

FOTO, ARTE, EXPOSIÇÕES

Sonia Salcedo del Castillo

Arquiteta e Urbanista (USU-RJ), Cenógrafa (UNI-RIO), Mestre e Doutora em Artes Visuais (EBA/UFRJ/RJ). Integra o corpo técnico da FUNARTE, no âmbito curatorial (CEAV), e o quadro docente da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (RJ). Pesquisadora e artista curadora assina exposições no Brasil e no exterior, textos e livros, como “Cenário da Arquitetura da Arte” e “Arte de Expor – curadoria como exopsis”. (salcedocastillo@gmail.com)

O artigo reflete sobre o processo de utilização do dispositivo fotográfico nas poéticas artísticas motivadas pelo consumo cultural de massa a partir dos anos 1960. Ao estabelecer analogia entre o papel da fotografia na produção artística e o campo expositivo, aborda implicações recíprocas às transformações expográficas e museais, indicadoras do estreitamento do diálogo entre arte, fotografia e exposições. Das origens da estética Pop, comparativamente à vanguardista histórica, busca nexos entre a produção em arte e sua apresentação.

A partir da segunda metade do século XX, sobretudo com a assimilação de uma cultura capitalista de consumo, o corolário do discurso vanguardista histórico sobre estreitar arte e vida é reformulado. A arte dos anos 60 precipitou a contaminação de tudo aquilo que lhe era exterior, numa tática de desconstrução e reconstrução estética, apoiada na reciprocidade entre a sociedade de consumo de massa e a produção de imagens. Não por acaso, legados duchampianos são retomados a partir da Pop.

Embora as primeiras manifestações Pop tivessem ocorrido na Londres dos anos 50, para as quais a **mostra *This is Tomorrow (1956)***¹ foi paradigmática, a ruptura das barreiras artísticas, como um todo, mediante produtos populares oriundos do cotidiano se daria do outro lado do Atlântico. Seria no frescor cultural de uma próspera América, impulsionada pela força industrial capitalista do pós segunda grande guerra, que aqueles produtos da indústria de comunicação e consumo se tornariam a figura emblemática de toda uma cultura, assim, cingindo a estética americana dos anos 60, marcando uma época.

Em verdade, o desprezo pelas formas mecânicas e rígidas, evidentes na excessiva padronização industrial cotidiana, já tinha sido fundamental à primeira manifestação da cultura americana: **a pesquisa arquitetônica de Frank Lloyd Wright**². Em seu rastro, surgiria a vigorosa corrente artística expressionista abstrata, como frente de oposição à máquina industrial capitalista. Depois, estendendo-se até a Pop, tanto como forma de paródia do gesto expressionista abstrato quanto da lógica do consumo, confluía nas bases da contemporaneidade, enquanto reflexo da estetização cotidiana.

Não sem motivo, o **assunto da Pop era a reprodução**. E, também, não por acaso, assumindo a lógica industrial, rapidamente, incorporava em sua produção todas as formas de mídias da indústria da informação, consumidas pela sociedade de massa. Por criar novos

padrões de experiência e percepção do mundo real, através da imagem, desdobraria-se no contemporâneo.

Ao se falar da Pop, evidencia-se não só um marco da produção artística deflagrador das poéticas dos dias de hoje, como também, uma rede complexa sobre a utilização da fotografia pela arte, recíproca às transformações modernas. Em que, além de verificar-se a inscrição definitiva da foto na esfera da arte, identifica-se questões formais e conceituais que assinalam uma evolução certa na utilização da fotografia pela arte. Dados que implicaram nas formas de transmissão e recepção do objeto artístico e, conseqüentemente, em sua exposição.

No curso das relações entre arte e fotografia, enquanto no pictorialismo do século XIX, a recém criada técnica de reprodução fotográfica aspirava ser tida como arte, pondo em cheque as tarefas artísticas; no século XX, tal questão não só perderia seu sentido como, progressivamente, inverteria-se. Pois, as diferentes práticas artísticas iniciadas pelas vanguardas históricas, no uso e abordagem da fotografia, quando resgatadas pelas pós vanguardas dos anos 1960, sobretudo americanas, confluiriam para uma arte marcada em seus fundamentos pela lógica fotográfica.³

Note-se, é possível localizar uma produção artística sob a lógica fotográfica, tanto no ápice do Expressionismo Abstrato quanto nas origens da Pop, identificando-se traços daquelas diferentes práticas vanguardistas modernas. Assim, descobre-se **na *action painting* de Pollock herança do novo espaço gerado pelas fotografias aéreas suprematistas**. Pois, na superfície abstrata de suas telas, as manchas de cor revelam-se como traço de uma dinâmica ausente de qualquer quadro de referência, que tal como a indecifrável do solo daquelas experiências russas, abre-se à interpretação. Da mesma forma, pode-se encontrar nas *assemblages* de **Rauschenberg correlações dadaístas**, surrealistas e, inevitavelmente, duchampianas no que se refere ao uso e abordagem da fotografia. Em que suas *combines painting*, por exemplo, são regidas por traços indiciais, segundo os princípios técnicos de transparência (fotogravuras), resultando em **uma espécie de readymade** fotográfico (reprodução da reprodução), o que, posteriormente, tornaria-se emblemático na produção artística Pop, sobretudo, **na obra de Warhol**.

Estas relações entre arte e fotografia se tornariam ontológicas nos anos 1960. Talvez, porque a lógica fotográfica fosse um dispositivo teórico capaz de colocar em jogo a relação do sujeito com o mundo. E como tal, pudesse fazer o real oscilar em direção do irrepresentável, ou seja: a ambigüidade entre a euforia do progresso industrial capitalista e o desalento da realidade social, característica da época. Assim, numa equivalência notória entre arte e vida, a

estética dos anos 60 podia reinventar qualquer coisa, mediante as mídias da indústria da informação, assinalando uma evolução certa na utilização da fotografia pela arte.

Na verdade, as influências que as **técnicas de reprodução exerceriam sobre arte**, e que foram anunciadas por Benjamin em 1936, encontrariam na Pop o seu espelho: o surgimento de uma iconografia banalizando a arte e seu conceito de aura. Por isso, pode-se dizer que a Pop contribuiu em muito para a transformação dos hábitos visuais e das formas de transmissão e recepção dos objetos, mediante valores que procediam do múltiplo e da repetição, diga-se, análogos ao clichê cotidiano da reprodução industrial e do consumo de massa.

Girando em torno dessa lógica do objeto industrializados, a Pop produzia imagens mecânicas e anônimas como é exemplo o uso sistemático do transporte fotográfico de reprodução serigráfica na produção de Warhol, sugestivamente, oriundas de uma factory e não de um atelier.

Nessa relação entre a reprodução e a realidade social, o receptor via não a realidade propriamente dita, mas a si próprio. Ao incorporar a objetividade dos fatos do mundo, mediante a imagem fotográfica, principalmente, a construção do real pop explorava o modo de vida social: o glamour, a fama, o luxo, para atingir a esfera da vida privada. E por esse motivo, incorporava a lógica do marketing e do design. E, qual espectro, suas imagens refletiam os desejos e ambiguidades dos indivíduos, assim, transformados em espécies de voyers de si mesmos. Daí a pop mostrar o anonimato no glamour, o cômico no trágico, a falta no excesso da repetição como se sublinhasse a solidão, o desencanto, a indiferença social. Prova disso, são: de Warhol, as Marilyn's ou as Jackie's repetidas mediante cores e borrões de silk, assim como latas de atum dispostas lado a lado à uma manchete fúnebre jornalística; ou, **de Edward Ruscha, os postos de gasolina standard, fotografados** em quilômetros de extensão, bem como fotos aéreas de grandes estacionamentos, absolutamente, vazios.

Pode-se dizer que a Pop, por meio da fotografia e da reprodução da imagem, fala da perda de identidade tanto do objeto quanto do próprio indivíduo, na medida em que equipara coisas e pessoas em sua produção. Mas, não só.

O artista pop ironiza o gênio artista, o herói moderno, investindo em uma estética de liberdade, que ao final, dissocia o seu processo artístico do trabalho anônimo industrial. Isto porque, a autoria artística é consequente da própria cadeia pública que envolve o processo da arte, a qual finda na figura do artista. Dessa forma, mesclando-se a enlatados, manchetes, políticos, estrelas ou refrigerantes, o artista aniquila com o paradoxo do anonimato,

convertendo seu fazer artístico em sua própria glória. **Os autorretratos de Warhol e Rauschenberg são bons exemplos disso.**

Enquanto Rauschenberg associa sua imagem pessoal às utopias da sociedade ou às imagens de progresso e tecnologia, serigrafadas e lançadas à superfície de suas telas; Warhol, com o princípio do isolamento e a partir da fotografia instantânea, repetida em sombras e cores, confere a seu retrato o impacto publicitário, parecendo confirmar os versos de Baudelaire: “eu sou tudo, tudo sou eu.” Pois para conhece-lo, bastava olhar para a superfície de suas imagens. Como ele próprio afirmava, além delas, não havia mais nada!

“Se todo mundo deveria ser igual a todo mundo”, porque afinal “todo mundo é uma estrela”, tal como Warhol concluía, não é de se estranhar que ele utilizasse a foto instantânea como matriz de seu auto-retrato. Para um artista que almejava ser uma máquina, não poderia haver outra forma de se auto-retratar que não esta, assim, tão mecânica e superficial, à maneira das imagens dos arquivos policiais – aqueles que fazem desaparecer o próprio sujeito fotografado, negando a natureza do ato fotográfico. Em que, diante de seu aparato o sujeito está sozinho, frente à um rito maquinal, cuja lógica elimina a subjetividade em favor da objetividade. E isso era Warhol, opaco e sem verniz! Tal como sua visão do mundo, na qual todo o indivíduo se perde e se congela em sua própria função ou vida, feito num álbum de fotografias. Envolto em sombras e cores, sob a mesma máscara que adornava os rostos de suas estrelas, o artista dissimulava a morte sendo apenas superficial.

Esse procedimento afina-se com questões duchampianas. Num certo sentido, o meio fotográfico possui a lógica readymade. Em que coisas trocam de lugar, alterando de função. A estética pop, contrariamente às questões modernas, tratava de deslocar a produção para a reprodução, enfatizando a presença do já existente. E isso é o que há de comum na produção dos artistas, aqui, exemplificados.

Pode-se deduzir que a abordagem da fotografia nas obras de **Warhol, Rauschenberg e Ruscha** se voltava muito menos para as qualidades fotográficas do que os modos como o meio fotográfico funciona. E desta maneira, evidencia-se uma atitude muito mais empírica, conduzindo a uma cultura ideológica absolutamente distinta da intelectualidade moderna. E sem sombra de dúvidas, suas obras conduziam a arte a novos caminhos e, conseqüentemente, às novas falas. Onde a liberdade e o hibridismo de suas experiências fundamentariam um conluio de outras correntes artísticas endereçando a artes às poéticas intermediárias dos dias de hoje.

A inteligência nada ingênua daquela geração pop, buscou a inserção no mercado institucional que o Expressionismo Abstrato criara, tratando de reinventar o *american way of life*, sob a forma de ironia e banalização artística. Daí a produção artística pop ser considerada pela crítica uma nova etapa de gosto na evolução da arte – não um verdadeiro episódio, mas sinônimo de moda. No entanto, os artistas pop pareciam não se incomodar com tais críticas, pelo contrário, exploravam-nas da mesma forma com que agiam em relação aos desejos da massa consumista.

Partindo dessa suposição e seguindo os caminhos abertos por **Oldenburg em 1961 – ao adotar uma vitrina na 2nd street, 10**, como espaço expositivo para justificar que, segundo os conceitos burgueses, o museu significava o mesmo que uma boutique –, podemos entender por que motivo, no ano seguinte, **Warhol concebeu a espacialização de sua exposição na Ferus Gallery, em Los Angeles**, sob a lógica do display de produtos industriais. E dessa maneira, com a mesma configuração usada nos supermercados, expôs inúmeras reproduções das latas da “Campbell’s Soup” dispostas numa prateleira, cujo o número de reproduções das latas apresentadas em sua exposição era equivalente ao dos sabores oferecidos ao mercado pelo fabricante.

Nesse jogo ambíguo do anonimato daquela engrenagem sócio-industrial, que paradoxalmente terminava por revelar sua autoria, pois essa é uma condição conseqüente da cadeia que envolve o processo público da arte, os artistas pop convertiam os produtos do despersonalizante sistema capitalista de consumo de massa em fazer artístico, buscando reconhecimento público e glória.

Assim, enquanto estratégia pop, o estabelecimento desse contraponto entre a perda de identidade e o reconhecimento público resultava numa certeza: ingressar no mercado institucional, que, aquecido desde o pós-guerra, confluía para tornar a veiculação pública dos objetos artísticos, por meio das exposições de arte, uma estratégia cada vez mais importante. Com a pós-modernidade, um leque de termos e linguagens se abre na produção artística, somado ao fortalecimento do mercado de arte e à formação de empresas culturais, ampliando os limites expositivos.

Com as obras que se qualificaram então de antiforma, de *Land Art*, de arte *povera* e outras ainda, instaurou-se, no fim dos anos 60, uma reação ao local caracterizado pelos seguintes dados: uma abordagem crítica do local cultural, reconhecido pela mesma como um dos lugares da obra; a desmaterialização da obra, isto é, o fim do quadro e da escultura como matéria exclusiva do recorte visual no signo artístico [...] o recurso crescente aos signos indiciais (signos em

contigüidade com o objeto denotado: a fumaça para o fogo, a orientação do cata-vento para a direção do vento, etc.) em detrimento dos signos convencionais. É a uma experiência que diz respeito a um só tempo ao corte do visual e ao corte semântico que os artistas se opuseram, investindo em lugares diversos na natureza e na cidade, mas também, e isto é de uma importância extrema, investindo o próprio local cultural de modalidades novas.⁴

A esse fenômeno complexo que fez tombarem as fronteiras das disciplinas não só artísticas e abalar de vez a supremacia da pura visualidade da forma – que emergiu do experimentalismo daqueles anos e se estende até hoje – corresponde a ascensão de uma velha protagonista da cena artística: a imagem. Isso porque, em todas essas experiências – fossem elas relacionadas ao espaço (por exemplo, **da Land Art, Earth Art, instalação**), ao corpo do sujeito (artista ou fruidor, como, por exemplo, os happenings, as performances, a Body Art), ou, ainda, ao que num certo sentido implicasse ambas as questões, ou seja, o espaço e o sujeito como lugar de experimentações (por exemplo, arte conceitual) – não há mais um aspecto comum, senão a aparente oposição à forma. Na medida em que a arte transformava coisas externas à esfera artística em arte, deslocando seu interesse não mais para o resultado, mas para o processo, os meios objetivos de sua veiculação questionavam a relação triangular tradicional que põe em jogo o ateliê, a galeria e o museu. E, nesse sentido, a incorporação dos meios de reprodução de imagem, sobretudo a fotografia, tornava-se um fato que implicava a contestação dos modelos expositivos tradicionais. Por meio da imagem, a arte rompia com os limites dos espaços de exposições, incorporando paisagem, corpo, palavra, idéia, isto é, não produzia mais objetos autônomos. A arte transformava toda sorte de efemeridade e transitoriedade em novas objetivações, e isso, conseqüentemente, imprimiu novas características às exposições.

Esse foi um processo artístico transformador no âmbito expositivo, pois, à medida que a arte se tornava efêmera e transitória, muitas vezes suas propostas eram peculiares à cada mostra, e, assim, as exposições, como médium de suas experimentações, pareciam assumir a concepção de obra, **demandando de registro documental de suas montagens – a fotografia**. Nesse contexto, não só a idéia do cubo branco parece cair por terra, mas a própria concepção de espaço expositivo ideal parece perder o sentido. À noção antiilusionista restrita às paredes brancas da galeria moderna, agora corresponde todo o espaço que não mais separe arte, vida e sociedade. E isso implica um questionamento crítico sobre a inadequação daqueles modelos museográficos modernos para uma arte cada vez mais alheia a ideia de sectarização, como é paradigmática a arte conceitual em seus efeitos tautológico, como é **exemplo One and**

three chairs, de Kosuth. Ou mesmo para aqueles representantes da pop como, por exemplo, Ruscha com seu livro objeto-fotografia, **Vinte postos de gasolina**, em que um lugar apropriado de catalogação por parte das instituições parece instituir o “não-lugar”. Assim, escreve Douglas Crimp (FREIRE,1999, p.39):

(...) eu mudei de opinião; eu agora sei que o livro de Ruscha não fazia nenhum sentido dentro das categorias de arte (...), e está aí o seu mérito. O fato de não haver nenhum lugar para “Vinte e seis postos de gasolina” de Ruscha no atual sistema de classificação é um indício de seu radicalismo em relação às formas instituídas de pensamento.

Resumidamente, não só a organização dessas obras sob a lógica museológica moderna é ineficiente – também o é a forma de exposição vinculada aos paradigmas da pura visualidade. Isso porque essas obras requerem condições de exibição que exigem a reconstituição da rede simbólica que as envolve, ou seja, o contexto político-social no qual elas se inserem e no qual se inclui, ainda, a trajetória do artista.

Podemos verificar que essa lógica museal calcada nos fundamentos modernos é inoperante até mesmo em relação às vanguardas históricas, como, por exemplo, o Surrealismo, quando mostrado no MoMA (1936), na exposição “Arte Fantástica, Dadá e Surrealismo”. O Surrealismo tendo sido nessa ocasião definido por oposição à arte abstrata, sua catalogação e exposição, nos moldes modernos do MoMA, seguiram critérios de estilo. Mas seria possível pensar a produção conceitual sob tais critérios? Remetendo à obra de Beuys, quem pensaria em estilo a partir dos anos 60?

Na verdade, desde Warhol (ou, melhor, Johns e Rauschemberg, ou, ainda, Cage), sustentar no campo da estética a idéia de uma arte separada da vida tornava-se cada vez mais problemático. A questão intensifica-se especialmente diante da produção artística atual, uma vez que se radicalizam os processos de construção e desconstrução estética voltados para tudo aquilo que é exterior à arte, em que a estetização cotidiana torna-se o elo entre arte e vida, por meio dos procedimentos de apropriações e montagens adotados pela arte e que são tão caros ao dispositivo fotográfico.

Na verdade, os trabalhos dessa produção artística enriquecida por novos termos e linguagens evocam uma revisão não só a respeito do público, do objeto ou do próprio artista, mas sobretudo das instituições. Assim, não sendo mais apenas forma, mas assumidamente processo, essa produção correlata a ideia de imagem como vestígio da ação indica para a

esfera da visualidade contemporânea novos paradigmas tanto museológicos quanto expográficos.

Notas

¹ Apesar de a Pop inglesa ser considerada por muitos críticos quase insignificante se comparada à americana, a importância do exemplo expositivo da *This is Tomorrow* reside no fato de que todos os trabalhos elaborados por Richard Hamilton, John McHale e John Voelcker anunciavam a introdução da cultura de massa na esfera das artes visuais. O que havia de exemplar nessa exposição londrina e que, a partir da Pop americana, se desdobraria nas futuras experiências artísticas era o desejo por imagens. O interesse por elementos sensoriais, na experiência londrina, porém, distingue-se daqueles adotados nas propostas da Pop americana.

Enquanto, em Londres, o deslocamento das imagens do consumo cotidiano buscava distorcer, perturbar e estereotipar a percepção do espectador, na América, um critério semelhante objetivava espelhar a equiparação entre coisas e pessoas, como um reflexo dos desejos sociais despertados pelo progresso capitalista. Por essa razão, a Pop americana explorou a imagem do consumo sob a lógica despersonalizante do objeto industrial e, assim, adotou como assunto a reprodução. (CASTILLO, 2008, pp.148-153.)

² A concepção do espaço como *criação humana*, dimensão da existência que a própria existência determina com sua atuação; a concepção de arte como um gesto, com a qual se afirma simultaneamente a existência indissociável do sujeito e da realidade; a adoção na imagem artística de materiais ou elementos extraídos diretamente da realidade; a tensão entre operação artística e operação tecnológica; e o poder [...] de transformar a obra de arte num ato que intensifica e aumenta o calor da existência. (ARGAN, 1992, p. 300)

³ Os nexos esclarecedores destes fatos podem ser esclarecidos através de uma linha dialógica definida por três momentos da produção artística moderna. Primeiro, “a lógica do índice” presente na obra conceitualmente fotográfica de Marcel Duchamp; depois, “os indícios abstratos” do novo espaço gerado pelas fotografias aéreas do Suprematismo russo – que se estendem à geometrização das contracomposições oblíquas das fotos construtivistas e bauhausianas, desdobrando-se na plasticidade proposta pelo DESTIJL e nas fotos dinâmicas de Moholy Nagy –, e, por fim, “o associacionismo das fotomontagens” dos dadaístas e surrealistas. (DUBOIS, 1997, pp. 251-291)

⁴ Avec les oeuvres qu'on a alors qualifiées d'antiforme, de Land Art, d'art pauvre et d'autres encore, s'est instaurée, à la fin des années soixante, une réaction au lieu caractérisée par les données suivantes: une approche critique du lieu culturel, reconnu par la même comme un des lieux de l'oeuvre; la dématérialisation de l'oeuvre, c'est à dire la fin du tableau et de la sculpture comme matière exclusive du découpage du visuel dans le signe artistique (...) le recours croissant à des signes indiciels (des signes en contiguïté avec l'objet dénoté: la fumée pour le feu, l'orientation de la girouette pour la direction du vent, etc.) au détriment des signes conventionnels. C'est à une expérience qui touche à la fois au découpage du visuel et au découpage sémantique que les artistes se sont attaqués en investissant des lieux divers dans la nature et la cité mais aussi, et ceci est d'une extrême importance, en investissant des modalités nouvelles le lieu culturel lui-même”. (HEGEWISCH, 1998, p. 23)

Referências bibliográficas

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução de Denise Bottmann e Frederico Carotti. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1992.
- BARTHES, Roland. That old things, art. In: MADOFF, Steven Henry. *Pop Art a critical history*. University of California Press, 1997.
- BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, s/d.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CASTILLO, Sonia Salcedo del. *Cenário da arquitetura da arte – montagens e espaços de exposições*. Coleção *Todas as Artes*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CHEVRIER, Jean François. *The year 1967 from art objects to public things: or variations on the conquest of space*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997.
- COTRIN, Cácia & Ferreira, Gloria (orgs). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. São Paulo: Papirus, 1993.
- FEATHERSTONE, Mike. *Cultura do consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.
- FOSTER, Hal. *The return of the real*. London: October Book, 1996.
- FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- HEGEWISCH, Katharina & Klüser, Bernd. *L'art de l'exposition*. Tradução de Denis Trierweiler. Paris: Regard, 1998.
- VENANCIO FILHO, Paulo. *Marcel Duchamp: a beleza da indiferença*. São Paulo: Brasiliense, 1986.