



TEXTO DE ARTISTA E FOTOGRAFIA NOS ANOS 1960 E 1970

Juliana Gisi Martins de Almeida
julianagisi@gmail.com
PPG em Artes Visuais da UFRGS
UFPR - professora

ISSN 2316-6479

Resumo

É notável como a fotografia aparece de forma privilegiada na produção artística dos anos 1960/70, trabalhos para os quais olhamos com ávido interesse e certo deleite. Mas, lendo os textos que estes artistas escreveram na época, encontramos uma recusa das suas possíveis qualidades estéticas, artísticas, fotográficas. Esta disparidade não anula o que e como as apreendemos, mas chama nossa atenção para estes textos e nos faz questionar: o que era fotografia para aqueles artistas que a tomaram como meio para a produção plástica e afirmaram que o resultado que obtiveram não tinha qualidades estéticas.

Palavras-chave: fotografia; texto de artista; arte nos anos 1960 e 1970

Abstract

It's remarkable how photography appears in a privileged way in the artistic production of the 1960s and 1970s, works that we regard with keen interest and a certain delight. But, reading the texts that these artists wrote at the time, we find a rejection of their potential aesthetic, artistic, photographic qualities. This disparity doesn't nullify what and how we apprehend them but draws our attention to these texts and makes us wonder: what was photography for those artists who took it as a means for production and stated that the outcome achieved had no aesthetic qualities.

Keywords: photography, artist's texts; art in the 1960s and 1970s

A produção fotográfica de artistas das décadas de 1960 e 1970 exerce certo fascínio sobre aqueles interessados pela produção contemporânea mais recente, seja por seu conteúdo conceitual ou por sua visualidade, ou, talvez, seja apenas por aquilo que evoca Susan Sontag (2004, p. 31-2), o *páthos generalizado do tempo pretérito*:

Uma foto de 1900 que, na época, produziu um grande efeito por causa de seu tema, hoje, provavelmente, nos comoveria por ser uma foto tirada em 1900. Os atributos e os intuítos específicos das fotos tendem a ser engolidos pelo *páthos* generalizado do tempo pretérito. A distância estética parece inserir-se na própria experiência de olhar fotos, quando não de forma imediata, certamente com o correr do tempo.

Independente dos processos psicológicos que possam entrar em funcionamento nesta apreciação, o fato é que a fotografia produzida pelos artistas nas décadas de 1960 e 1970 é examinada com atenção por nossos



olhares ávidos e profundamente interessados. A recusa das qualidades estéticas, reivindicada por estes mesmos artistas em seus discursos da época, é, muitas vezes, desconsiderada por nós, sua posteridade. Este descompasso entre o que vejo nestas fotografias e o que os artistas me dizem para ver nelas, desde aquele momento, faz-me pensar nos processos que aconteceram neste intervalo e que informam meus olhos de um modo tão diferente do que o de seus produtores.

A conclusão mais óbvia para tal disparidade é que as concepções de fotografia mudaram e o que é fotografia para mim é muito diferente do que era fotografia para eles; mas, então, o que era fotografia para aqueles artistas que a tomaram como meio para a produção plástica e afirmaram que o resultado que obtiveram não tinha qualidades estéticas?

A colisão entre estes dois olhares ou percepções ou concepções de fotografia e de suas possíveis ligações com a arte e sua tomada como um objeto de estudo na história, teoria ou crítica de arte, pode ser compreendida no espelhamento com a abordagem de Didi-Huberman (2003, p. 40) do anacronismo, como percebido nos escritos de Carl Einstein.

Tal seria, portanto, a versão einsteiniana da imagem dialética: só inventa-se novos objetos históricos criando-se a colisão – o anacronismo – de um Agora com um Outrora. Também a história, demasiado originária, da arte africana só podia vir à luz dialeticamente golpeada (os golpes de martelo, sabe-se, produzem centelhas sobre a bigorna) pelo choque com esta história, demasiado nova, esta “ponta da história” artística, que constituía, em 1915, o ponto de vista cubista. A noção benjaminiana de legibilidade encontra ali, parece-me, uma exemplar aplicação: só ganha sentido na história o que aparece no anacronismo, o anacronismo de uma colisão onde o Outrora encontra-se interpretado e “lido”, ou seja, posto à luz pelo advento de um Agora resolutamente novo. E este Agora da arte africana não é outro senão o cubismo, Carl Einstein levando a sério o avanço metodológico de toda história da arte (quero dizer, da *Geschichte der Kunst*, a arte como “processo atual”) sobre toda história da arte (quero dizer, a *Kunstgeschichte*, a disciplina que se supõe explicar tais processos). As obras são, em geral, os primeiros interpretantes das obras. Elas o são sempre na despreocupação e na impertinência anacrônicas de um deslocamento da história. Tal seria o momento inicial de estranheza, o risco instaurador de uma interpretação histórica desejosa de desenvolver seu saber para além de sua própria “distância”, para além de seus próprios “preconceitos”.

Como para Carl Einstein, podemos pensar que a produção contemporânea de artistas que trabalham com a fotografia como Annika von Hausswolff (*attempting to deal with time and space*, 1997; *the third position in between two worlds where one is called infidelity and the other one decay*, 2004); Brigida Baltar (*fogo líquido*, 2000); Elina Brotherus (*model study 8*, 2004; *der Wanderer 5*, 2004); George Rousse (*carré blanc*, *Saint Claude*, 2004); Richard Billingham



(sem título – *father and dog*, 1995); Wolfgang Tillmans (*Karneval II*, 2001); Shizuka Yokomizo (*Stranger nº 18*, 2000); Martin Parr (*Buenos Aires*, 1998); Tim Davis (*McDonalds 2, blue fence*, 2000); Valérie Jouve (sem título – *les façades*, 1994); entre tantos outros, façam colapsar nosso olhar de agora com aquele outrora de Yves Klein (*Le saut dans le vide*, 1960); Edward Ruscha (*twentysix gasoline stations*, 1962); Bruce Nauman (*Flour arrangements*, 1966); Jan Dibbets (*The shortest day at the Van Abbemuseum*, 1970; *My studio I: square on wall – from perspective correction series*, 1969), Dan Graham (*Homes for America*, 1966-7); Robert Smithson (*Mirror displacement – Grassy Slope, England*, 1969); Douglas Huebler (*Duration piece nº 04*, 1968).

Para acessar o que era fotografia para estes artistas, algo que parece, em um primeiro momento, ser tão diáfano e impalpável, podemos recorrer aos textos que escreveram na época, e daí extrair do que estava ali dito/escrito sobre a fotografia quais eram as concepções que informavam sua produção plástica e discursiva.

Kristine Stiles (In: STILES; SELZ, 1996, p. 8), uma das organizadoras do livro *Theories and Documents of Contemporary Art: a sourcebook of artist's writings*, lançado em 1996, reivindica a importância da produção textual dos artistas em um dos textos introdutórios do livro:

A teoria dos artistas e suas declarações são parte da evidência material e do aparato conceitual do seu trabalho, e precisam ser entendidos como um componente integral da teoria da arte histórica e crítica. Os textos dos artistas fornecem acesso à reconstrução especificamente cultural dos discursos visual e textual, especialmente onde outros tipos de informação corroborante estão ausentes. Textos auxiliam na compreensão das relações entre fazer artístico e história mesmo que o significado possa ser indeterminado e os textos, assim como as imagens visuais, não sejam referentes fixos. Com relação a isto, explicações teóricas podem variar de leituras interpretativas multifacetadas de intenção até métodos positivistas que oferecem narrativas aparentemente coerentes de evidência empírica. Onde quer que a teoria apareça dentro deste espectro, os textos recapturam o discurso sobre a relação, todavia, social. As práticas textuais dos artistas são tanto uma parte da construção do conhecimento visual como são as obras de arte. [Tradução minha]

A elaboração escrita ou falada dos artistas – como no caso de entrevistas transcritas –, é apreendida por Stiles como um material indispensável que, quando existe, não deve ser ignorado ou negligenciado; pois torna visível outro aspecto do pensamento do artista que não pode ser apartado das obras. Sua mera existência já interfere na compreensão histórica e/ou crítica da arte, pois está diretamente ligado ao conhecimento visual, e contribui para a construção do pensamento sobre arte. Desde que a participação dos artistas na determinação dos discursos sobre arte é um dos assuntos discutidos por eles em seus textos – em contraposição



ao discurso dos críticos e historiadores –, devolver-lhes este espaço, ou tomá-los a partir desta perspectiva, se coloca como uma oportunidade importante de revisão historiográfica. Para Stiles, a relação entre os textos dos artistas com sua produção plástica traz informações sobre a determinação histórica deste fazer assim como sobre as concepções de arte que os motivaram. O que não significa tomá-los como verdades absolutas *sobre* as obras, mas como ferramentas de análise que se colocam em paralelo a elas e deixam transparecer outras facetas do conhecimento ali instaurado. É nesse sentido que a autora reivindica para estes materiais um espaço privilegiado na teoria da arte *histórica e crítica*.

A maneira de falar sobre algo é resultado de um longo processo de estabelecimento de convenções (ou verdades), uma construção lenta que conecta as palavras e as coisas, acomodando-as no vocabulário com suas acepções específicas para cada âmbito do conhecimento. O modo de falar está relacionado ao modo de pensar (e, portanto, de fazer), produzindo algo como uma cadeia cíclica de retroalimentação destas instâncias. O uso que é feito de uma palavra nos discursos que circulam por um determinado grupo resulta do seu significado convencional: é na repetição ou recorrência de temas, abordagens, termos, práticas, modos de se referir, nomear, comparar, propor, que podemos identificar definições que estão estabelecidas (vigentes) ou que mudaram (em transformação). São preciosos os momentos em que há a emergência de uma definição diferente que retifica a cadeia de possibilidades discursivas de uma palavra e, também, das coisas a que se refere, pois dá a ver a fragilidade das certezas que até então sustentavam os discursos.

Tais mudanças, entre as décadas de 1960 e 1970, abarcaram várias das convenções artísticas em uso: regras tomadas como verdades formavam as bases comuns do campo e delimitavam as possibilidades de uso das palavras e das práticas a que se referiam. A fotografia, como prática e como concepção, entrou na esteira destas transformações. Mas se entendermos *convenção* como um momentâneo e frágil estado de um consenso destinado a ser quebrado, por isso histórico e não ontológico, podemos partir da sobredeterminação das convenções para investigar concepções específicas que as formam. Nesse mesmo sentido, a noção de *ideologia* de Burgin (1988, p. 46) aponta para uma compreensão destes processos:

Uma ideologia é a soma das realidades tomadas-como-certas [*taken-for-granted*] da vida cotidiana; as determinações pré-dadas [*pre-given*] da consciência individual; a moldura de referência comum para a projeção de ações individuais. A ideologia toma uma variedade infinita de formas; o que é essencial sobre ela é que ela é contingente e que *dentro dela o fato de sua contingência é suprimido*. [Tradução minha – ênfase no original]



Na medida em que as convenções atuam como verdades nos discursos e nos fazeres, parecem ontológicas, determinadoras do que são as palavras e as práticas; mas no momento em que se inicia este movimento de questionamento das convenções, em resposta ao surgimento de necessidades diferentes das que eram contempladas anteriormente por elas, seu caráter contingente e sua determinação histórica se mostram, deixando em aberto as definições destas mesmas palavras e práticas. Uma instabilidade que pode resultar em novas significações, e na consequente formulação de novas convenções que reestabeleçam o vocabulário comum. No entanto, existe um momento *entre*, em que a indeterminação está em operação e as acepções das palavras ainda estão em aberto, em que *tudo* é possível pois a única coisa estabelecida é a recusa do que estava legitimado; e esta recusa é levantada como uma bandeira em grande parte dos textos escritos por artistas nas décadas de 1960 e 1970.

O questionamento discursivo dos artistas, daquele período, apresenta-se para nós como um material extremamente interessante para o desenvolvimento de investigações. Pois apesar de existir uma constância histórica na produção escrita de artistas – eles sempre escreveram sobre questões da arte em seus variados temas e possibilidades (como por exemplo o livro de László Moholy-Nagy *Pintura, Fotografia, Filme* de 1925 [1993]; os diversos manifestos do início do século vinte, etc.) –, o material produzido entre as décadas de 1960 e 1970 parecem produzir uma força direta na produção e pensamento atuais na arte. O que podemos perceber quando justapomos estes dois universos artísticos, lembrando o que diz Didi-Huberman: *as obras são os primeiros interpretantes das obras*. Por outro lado, mas talvez como consequência disso, esta produção textual se tornou alvo de interesse acadêmico e editorial desde a década de 1990, quando inúmeras *Antologias de escritos de artistas* foram lançadas (como por exemplo, STILES; SELZ, 1996; ALBERRO; STIMSON, 1999; OSBORNE, 2005; CAMPANY, 2008, entre outros; e no Brasil, FERREIRA; COTRIM, 2006). Os textos e entrevistas que encontramos nestes livros estão banhados por uma atitude que pode ser localizada em um âmbito maior da situação sociopolítica deste período histórico, como afirma Stimson (In: ALBERRO; STIMSON, 1999, p. xxxix):

Independente das atuais cambiantes perspectivas críticas, no entanto, a arte conceitual ganhou sua reivindicação histórica em vários aspectos significativos. Como muitas das outras revoltas do final dos anos 1960 que rejeitaram autoridades existentes e desenvolveram novos meios de autogovernança a partir desta rejeição, o conceitualismo renegociou com sucesso seu lugar na ordem social, ganhando nova autoridade para a arte e artistas no processo e, pelo menos momentaneamente, redefinindo a função social da arte. [Tradução minha]



Percebemos nestes textos um exercício de reflexão artística em termos históricos, filosóficos, teóricos que contribui para um debate público, amplo e ativo, como é o caso da contenda que se estabeleceu em torno da publicação do artigo de Donald Judd *Objetos Específicos* de 1965 (In: FERREIRA; COTRIM, 2006), que teve a resposta de Michael Fried com o artigo *Arte e Objetividade* de 1967 (*Arte&Ensaio*, 2002) que, por sua vez, teve a resposta de Robert Smithson, em uma carta ao editor da revista *Artforum* em 1967; ou ainda, assume o *status* de obra, como, por exemplo, nas *Instruction Paintings* de Yoko Ono, expostas pela primeira na Galeria AG em Nova York em 1961; a obra era, então, composta por dois elementos: um trabalho de tinta e cera sobre tela e uma recitação oral de instruções associadas a cada pintura, que eram expostas em cartões ao lado destas, tais como: “*Pintura para ser vista no escuro*” (In: OSBORNE, 2005, p. 21); ou o texto *Introduction – Art&Language* de 1969 (In: STILES; SELZ, 1996, pp. 826-28), que reivindica para si o status de obra de artes visuais.

Em muitos textos encontramos uma análise histórica da arte que visa apresentar uma espécie de explicação para o *presente* do artista autor. A construção do argumento se dá pela eleição de um outro artista, anterior ou contemporâneo, como o pivô de uma transformação no desenrolar da história (como por exemplo, *The legacy of Jackson Pollock*, 1958, de Allan Kaprow. In: OSBORNE, 2005, p. 195; *Marcel Duchamp (1887-1968)*, 1968, de Jasper Johns. In: OSBORNE, 2005, p. 196; *Notes on Sculpture. Part 4: Beyond Objects*, 1969, de Robert Morris. In: OSBORNE, 2005, p. 196; *Art after philosophy*, 1969, de Joseph Kosuth. In: ALBERRO; STIMSON, 1999, p. 164; *Conceptual art as art*, 1970, de Ian Burn. In: ALBERRO; STIMSON, 1999, p. 188-9). Um ponto de tensão que marca uma ruptura com tudo o que havia sido feito até então e o início de algo *novo*, o que não deixa de ser o estabelecimento de uma filiação entre os artistas, quase uma ideia de descendência que, em algum nível, determina a continuidade da/na arte. Assim como uma abertura para a vida e a proposição de que *tudo* pode ser material para arte, de que não existem fronteiras entre as práticas e a linguagem em que é produzida uma obra não determina sua validade nem seu valor. Um estado de indeterminação desejado e perpetuado nos discursos dos artistas e que possibilitava, como lembra Victor Burgin em 1984, *que qualquer coisa acontecesse* (In: OSBORNE, 2005, p. 283).

A turbulência causada por esse movimento de colocar em cheque as certezas que vinham sendo reafirmadas e depuradas há algumas décadas produz uma situação de redefinição de parâmetros, convenções, concepções, que abrem um espaço valioso para a atuação dos artistas.



O aspecto deste processo que interessa especialmente a este trabalho se refere à definição da palavra fotografia. Desde sua invenção, a fotografia permaneceu em um estado latente e subterrâneo em torno e, mesmo, por dentro da arte, aparecendo pontualmente em práticas como nas de alguns surrealistas e nas fotomontagens dos dadaístas ou dos construtivistas russos. Nas décadas de 1960 e 1970 um número crescente de artistas vê na emergência da fotografia uma resposta para uma (ou várias) necessidade das suas práticas artísticas, o que resultou na redefinição do significado da palavra fotografia no âmbito do conhecimento artístico, e obviamente, de maneira geral. Esta redefinição não aconteceu de forma abrupta e nem linear, pois dependeu de uma lenta sedimentação dos seus usos na produção plástica e escrita dos artistas para ser capturada pelo discurso artístico e aí, sim, ser constituída em um objeto específico para este campo, do qual se pode falar, e para o qual se forma um vocabulário. Para alcançar esta definição em vias de se transformar, ou seja, em meio ao processo pelo qual a fotografia foi, aos poucos, se tornando objeto do saber artístico, podemos direcionar nossa atenção aos textos em que há uma referência à fotografia, para daí extrair o modo como ela é tratada, referida, mencionada e, destacar as sutilezas que contornam as diferentes abordagens para tornar visível essa construção da concepção de fotografia que suporta, em grande medida, a produção subsequente.

Este momento é importante pois existem várias definições de fotografia presentes nos discursos dos artistas, ou vários aspectos de uma definição, que aparecem e desaparecem de forma instável, avançam e retrocedem, são retomados e esquecidos, para que enfim, alguns destes aspectos sejam repetidos muitas vezes até se solidificarem em uma concepção de fotografia mais ou menos convencionalizada. Esta concepção está longe de ser uma definição fechada da palavra fotografia dentro do conhecimento artístico – mesmo porque não é sua ontologia –, ela implica a pluralidade de práticas a que se refere: a fotografia na arte é todas as fotografias produzidas por artistas; mas, ao mesmo tempo, é específica o suficiente para poder ser distinguida das concepções de fotografia vigentes em outros momentos da história.

Neste momento gostaria de retomar um elemento anunciado no início deste texto que merece um pouco mais de atenção: a reivindicação dos artistas, em seus textos, de que as fotografias que produziram não possuíam qualidades estéticas, ou artísticas, ou fotográficas.

Como nos exemplos que seguem:

Acima de tudo, as fotografias que eu uso não são “artísticas” em nenhum sentido da palavra. Eu acho que a fotografia está morta como uma das



belas-artes [*fine art*]; o seu único lugar é no mundo comercial, para fins técnicos ou informativos. (Edward Ruscha, 1965. In: CAMPANY, 2008, p. 223). [Tradução minha]

Porque a fotografia que todos nós usamos com tanta frequência, a cada dia, me surpreendia. De repente, eu era capaz de vê-la diferentemente, como uma imagem que transmitia um aspecto diferente para mim, sem todos os critérios convencionais que eu anteriormente relacionava a arte. Não havia nenhum estilo, nenhuma composição, nenhum julgamento. Isso me libertava da experiência pessoal. Não havia nada, além de uma imagem pura. Portanto, eu queria possuir isso e mostrar – não usar a fotografia como um meio para a pintura, mas de usar a pintura como um meio para a fotografia. (Gerhard Richter, 1972. In: STILES; SELZ, 1996, p. 317). [Tradução minha]

Acredito que no centro destas afirmações esteja o desejo de produzir um distanciamento a dois universos simultaneamente: o universo do que eram chamadas “as artes tradicionais” da pintura e da escultura, e de tudo que estava a elas atrelado; e o universo da “fotografia artística”, que a partir da década de 1950 começa a se estruturar progressivamente como um nicho do mercado de venda e exposição. Ambos estavam pautados pela busca de qualidades estéticas e artísticas, na produção de objetos para contemplação.

Assim, discursivamente, estes artistas fazem uma opção consciente de suas implicações quando lançam mão da fotografia como meio para produzir seus trabalhos, levando-se em conta o que a fotografia significava naquele momento histórico do início da segunda metade do século vinte. Como descreve Victor Burgin (In: BURGIN, 1988, p. 213):

Eu já aludi a algumas dificuldades históricas que assolam a fotografia na busca de credenciais das “belas artes” estabelecidas – estas dificuldades não foram resolvidas; antes, as contradições profundas que as causaram mantêm a relação da fotografia com a “arte” em um estado constante de crise. [Tradução minha]

Entendo que a *crise* a que se referia Burgin em 1979 ainda não tenha se resolvido e que a relação da fotografia com a arte permanece em estado de tensão, mas as condições desta relação, sem dúvida, modificaram-se.

No entanto, é interessante notar que foi justamente a apropriação da fotografia como meio de produção que, em um movimento de rejeição da “artisticidade”, deu início a uma modificação do significado da palavra fotografia na sua interseção com a arte. Esta tempestuosa *tradição* – no sentido em que Thierry de Duve (1999) emprega o termo – rasga a história da arte e transpõem períodos lacunares, aproxima visualmente trabalhos de épocas distintas, independente de uma linearidade qualquer, constitui o percurso pelo qual se conectam a fotografia e a arte.



Referências

ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake. *Conceptual art: a critical anthology*. London: The MIT Press, 1999.

BURGIN, Victor. (Ed.). *Thinking Photography*. England: Palgrave Macmillan, 1988.

CAMPANY, David. *Art and Photography. Themes and Movements*. London; New York: Phaidon Press, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein. In: ZIELINSKY, Mônica (org.). *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

DUVE, Thierry de. *Kant after Duchamp*. Massachusetts: MIT Press, 1999.

GISI, Juliana. O texto de artista na arte conceitual: aproximações discursivas. In: *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 19-23 out 2010, pp. 1171-1177.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

FRIED, Michael. Arte e Objetividade. In: *Arte&Ensaio* n. 9, dezembro de 2002.

MOHOLY-NAGY, László. *Peinture, Photographie, Film, et autres écrits sur la photographie*. Paris: Gallimard, 1993.

OSBORNE, Peter. *Conceptual Art. Themes and Movements*. London: Phaidon Press Limited, 2005.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Minicurrículo

Juliana Gisi (1979); Professora da UFPR (2005-); Doutoranda do PPG-Artes Visuais da UFRGS (2009-); últimas exposições: **Delírios de Referência**. In: *Malote Destino CWB*. Solar do Barão. 14 dez. 2011 - 4 mar. 2012. Curitiba-PR; **Autofalante** In: *O Estado da Arte*. Museu Oscar Niemeyer, 11 set. 2010 - 24 abr. 2011. Curitiba-PR. **Desvios**. Solar do Barão. 25 mai. - 08 de ago. 2010. Curitiba-PR.