “documentação contínua de fatos de sua vida diária”; Douglas Huebler, para quem os instantâneos, associados a mapas e diagramas, são “receptáculos” de suas concepções; Hans Haacke, Dennis Oppenheim, Bruce Nauman, que usam a fotografia como um mero registro; Jan Dibbets, que introduz na imagem técnica efeitos de *trompe-l’oeil*; Edward Ruscha, o qual, em *Vinte e seis postos de gasolina* (1963), lança mão da câmara para produzir “fatos naturais”¹, despidos de toda qualidade estética.

Trinta anos mais tarde, André Rouillé, ao analisar a arte conceitual, ainda utiliza a idéia da fotografia como um “documento trivial”, quer em virtude de suas características físicas (pequeno formato, preva-

* Investigação realizada com uma bolsa de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Foi apresentada originalmente no Seminário Internacional “Crítica de arte e história da arte: desafios interdisciplinares”, promovido pela Associação Brasileira de Críticos de Arte (2006).

¹ Ver MEYER, Ursula. *Conceptual art*. New York: Dutton, 1972, p. XI-XIV. A autora cita a segunda edição do livro de Ruscha, publicada em 1967, com uma tiragem de 500 exemplares. A primeira edição (400 exemplares numerados) data de 1963. Cf. List of books. In: BENEZRA Neal e BROUGHER, Kerry. *Ed Ruscha*. Washington: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden; Oxford: Museum of Modern Art, 2000, p. 205.

lentamente em preto e branco, sem qualquer requinte compositivo), quer pelo papel desempenhado: ajudar a significar que o essencial da obra está em outro lugar. A caracterização da fotografia utilizada pelos artistas conceituais é, porém, acompanhada por outras considerações que permitem problematizar uma relação aparentemente fácil de ser determinada. Graças a um conjunto de fatores, dentre os quais a leveza e a frágil consistência material, o menor investimento manual requerido, o déficit de legitimidade artística, a fotografia satisfaz um fenômeno fundamental do fim dos anos 1960: o declínio do objeto em favor das atitudes e dos processos. Confrontado com o desafio de empregar a matéria “de maneira paradoxal”, de inventar uma arte baseada na maior economia de meios possível, o artista conceitual utiliza a imagem técnica de acordo com a proposição de Sol LeWitt de que é possível apresentar idéias “por meio de números, fotografias ou palavras, ou qualquer modo que o artista escolha”², uma vez que a forma não tem importância.

A fotografia é, portanto, usada pelos artistas conceituais porque sua materialidade e seu funcionamento a situam no extremo oposto daqueles valores pictóricos tradicionais que estavam sendo colocados em xeque. Mais uma vez, LeWitt demonstra ser uma figura determinante, visto que o uso da imagem técnica parece ser um modo de aderir ao programa formulado por ele em “Parágrafos sobre a arte conceitual” (1967). Incitar o artista a optar pelo pensamento e pelo modelo documentário e a posicionar-se contra o expressionismo e o artesanato técnico significa, para LeWitt, postular uma prática “emocionalmente seca”, que lhe permita libertar-se do ofício, transformando a execução em algo superficial e dando preferência à idéia em detrimento da materialidade.³

Vetor neutro, impessoal, transparente e mecânico, a fotografia não recebe qualquer atenção técnica e formal dos artistas conceituais, servindo de contraponto visual aos textos, esquemas, mapas etc. que são justapostos para constituir “proposições”. Rouillé destaca, nesse âmbito, a série de trabalhos na qual Joseph Kosuth justapõe um objeto, uma fotografia e um texto, colocando no mesmo plano o real, a imagem e a linguagem.⁴ A opção pela fotografia tem uma justificativa: graças a ela, a diferença cede lugar à repetição, conferindo primazia à idéia de tautologia defendida pelo artista. Além disso, ela permite realizar uma obra que não se coaduna com nenhuma das linguagens convencionais em virtude de seu aspecto desencarnado.⁵

A importância da fotografia, no caso de Kosuth, deve ser buscada também em outro índice. Ela contribui para o caráter processual da série, cujo trabalho mais conhecido, *Uma e três cadeiras* (1965), muda formalmente a cada exposição, em decorrência da identidade absoluta entre objeto e imagem perseguida pelo artista, sem que seus princípios fundamentais sofram qualquer tipo de alteração. Desse modo, Kosuth e os artistas conceituais que lançam mão da fotografia realizam uma verdadeira inversão da natureza do que é apresentado. Enquanto as obras tradicionais são coisas visuais, material e formalmente acabadas, as proposições conceituais são atualizações contingentes de princípios ou problemas cuja existência é virtual. Nos antípodas do formalismo, a fórmula de Kosuth — arte como idéia como idéia — significa que o conceito constitui a obra em si (arte como idéia), mas sugere sobretudo que o

² ROUILLÉ, André. *La photographie: entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard, 2005, p. 415-418.

³ *Idem, ibidem*, p. 418-419. O texto de LeWitt, no qual é estabelecida uma linha de demarcação entre as propostas conceituais e o reducionismo minimalista, está publicado em: FERREIRA, Glória e CO-TRIM Cecília (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

⁴ Segundo Benjamin Buchloh, a estratégia de Kosuth tem um antecedente em alguns trabalhos de Robert Morris do início da década de 1960, caracterizados pela análise dos elementos constitutivos do objeto estruturado e dos modos de leitura gerados por ele. Em *I-Box* (1963), por exemplo, o espectador é confrontado com um jogo de palavras semiótico (os termos “I” e “eye”) e com um truque estrutural que opera uma transferência do tático (o observador deve manipular o recipiente para ver o “I” do artista) para a representação visual (o retrato fotográfico nu de Morris) através do lingüístico (a letra “I” é a “porta” da caixa). Essa divisão tripartite do significado estético — objeto, signo lingüístico e reprodução fotográfica — encontrará infinitas variações, didaticamente simplificadas (tautologias) e estilisticamente designadas (para tomar o lugar da pintura), nas obras da série Proto-investigações de Kosuth. Cf. BUCHLOH, Benjamin H.D. *Conceptual art 1962-1969: from the aesthetic of administration to the critique of institutions*. In: ALBERRO, Alexander e STIMSON, Blake (org.). *Conceptual art: a critical anthology*. Cambridge-London: The MIT Press, 1999, p. 519. O texto foi publicado originalmente no catálogo *L’art conceptuel: une perspective*. Paris: Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 1989.

⁵ Cf. ROUILLÉ, André, *op. cit.*, p. 419-421.

⁶ Cf. *idem, ibidem*, p. 421 e 422.

⁷ Cf. MORGAN, Robert C. Mistaken documents: photography and conceptual art. In: *Art into ideas: essays on conceptual art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 169.

⁸ Cf. *idem, ibidem*, p. 166-169, 171-173.

⁹ Cf. *idem, ibidem*, p. 176 e 177.

processo criativo deve consistir na transformação da própria idéia de arte (arte como idéia como idéia).⁶

A problemática da fotografia como documento é também discutida por Robert Morgan e Jean-Claude Moineau a partir de perspectivas bastante diferentes das de Ursula Meyer e Rouillé. Lembrando que o uso operacional da fotografia por parte dos artistas conceituais teve antecedentes nos *happenings*, nas ações de Fluxus, na *arte povera* e na *land art*, Morgan reivindica uma função precisa para a imagem técnica no interior da poética. Ao tornar-se um componente da obra conceitual, a imagem diz muito mais sobre a função da fotografia do que um trabalho entregue a um fotógrafo profissional. Há uma razão para tanto: os fotodocumentos são freqüentemente fontes primárias para reconstruir o significado da obra a partir da intencionalidade do artista. Documentos fotográficos evidenciam, por exemplo, a existência de uma obra conceitual no tempo e no espaço, como ocorre com *Cubo enterrado* (1968), de Le Witt, no qual a imagem dá a ver um processo invisível.⁷

O termo documento não é usado de maneira linear por Morgan, atento observador de uma função que a arte conceitual acaba por inverter. Em vez de funcionar como uma ilustração de fatos históricos, a fotografia é subsumida como um componente na estrutura da obra. Sua pura função documental é, assim, posta em xeque, uma vez que ela funciona como um signo dotado de um referente, que não possui qualquer conexão com um papel iconográfico. O autor fornece diversos exemplos para comprovar sua tese, podendo ser lembrados a reflexão de Huebler sobre as limitações da fotografia para configurar uma visão precisa da realidade, quando destituída de um contraponto verbal que lhe permita preencher o limite visual entre representação e artifício; e as “perspectivas corrigidas” de Dibbets, as quais podem ser consideradas comentários a respeito da tradição de manipulação perspéctica na pintura holandesa, e da planaridade virtual da paisagem local como um fator influente do temperamento nacional.⁸

Se o documento usado pela arte conceitual é, como qualquer fotografia, um significante visual, o que distingue um de outra? Para Morgan, a resposta deve ser buscada na capacidade de atuação do fotodocumento dentro do contexto artístico, de maneira a dirigir a informação para uma realidade invisível ou ideológica e contribuir para um sistema de comunicação operacional. Desse modo, a fotografia se torna a inversão de um signo por atuar dentro e além das limitações estruturais de sua capacidade documental.⁹

Moineau, por sua vez, aponta uma espécie de paradoxo no uso da fotografia pela arte conceitual. Longe de constituir um instrumento crítico da arte ou de provocar um desaparecimento desta, a fotografia reinsere nas convenções artísticas uma vertente que renunciava ao fazer. A imagem toma o lugar deixado vago, o lugar da obra, transformando-se em obra. Dá visibilidade a obras que aspiravam à invisibilidade, reestetiza-as, transformando em presença sua falta de presença. Nesse contexto, o documento não se opõe à arte; pode transformar-se em ficção documental, dando a ver o que não necessariamente acontece ou o que só tem lugar no documento que o engendra no momento em que o documenta. O documento transforma-se em obra. É a obra documentando a si mesma, por ter alcançado o apogeu da auto-referencialidade e da lógica

modernista: a obra se encarrega de sua própria mediação, ou seja, de sua própria documentação, exibição e crítica. “Operador artístico”, o documento fotográfico se torna um instrumento de legitimação (e institucionalização) da “arte como arte”, um *ready-made* que transforma tudo o que “toca”¹⁰ em valor estético.

Para além da tautologia

Se Ursula Meyer, Rouillé, Morgan e Moineau discutem o papel documental outorgado à fotografia no âmbito da arte conceitual, outros autores propõem leituras cujo ponto de partida é o pressuposto de que é possível agrupar a tendência em vertentes que vão além da lingüística ou tautológica. É o caso de Simón Marchán Fiz, para quem a arte conceitual é antes uma re colocação da problemática do objeto do que sua eliminação pura e simples. A questão central da poética deve ser localizada no deslocamento da ênfase dada normalmente ao objeto para a concepção e o projeto de conduta perceptiva, imaginativa ou criativa do receptor. Uma vez que a obra conceitual carece de uma realidade estética formal, o recurso a meios relativamente desmaterializados se apóia em significantes diversos, reduzidos à mínima expressão. Os diferentes suportes físicos não são fins formais em si, não são a obra, mas os sinais, os documentos de outros fenômenos que abrem a consciência para algo exterior.¹¹

Embora Marchán Fiz utilize o termo documento, sua postura é bastante diferente da de Ursula Meyer, pois está baseada no reconhecimento da importância crescente que vinham adquirindo a imagem, concebida como fator de inteligência simbólica, e a percepção, vista como forma de conhecimento e apropriação do real. É por isso que o autor reivindica a existência de uma vertente empírico-midiática, que não renuncia nem à fisicidade nem à referencialidade, por estar interessada na fenomenologia da percepção e nas dimensões semióticas das obras. *Uma e três cadeiras* é inscrita por Marchán Fiz nessa vertente não-purista da arte conceitual; Kosuth, a seu ver, não teria conseguido libertar-se do caráter referencial no momento em que estabelece conexões, relações e analogias entre a linguagem e a percepção visual. Articulada em três níveis, a obra é portadora de uma grande univocidade a fim de impedir todo sentido conotativo e associativo e deixar clara a distinção entre realidade, definição verbal e signo visual.¹²

Além de Kosuth, Marchán Fiz inclui na dupla “conceito e visualização” as “perspectivas corrigidas” de Richard Long e Dibbets, o confronto entre espaços vividos e espaços reproduzidos de David Lamelas, as imagens realizadas em intervalos de tempo numa área determinada de Huebler, as fotografias seriais de Bernd e Hilla Becher, em virtude de algumas características compartilhadas. O uso do meio fotográfico se explica por seu potencial conceitual e impessoal, pois responde à busca crescente de um objetivismo de caráter analítico. Esse objetivismo é favorecido ainda mais pela escolha de sistemas semióticos de representação, procedentes de técnicas de reprodução baratas e de meios derivados da gráfica, que permitem escapar do perigo de uma mensagem ambígua por seu aspecto monossêmico.¹³

O autor espanhol articula um segundo par — percepção e concei-

¹⁰ MOINEAU, Jean-Claude. De la photographie comme operateur critique à la photographie comme operateur d'art. *Ligeia*, n. 49-50-51-52, Paris, jan.-jun. 2004, p. 46 e 47.

¹¹ Cf. MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Ediciones Akal, 1997, p. 251 e 252. A primeira edição do livro data de 1972.

¹² Cf. *idem, ibidem*, p. 262 e 263.

¹³ Cf. *idem, ibidem*, p. 264 e 265.

¹⁴ Cf. *idem, ibidem*, p. 266 e 267.

¹⁵ Também Philippe Dubois reporta a prática conceitual à lógica do índice, estabelecendo uma relação intrínseca entre o produto artístico e o processo do qual é resultado. Cf. DUBOIS, Philippe. "La photographie et l'art contemporain". In: LEMAGNY, Jean-Claude e ROUILLÉ, André (org.). *Histoire de la photographie*. Paris: Bordas, 1986, p. 241.

¹⁶ Em *La linea analitica dell'arte moderna* (1975), Filiberto Menna dedica um item à fotografia analítica, no qual inclui tanto as pesquisas que abolem o uso da câmara (schadografia, rayografia, fotograma) quanto as que usam técnicas de desvio da "ilusão" naturalista (fotomontagem, solarização, negativo, uso de objetivas e lentes especiais etc.). As pesquisas conceituais se inserem nessa segunda vertente; discutem a "naturalidade" do signo icônico, colocando-o no mesmo plano convencional do signo lingüístico (Kosuth, Burgin) ou enfatizando seu aspecto sintático-pragmático (Burgin, Lamelas). O autor situa, num âmbito analítico análogo, as *Verificações* (1970), de Ugo Mulas, investigação sobre os diferentes componentes do ato fotográfico; o questionamento da denotação feito por Josephson, na esteira de René Magritte; a decomposição/recomposição estrutural da imagem de Lee Friedlander; a proposta de uma denotação imaginária de Duane Michals; as distorções conotativas de Dibbets. No caso de *Uma e três cadeiras*, Menna detecta a presença de um jogo inter-semiótico, graças ao qual Kosuth neutraliza qualquer possibilidade metafórica. A obra consiste numa "espécie de enunciado, cujo juízo não diz respeito à relação entre signos e objeto, e sim à relação entre o plano metalingüístico e o plano da linguagem-objeto, ou seja, entre as definições verbais e icônicas da cadeira e a própria cadeira". MENNA, Filiberto. *La linea analitica dell'arte moderna: le figure e le icone*. Torino: Einaudi, 1977, p. 59, 89 e 90, prancha 36.

to —, no qual se situam pesquisas voltadas para uma visualização da realidade entendida como seleção e combinação de fragmentos. Huebler e, sobretudo, o casal Becher se destacam nesse tipo de investigação, para a qual a visualização da realidade desempenha uma dupla função: remete ao gesto de Duchamp e propugna eliminar a distância entre a experiência vaga e confusa da realidade e sua redução à ordem e à clareza, num processo gradual que torna conscientes e analíticas as imagens perceptivas. Isso remete ao conceito de auto-reflexão sobre os próprios dados oferecidos pela percepção e às operações da intencionalidade. O trabalho tríplice de Kosuth, que apresenta três diferentes modos de informação sobre um objeto, pode ser também examinado à luz desse par, que aprofunda a análise da percepção como fundamento do conhecimento.¹⁴

Ao propor uma distinção entre um conceitual "analítico", voltado para um jogo infinito de averiguações e remissões internas à própria linguagem, e um conceitual "mundano", para o qual a idéia se configura como intervenção sobre o mundo, Claudio Marra apresenta a fotografia como um instrumento de dilatações mentais que abarcam o sonho, a memória, o espaço e o tempo, entre outros aspectos. À diferença de Rouillé, que não faz qualquer crítica a "Parágrafos sobre a arte conceitual", o autor italiano chama a atenção para uma ambigüidade que perpassaria o texto de LeWitt. Não é possível colocar, num mesmo plano, números, palavras e fotografias: enquanto os dois primeiros são signos altamente codificados, que podem dispensar uma relação referencial com o mundo, a imagem pertence àquela categoria de signos que Charles S. Peirce denominou "índices".¹⁵ *Uma e três cadeiras* representa um exemplo fecundo do papel indicial reservado à fotografia no interior da operação conceitual. Tomando como referência a análise proposta por Filiberto Menna¹⁶, Marra afirma, num primeiro momento, que o cerne do trabalho de Kosuth pode ser buscado na discussão do estatuto de *analogon* do real, habitualmente atribuído ao signo icônico. Ao interagir no interior do triângulo constituído pelo objeto, pela definição lingüística e pela imagem, a fotografia demonstraria sua artificialidade, devendo ser entendida como linguagem entre as linguagens. O mecanismo engendrado pelo artista não dissipa, porém, as dúvidas sobre a natureza indicial da fotografia; mesmo no interior de jogos analíticos, a imagem técnica continua a afirmar explicitamente sua profunda inerência ao mundo. Esse aspecto se torna mais evidente em *Uma e três fotografias* (1966), integrado por duas imagens fotográficas e uma definição de dicionário. Longe de exasperar o caráter lingüístico pretendido por Kosuth, essa obra, caracterizada pela impossibilidade de estabelecer qualquer distinção entre signo e objeto, demonstra que, no momento da fruição, imagem e real são intercambiáveis.¹⁷

Ao invés de mobilizar a idéia de documento, Marra demonstra, por intermédio de vários exemplos, o papel central da fotografia em diversas operações conceituais. No caso de Ruscha, que realiza levantamentos fotográficos de ambientes e fenômenos, a imagem está integrada na operação por sua capacidade de corporificar e materializar a idéia, em virtude da extensão que oferece ao processo mental. Para outro artista, Huebler, recorrer à fotografia significa buscar e evidenciar aqueles elementos que por si são capazes de sugerir fruições particulares do

ambiente. A evidência buscada por ele se coloca sob o signo da casualidade. Os pontos de referência fotográficos não são escolhidos por suas qualidades fotogênicas: o papel que desempenham lhes foi conferido por um determinado ato mental. Um terceiro exemplo é representado por Giulio Paolini, o qual detecta no meio fotográfico a possibilidade de inverter a lógica tradicional que rege o relacionamento entre autor e obra. A idéia do artista de que a fotografia permite que o autor “assista” ao próprio quadro tem uma demonstração paradigmática em *Jovem que olha para Lorenzo Lotto* (1967). Ao utilizar uma reprodução fotográfica do *Retrato de jovem* do pintor maneirista e acrescentar uma legenda que coincide com o título da obra, Paolini consegue inverter as relações espaciais e temporais convencionais, fazendo com que o modelo olhe para o artista.¹⁸

O texto que acompanha o trabalho de Paolini — “Reconstrução no espaço e no tempo do ponto ocupado pelo autor (1506) e (agora) pelo observador desse quadro” — deixa claro que o sujeito central de *Jovem que olha para Lorenzo Lotto* é o olho da câmara. É ele que permite pensar no lugar ocupado por Lotto no momento da fatura do quadro, oferecendo ao modelo a possibilidade de olhar para o pintor. Marra propõe outros exemplos de trabalhos conceituais que exploram diretamente o instrumental fotográfico: as imagens espelhadas de Michelangelo Pistoletto que levam o observador a “entrar” na obra e a confundir-se com a representação; as ampliações desmesuradas de rostos de celebridades realizadas por Emilio Isgrò, nas quais o referente deixa de ter importância; a concepção da fotografia como prótese da psique de Luca Patella; a fotografia dentro da fotografia de Kenneth Josephson; as experiências de Lamelas com a dimensão temporal de um espaço determinado.¹⁹

Problematizando a questão fotográfica

Outros autores, tanto contemporâneos da afirmação da arte conceitual quanto atuais, também analisam o uso de recursos fotográficos por parte de alguns artistas associados à vertente. É o caso de Victoria Combalía Dexeus que, num trabalho publicado em 1975, destaca algumas obras nas quais a questão fotográfica é determinante, a começar por *Vinte e seis postos de gasolina*. No livro, Ruscha trabalha com a idéia de série, elemento central na poética, e utiliza a fotografia por ser um meio desprovido de conotações “estéticas”. A preferência de Ruscha pela série responde a uma das principais características da arte conceitual: o desinteresse pela matéria é paralelo à concepção da obra como processo, como um conjunto de “momentos” em que há um desenvolvimento do pensamento em fases, todas importantes na elaboração de uma idéia ou de um tema de pesquisa. A vontade de captar a realidade sob forma seqüencial é determinante no caso de Peter Hutchinson, que fotografa seis momentos de um céu (*Nuvens dissolventes*, 1970), e de Huebler, do qual é lembrada *Duration piece n. 7* (abril de 1969), constituída por quinze imagens realizadas no Central Park de Nova Iorque, em intervalos de um minuto, e organizadas de maneira aleatória.²⁰

Oppenheim e Dibbets são outros artistas analisados pela autora espanhola por sua relação concreta com a fotografia. Do primeiro são lembradas duas obras, *Esforço paralelo* (Parte I, 1970) e *Esforço paralelo*

¹⁷ Cf. MARRA, Claudio. *Fotografia e pittura nel Novecento: una storia “senza combattimento”*. Milano: Bruno Mondadori, 1999, p. 176, 177 e 195; Pop, concettuale, body, narrative: verso la normalizzazione. In: ALINOVI, Francesca e MARRA, Claudio. *La fotografia: illusione o rivelazione?* Bologna: Il Mulino, 1981, p. 281. No texto de 1981, o autor, após apresentar a hipótese de um uso referencial da fotografia em Kosuth, prefere pensar nela como “índice de um ícone”, ou seja, como índice de um outro signo. Lançando mão do pensamento de Gianfranco Bettetini, Marra vê na fotografia usada por Kosuth uma referência voltada para si mesma, um jogo semiológico de remissões de um signo para outro signo.

¹⁸ Cf. MARRA, Claudio. Pop, concettuale, body, narrative: verso la normalizzazione, *op. cit.*, p. 282-284.

¹⁹ Cf. MARRA, Claudio. *Fotografia e pittura nel Novecento: una storia “senza combattimento”*, *op. cit.*, p. 195-199; Pop, concettuale, body, narrative: verso la normalizzazione, *op. cit.*, p. 284-287.

²⁰ Ver COMBALÍA DEXEUS, Victoria. *La poética de lo neutro: análisis y crítica del arte conceptual*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1975, p. 12, 73 e 74. Peter Hutchinson ressalta que seu trabalho “acontece quase integralmente na mente”, pois usa a técnica de intensa concentração e energia prânica da hata-ioga para conseguir a dissolução das nuvens na fotografia. Em relação a Huebler, Victoria Combalía Dexeus comete um engano: afirma que a peça é composta de duas imagens, provavelmente por não ter prestado atenção à legenda que acompanha a reprodução de um detalhe no livro *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Cf. LIPPARD, Lucy (org.) *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. New York: Praeger, 1973, p. 82 e 203.

²¹ Cf. COMBALÍA DEXEUS, Victoria, *op. cit.*, p. 110-112.

²² Cf. *idem, ibidem*, p. 116 e 117.

²³ Cf. GODFREY, Tony. *Conceptual art*. London: Phaidon Press, 1998, p. 301-306.

(Parte II/Superfície inferior, 1970), nas quais um corpo masculino fornece a forma desejada pelo artista para contrabalançar duas forças paralelas em contextos distintos. Trata-se de dois V bastante abertos, confrontados com o vazio de maneiras diferentes. Enquanto o primeiro está em estado de suspensão em relação ao vazio, o segundo se apóia nele. No primeiro trabalho, a fotografia é feita com uma grande-angular e o horizonte coincide com o meridiano da objetiva para que os dois muros paralelos pareçam mais “abertos”. Duas grandes massas escuras realçam a figura humana: a terra no primeiro plano e a construção do fundo. A imagem apresenta uma clara conotação de esforço, tensão e vazio. Um sol zenital projeta no muro a sombra do corpo, com os braços bem estendidos, o que desperta no observador uma associação com um símbolo trágico. Ao mesmo tempo, a grande massa preta do primeiro plano provoca uma sensação vertiginosa. A grande-angular é usada também na segunda fotografia, marcada pela sensação de vazio, apesar da presença do corpo que se acomoda à forma em V da paisagem.²¹

De Dibbets é analisada *Perspectiva corrigida na parede do ateliê* (1969). Na fotografia de um canto do próprio ateliê em Amsterdã, o artista desenhou um quadrado, cuja perspectiva seria impossível na realidade. Outras “correções” evidenciam que Dibbets empreendeu uma manipulação bastante complexa da imagem: as várias partes do cômodo foram focadas com a mesma intensidade; o branco da janela, o preto do primeiro plano e a luz clara na parte superior da coluna sofreram transformações; a fotografia final foi submetida a um enquadramento particular. Victoria Combalía Dexeus aventa a hipótese de que o artista deva ter trabalhado com uma imagem maior, recortada de maneira a tornar o quadrado desenhado paralelo às margens da fotografia. Desse modo, Dibbets conseguiu dois resultados: criou uma perspectiva não habitual do cômodo; fez coincidir os dois “objetos” conseguidos artificialmente, o quadrado na parede e o quadrado configurado pelas margens da fotografia. A matéria-prima de Dibbets não é a realidade, mas a percepção (voluntariamente artificial) que ele tem dessa realidade, sobre a qual é criado um jogo espacial.²²

Outras possibilidades de leitura para a relação entre arte conceitual e fotografia têm sido propostas mais recentemente por Tony Godfrey e Liz Kotz. Godfrey parte da hipótese que, na arte conceitual, a imagem não deva ser vista como algo dado, mas como um fenômeno cujos mecanismos e usos precisam ser analisados. Para tanto, estabelece um paralelo entre a vertente lingüística, interessada na investigação dos mecanismos do pensamento, e a fotografia conceitual, voltada para a análise da conformação da imagem a partir de modos de representação ideologicamente predispostos. Huebler é um artista-chave para a tese do autor. Após usar a câmara como um instrumento de registro “mudo”, como um modo de apontar ou indexar algo no mundo, ele percebe as implicações ideológicas da fotografia. Dá-se conta, por exemplo, de que as pessoas se tornam autoconscientes ao serem confrontadas com a câmara, construindo uma reflexão sobre o espaço social da fotografia num trabalho como *Variable piece n. 34* (1970), no qual lança mão das técnicas dos sociólogos e dos psicólogos do comportamento.²³

John Hilliard é outro adepto de uma prática reflexiva da fotografia. Em *Câmara registrando sua própria condição* (1971), explora o meca-

nismo do aparelho, ao fotografá-lo com sete aberturas, dez velocidades e dois espelhos. Organizada numa grade, na qual as imagens se conformam às diferentes escolhas do artista, a obra é uma discussão sobre as versões da realidade oferecidas pelo aparelho, questionando a crença em sua objetividade. Outro mecanismo fotográfico — o corte — está na base de *Causa mortis? n. 3* (1974), no qual a imagem de um corpo coberto por um lençol é apresentada em quatro configurações possíveis, cujo significado é acrescido pela presença de legendas. Nesse trabalho, Hilliard propõe uma dupla reflexão sobre o uso da fotografia pela imprensa, ao chamar a atenção sobre o modo pelo qual a imagem é editada para contar uma história e sobre o poder de sugestão da legenda.²⁴

O interesse dos artistas conceituais pela fotografia deriva, segundo Godfrey, do sentimento crescente de que havia algo intrinsecamente errado com a câmara e com o modo pelo qual mostrava o mundo. Seu ponto de vista fixo e monocular é relacionado com as idéias de controle e dominação, pornografia e vigilância, gerando algumas estratégias críticas como a abordagem estrutural de Hilliard e a investigação sobre o uso social da imagem de artistas como Annette Messenger e Susan Hiller. Em *Dedicado ao artista desconhecido* (1972-1976), Susan Hiller propõe uma meditação sobre aspectos esquecidos ou inexplorados da cultura de massa, ao apresentar trezentos cartões postais de localidades marítimas da Grã-Bretanha que suscitam questões sobre o estatuto da imagem e o papel desempenhado pela artista na operação. Annette Messenger, por sua vez, em *Minha punição voluntária* (1972), articula uma reflexão sobre os tratamentos e manipulações aos quais as mulheres se submetem em busca de beleza e juventude. Godfrey não deixa de destacar o que é peculiar na atitude das duas artistas: conscientes de que não é mais necessário realizar imagens para refletir sobre os usos sociais da fotografia, passam a organizá-las e a examiná-las criticamente, confrontando o observador com a idéia de coleção, na qual o aspecto determinante reside no princípio de organização e não nos elementos constitutivos.²⁵

Outro uso conceitual da fotografia, impulsionado pela vontade de questionar o predomínio das formas artísticas estabelecidas e articular uma crítica contra elas, é detectado pelo autor em *Casas para a América* (1966), de Dan Graham, obra concebida como um “encarte surpreendente” para uma revista semanal e mutilada ao ser publicada na edição de dezembro de 1966/janeiro de 1967 de *Arts Magazine*. A intenção antiartística de Graham se explicita no uso da cor, associada naquele momento a imagens triviais, e na escolha do formato fotojornalístico, que lhe permitem analisar em profundidade o estatuto institucional da arte por intermédio da dinâmica de um tema que nada tinha a ver com ela.²⁶

Dentre as várias operações analisadas por Godfrey — a lógica da organização arquivística dos Becher, as estratégias da *narrative art*, o estranhamento de Boris Mikhailov, a apropriação de Sherrie Levine, o confronto crítico com a história da arte de Jeff Wall —, destaca-se o olhar crítico lançado sobre a publicidade por Victor Burgin. Em *Posse* (1976), o artista britânico se apropria de uma imagem publicitária, um casal abraçado, à qual associa um novo texto. A pergunta que encima a imagem (“O que posse significa para você?”) recebe não uma resposta sexual, mas econômica na parte inferior do cartaz. Ela é extraída de uma pes-

²⁴ Cf. *idem, ibidem*, p. 309 e 310.

²⁵ Cf. *idem, ibidem*, p. 291-294 e 311.

²⁶ Cf. *idem, ibidem*, p. 314.

²⁷ Cf. *idem, ibidem*, p. 327, 337. Outro trabalho de Burgin envolvendo os códigos publicitários é *Emoldurado* (1977), resultado da combinação entre um cartaz de Marlboro e um texto a respeito de uma mulher às voltas com a própria imagem refletida num espelho. A falta de conexão aparente entre texto e imagem leva o espectador a interrogar-se sobre os diversos níveis de significação presentes na mensagem visual. Cf. ROUSSEAU, Pascal-Louis. Burgin, Victor. In: *Dictionnaire de la photo*. Paris: Larousse, 1996, p. 107.

²⁸ Cf. KOTZ, Liz. Image + text: reconsidering photography in contemporary art. In: JONES, Amelia (org.). *A companion to contemporary art since 1945*. Malden: Blackwell Publishing, 2006, p. 512 e 513, 523-525.

quisa de *The Economist*, de janeiro de 1966, que atribuía a 7% da população da Inglaterra a posse de 84% das riquezas do país. O formato escolhido — cartaz — responde à vontade de Burgin de inserir uma reflexão sobre os meios de comunicação de massa no circuito social, de modo a “confrontar a falsa consciência com a verdade nua”. Barbara Kruger representa uma outra possibilidade de trabalho com imagens publicitárias associadas a textos críticos, nas quais a ideologia popular da propaganda é colocada em xeque, cabendo à fotografia demonstrar que seu terreno não é a retórica do realismo, e sim a do irreal.²⁷

Uma das principais contribuições dos artistas da década de 1960 reside, de acordo com Liz Kotz, na produção de novos modelos de fotografia, não assimiláveis à tradição do fotojornalismo e da fotografia artística, que estava sendo codificada institucionalmente naquele momento. Por isso, um dos primeiros trabalhos a merecer sua reflexão é *Vinte e seis postos de gasolina*, em virtude da apresentação neutra de uma informação proporcionada por suas fotografias corriqueiras e ordenadas de modo serial. Dois artistas interessam particularmente à autora: Burgin e Huebler. *Fototrilha* (1967-1969), de Burgin, que consistia de fotografias em preto e branco de pavimentos, apostadas no chão para que as imagens coincidisse com este, tem evidentes ligações com o minimalismo, por evocar as idéias de lugar e contexto. O trabalho, contudo, por sua redundância, pode ser considerado uma reflexão aguda sobre a fotografia e o ato de ver: o próprio artista caracteriza *Fototrilha* como “um gesto para chamar a atenção para as condições de percepção, sem transformar o ambiente em demasia”. Por ser fotográfica, a obra envolve as noções de ilusão e representação, enfatizando qualidades intrínsecas da imagem técnica, capaz não só de configurar a realidade, mas também de substituir-se a ela e obscurecê-la. Essa dupla natureza da fotografia levará Burgin a perceber a dupla natureza dos objetos, dotados de uma realidade física e uma realidade psicológica, que os transforma em constructos mentais e sociais.²⁸

A análise da imagem empreendida pelo artista britânico se amplia até abarcar sua relação com um texto, o que lhe permite estruturar significados bastante dirigidos, cujas alusões veladas e ambigüidades lembram as seduções das campanhas publicitárias. Em *Posse*, os elos semânticos entre a fotografia e os textos, embora enigmáticos à primeira vista, geram um conjunto de alusões coerentes com o sistema de classes britânico, a cultura comercial e a posse romântica. A atitude de Huebler para com a fotografia é sensivelmente diferente da de Burgin. Para ele, a fotografia conserva um *status* quase neutro de “documento” ou registro transparente da “aparência”, sendo usada estrategicamente para “arrancar os resíduos míticos que a linguagem atribui a uma imagem”. Seu projeto de “desmitologização” semiótica — a fotografia como metáfora da natureza e da aparência — não abarca uma análise articulada da retórica da imagem técnica. Apesar disso, Huebler demonstra um profundo engajamento nas estruturas do meio, ao mobilizar a idéia de arquivo fotográfico. Desde *Variable piece n. 70* (1971), inspirada no princípio cageano do acúmulo aleatório e da apresentação não-hierárquica, cria uma série de trabalhos que combinam fotografias de pessoas com citações extraídas de clichês, provérbios etc. Na ausência de qualquer elo explícito entre imagem e texto, o observador percebe que a obra se arti-

cula justamente na apresentação de “relações arbitrariamente construídas entre linguagem e aparência”, como escreve o próprio artista.²⁹

Isso se torna mais evidente num desdobramento de *Variable piece n. 70*, datado de 1977: o artista fotografa pessoas segurando pequenos cartazes com dizeres alusivos à aparência. Como os cartazes são distribuídos de maneira aleatória, podem surgir associações do modelo com descrições negativas ou desagradáveis (“por fim uma pessoa que é bonita, mas estúpida”), o que contamina a lógica das imagens. Desse modo, Huebler acaba realizando uma verdadeira “política da representação”³⁰: expõe não apenas os mecanismos da fotografia e da citação, mas mostra também como a idéia de si se apóia em operações lingüísticas e visuais.

Se, graças à fotografia, Burgin e Huebler podem trabalhar diretamente com os sistemas de representação e os signos culturais, há outra característica da imagem técnica que desperta a atenção de Liz Kotz. Trata-se de um aspecto, de certa forma, paradoxal, já que envolve o signo verbal. A idéia da fotografia como evidência parece enfatizar sua diferença em relação à linguagem. Imagem aparentemente natural, puramente denotativa, destituída de conotações abertamente simbólicas, ideológicas ou artísticas, a fotografia é considerada um índice, em oposição ao signo lingüístico arbitrário, figural e codificado. Os artistas conceituais, entretanto, reprimem as dimensões figurais da linguagem e a utilizam de maneira quase fotográfica, como meio direto de inscrição e registro. Se isso caracteriza as tabelas e listas que acompanham os documentos das *performances* de Vito Acconci no começo da década de 1970³¹, o alcance da configuração da linguagem pela fotografia é ainda mais claro em trabalhos de base lingüística destituídos de imagem. Os exemplos lembrados são vários: *Arquivo* (1962), de Robert Morris; *Ainda estou vivo* (iniciado em 1970), de Kawara; *Esquema* (1966), de Graham; os diários obsessivos de Hanne Darboven; *Galeria fechada* (1969), de Robert Barry. Por usarem a linguagem como um meio de inscrição quase sistemático ou de documentação, esses trabalhos podem ser colocados no âmbito dos modelos de análise estrutural que estavam emergindo naquele momento.³²

Joseph Kosuth e a fotografia

A fotografia, como mostram vários autores até agora analisados, longe de ser um mero documento, desempenha um papel ativo no interior da arte conceitual, enfatizando processos e transformando a prática artística num momento de autoconhecimento e auto-reflexão. Castigada pela vertente tautológica, empenhada na eliminação do objeto e da experiência perceptiva para afirmar a necessidade de uma investigação filosófica e/ou lingüística sobre a natureza da arte, a imagem é, contudo, uma presença determinante nos albores da arte conceitual. *Uma e três cadeiras*, marco inicial da nova poética, traz em si, segundo Ermanno Migliorini, a sombra do objeto de segundo grau, “artístico”, justamente na reprodução fotográfica.

Os três diferentes estágios apresentados por Kosuth (físico, sensível e lingüístico) assinalam a direção que assumirá a arte conceitual: o afastamento do objeto e de sua representação em busca de algo abstrato. Nessa trajetória, a imagem fotográfica adquire uma importância nada

²⁹ KOTZ, Liz, *op. cit.*, p. 525-527.

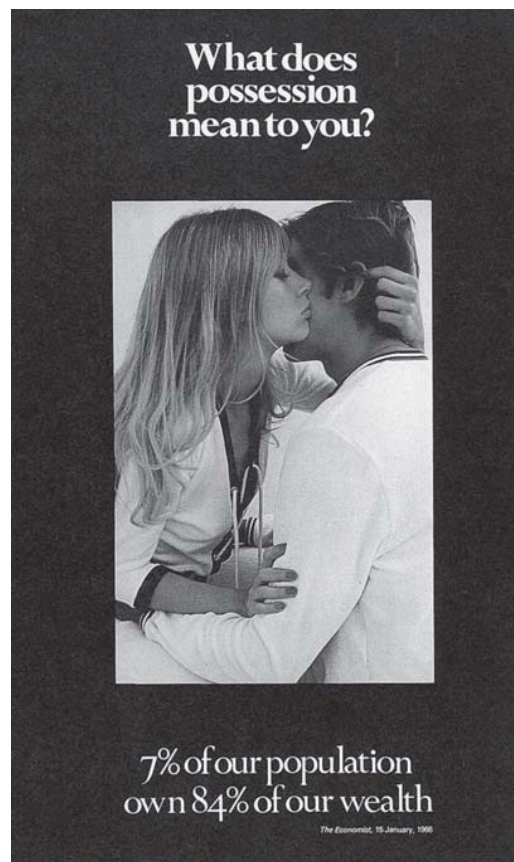
³⁰ *Idem, ibidem*, p. 527.

³¹ Os primeiros trabalhos de Acconci com a fotografia datam de 1969: são as *Photo pieces*, registros de ações simples como saltar, debruçar-se, abrir os braços, jogar uma bola. A partir de 1970, seu corpo se torna o terreno de uma experimentação, da qual são guardados registros sob forma de fotografias, filmes, fitas sonoras. As ações são motivadas por um duplo objetivo: ativam o inconsciente e propõem uma reflexão sobre as relações entre o artista, o espectador, o espaço e a comunicação da *performance*. Ligada a textos, a fotografia ajuda a definir os projetos do artista, configurando uma experiência mais completa das circunstâncias da ação. Cf. COUDERC, Sylvie. “Acconci, Vito”. In: *Dictionnaire de la photo, op. cit.*, p. 13 e 14.

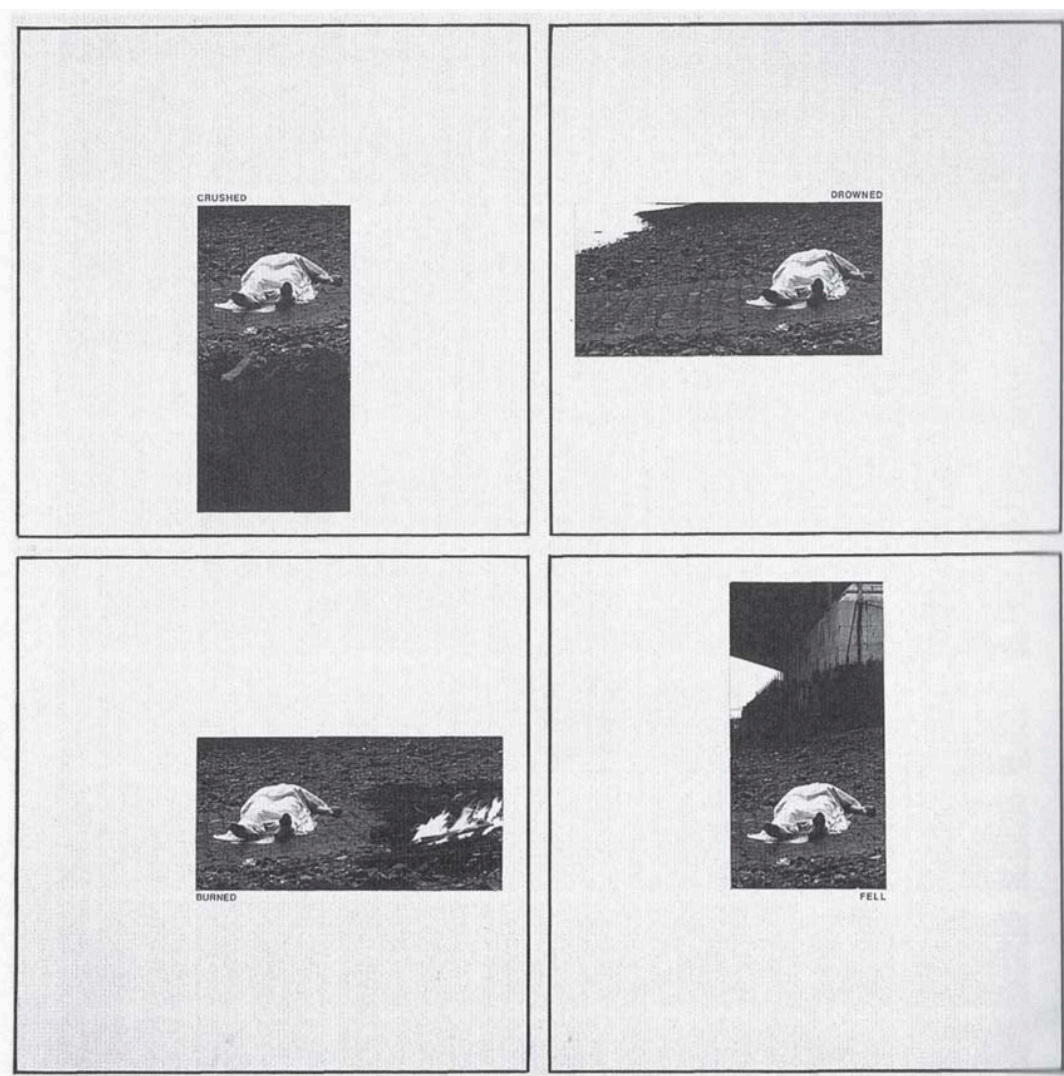
³² Cf. KOTZ, Liz, *op. cit.*, p. 516-518.



Joseph Kosuth. Uma e três cadeiras, 1965.



Victor Burgin. Posse, 1976.



John Hilliard. Causa mortis?, 1974.

secundária, se for aceita a hipótese do autor de que a cadeira em efígie pode ser abordada do mesmo modo que a reprodução do escorredor de garrafas de Marcel Duchamp. Como ele não existe mais como entidade estético-sensível, suas fotografias adquiriram “a função de objeto de grau superior, de imagem artística, de objetividade de valor artístico (documento do gesto, da intenção etc.)”³³. Ao recorrer à redundância, Kosuth demonstra que o aspecto determinante de sua operação não está nos objetos, mas além deles, na alusão a algo que não pode ser declarado. Seus objetos não aludem simplesmente à idéia (platônica ou a conceitos entendidos como operações mentais), mas, antes de tudo, ao processo que leva à formação da idéia. Se Migliorini, ao analisar essas primeiras operações conceituais, fala de uma univocidade não de todo alcançada, não será possível pensar que o objeto como entidade real e representação aponta ainda para uma presença que não pode prescindir dos elementos da percepção, em que pesem as restrições do artista a todo dado sensível?

³³ MIGLIORINI, Ermanno. *Con-ceptual art*. Firenze: Il Fiorino, 1979, p. 92, 93 e 103.

³⁴ Benjamin Buchloh não acredita que os trabalhos de Kosuth datados de 1965 e 1966 tenham sido realizados de fato naqueles anos. O crítico usa depoimentos de Barry, Mel Bochner, Lawrence Weiner e Graham, que afirmam ter visto obras da série Proto-investigações só em fevereiro de 1967, quando Kosuth organizou a exposição Arte não-antropomórfica de quatro jovens artistas, na galeria Lannis, de Nova Iorque. Integrada por obras de sua autoria e de Christine Kozlov, Michael Rinaldi e Ernest Rossi, a mostra era acompanhada de um catálogo no qual Kosuth demonstra uma clara atitude antiobjetual, ao apresentar seus trabalhos como “modelos” abstratos, cujo objetivo era afirmar a arte como arte, na esteira de Ad Reinhardt. Cf. BUHCLOH, Benjamin H. D., *op. cit.*, p. 535, n. 8; CELANT, Germano. *Precronistoria 1966-69*. Firenze: Centro Di, 1976, p. 25 e 26.

³⁵ Cf. MIGLIORINI, Ermanno, *op. cit.*, p. 102-104.

O fato de Kosuth passar a trabalhar posteriormente com ampliações fotográficas de verbetes de dicionário isolados e subtraídos de todo tipo de relação parece reforçar essa hipótese, uma vez que elas funcionam como apresentação de um conceito, remetendo, de modo direto, ao significado. Essas obras, realizadas em 1966-1967³⁴, em pleno apogeu da estética pop, prestam-se, porém, a leituras ambíguas: são tomadas como objetos artísticos³⁵, apesar do meio utilizado, o que obriga o artista a banir toda apresentação ainda ligada a códigos visuais e a enveredar decididamente pelas proposições lingüísticas *stricto sensu*. Mesmo se virá a ser negada a partir desse momento, a fotografia não é uma presença secundária nas primeiras operações de Kosuth. É do confronto com a materialidade da imagem, se bem que reduzida ao grau zero, que parecem brotar suas operações mais radicais, marcadas pela neutralização de todo e qualquer resíduo de visualidade.

80

Artigo recebido em outubro de 2007. Aprovado em dezembro de 2007.