

## ENTRE ARQUIVOS E MUSEUS : O DESLOCAMENTO DE IMAGENS EM TRABALHOS DE ARTE CONTEMPORÂNEA

Camila Monteiro Schenkel  
camilaschenkel@gmail.com  
PGAVI - UFRGS

ISSN 2316-6479

### Resumo

O presente trabalho analisa a dupla natureza da fotografia, uma imagem que transita entre o documento e a ficção. A partir do estudo de obras em que o deslocamento de imagens estabelece novas possibilidades de percepção, procura-se demonstrar como gestos mínimos podem alterar o sentido e a recepção das fotografias. A relação instável entre fotografia, arte e documento é desdobrada em um estudo sobre a inserção da fotografia no sistema das artes e as práticas de apropriação e reutilização de imagens pré-existentes.

**Palavras-chave:** Fotografia, arte, documento, apropriação, contexto.

### Abstract

The present work investigates the double nature of photography, an image which oscillates between document and fiction. By studying works of art in which the displacement of images establishes new possibilities of meanings, it demonstrates how minimal gestures can alter the reception of photographs. The unstable relationship between photography, art and document is explored in a study about the insertion of photography in the art system and appropriation practices.

**Keywords:** Photography, art, document, appropriation, context.

A fotografia difere dos outros tipos de imagem no campo das artes por sua conotação de rastro da realidade. Apesar de todas as abstrações e escolhas com as quais opera, a imagem fotográfica carrega ainda hoje um valor de documento, de evidência ou de recordação, que resiste tanto pela origem mecânica da técnica e a relação causal que se estabelece entre a imagem fotográfica e os objetos colocados diante da câmera quanto por razões históricas e culturais. Uma série de teóricos da fotografia, como Phillippe Dubois, Jean-Marie Schaeffer e Vilém Flusser, apontam para a impossibilidade da fotografia se constituir como uma imagem neutra e objetiva e, ao mesmo tempo, para seu como prova do real.

John Tagg (2005), em seu estudo sobre o uso da fotografia como evidência em processos legais, chama a atenção para o processo histórico que levou ao estabelecimento desses valores ao longo do século XIX, ligando a concepção da fotografia como uma imagem documental às necessidades de rigor, precisão descritiva e catalogação exigidas pelas

novas práticas institucionais do período. Desde seu surgimento, ainda nas primeiras décadas do século XIX, a fotografia estabelece uma relação tensa entre representação e realidade. Assim como o estatuto documental da fotografia foi resultado de um esforço de décadas, sua instalação no campo das artes também foi um processo desenvolvido em várias fases, ora emulando parâmetros e características de meios artísticos tradicionais, ora insistindo no desenvolvimento de uma linguagem própria, até chegar, no período da arte conceitual, a uma conciliação com suas características informacionais e descritivas. Mecânica e banal, em uma época de paradigmas ainda românticos, que valorizavam o trabalho do autor, a técnica virtuosa e a subjetividade, a imagem fotográfica provocou e exigiu uma série de transformações no conceito de obra de arte. Constituindo uma espécie de contraponto às imagens da tradição artística, ela favorece a abertura do campo da arte para espaços e discursos de outras áreas.

Esta pesquisa propõe-se a investigar como as ligações da imagem fotográfica com o real são trabalhadas no contexto artístico por meio da análise de obras que exploram esse limiar. As considerações desenvolvidas durante o estudo partem, principalmente, das idéias de Joan Fontcuberta (2001), artista e teórico catalão que investiga, tanto em sua produção teórica quanto prática, a incerteza que se instala quando a fotografia deixa de reafirmar ou autenticar o que vemos, e do conceito de *flexibilidade pragmática* da fotografia, desenvolvido por Jean-Marie Schaeffer em *A Imagem Precária* (1996).

Para investigar as possibilidades de trânsito entre documento e arte que o estatuto variável e múltiplo da fotografia proporciona, propõe-se o estudo de trabalhos que transportam fotografias que poderiam ser (ou que de fato foram) apenas documentos ou recordações para o contexto da arte por meio de sua simples recontextualização ou descontextualização. O ponto de partida das análises foi o livro *Evidence*, dos norte-americanos Larry Sultan e Mike Mandel, que parece apresentar a questão em seu estado mais essencial. A seguir, foram estudados trabalhos de apropriação e recontextualização de imagens que a norte-americana Sherrie Levine e a brasileira Rosângela Rennó realizaram durante os anos 80 e 90, respectivamente, e o trabalho realizado por Harrel Fletcher no início dos anos 2000 a partir de fotografias encontradas em um museu histórico vietnamita.

### ***Evidence*: Mike Mandel e Larry Sultan**

Em 1975, a dupla de artistas recebe o apoio financeiro do *National Endowment for the Arts* para vasculhar os arquivos do governo, institutos

científicos e indústrias do estado da Califórnia a procura de fotografias. O resultado dessa incursão em busca dos registros fotográficos que embasam a ciência, a indústria e o governo foi divulgado na forma de um pequeno livro publicado em 1977, recentemente reeditado. Durante dois anos, Sultan e Mandel percorreram os arquivos de centenas de instituições públicas e privadas, de onde recolheram imagens que depois publicariam sem qualquer legenda ou indicação de origem.

A dupla aproveita-se da incerteza que a ausência das legendas e a omissão do nome do arquivo de onde foram retiradas provocam nas imagens, desestabilizando por completo seu teor informacional. As fotografias selecionadas apresentam vestígios de presença humana em cenários fragmentados. Nelas vemos apenas um lapso, uma fatia descolada de uma cena-chave para algum tipo de laudo ou processo, à qual ganhamos acesso sem referência alguma para orientar nossa leitura. A operação dos artistas evidencia que o valor referencial da fotografia não está apenas na superfície da imagem, mas nos textos, nas legendas e nas classificações que as acompanham.



Mike Mandel e Larry Sultan, *Sem título, das instalação Evidence*, 1977, fotografia, 20.32 cm x 25.4 cm, Coleção San Francisco MoMA. Fonte : [www.sfmoma.org](http://www.sfmoma.org)

Vinte e seis anos depois, sua reedição, acompanhada por uma nova exposição no Museu de Arte Moderna de São Francisco, provoca ainda um novo

deslocamento na obra da dupla, de ordem temporal. Como essas imagens da década de 70 são percebidas quase 30 anos depois? As fotografias continuam envoltas por aquele mistério inicial da prova que não é capaz de provar nada, que é ainda acentuado pela nostalgia que ganharam com o tempo. Se, na época, apontavam a impossibilidade da leitura única e objetiva de imagens, hoje se soma a essa impossibilidade a obsolescência que aqueles métodos de comprovação e registro sofreram com o passar dos anos, salientando a fragilidade de nossos documentos.

### **After Walker Evans: Sherrie Levine**

A segunda obra analisada nesta pesquisa constitui um deslocamento dentro da própria arte. No início da década de 80, ao realizar sua série de retratos de retratos, Sherrie Levine se apropria não de objetos estranhos ao mundo da arte, mas de imagens internas a esse sistema, amplamente reconhecidas e valorizadas.

Levine escolhe como alvo de seus *roubos* fotografias que haviam auxiliado tanto na construção de uma identidade americana após a crise de 1929, quanto na valorização da fotografia como uma forma de arte com estatuto próprio. Usando as ilustrações publicadas em catálogos ou livros de arte, a artista refotografa e expõe cópias idênticas às obras de cânones da história da fotografia como Walker Evans e Edward Weston. A única diferença entre o trabalho original e a apropriação se encontra na etiqueta. Levine apresenta-se como a autora e muda o título da obra para, por exemplo, *After Walkers Evans* ou *After Edward Weston*, expressão que pode ser traduzida como “ao estilo de” ou “citando”, ou simplesmente “depois de”.

Aidéia de original já fora estremecida com as possibilidades de reprodutibilidade oferecidas pela fotografia, e a artista parece buscar, com esse trabalho, embaralhar ainda mais os já difusos conceitos de autor, obra e cópia na pós-modernidade. Ironicamente, limitando suas cópias das imagens de Walker Evans a apenas uma ampliação, configurando um “Levine original” (WOODWARD, 2000), a artista circunscreve seu trabalho em uma pequena oferta que lhe assegura um alto valor comercial. Em dado momento, as imagens de Levine chegaram a ser vendidas a valores mais altos que fotografias *vintage*<sup>1</sup> de Evans.

---

1 O conceito de fotografia *vintage* é criado nos anos 70 para atender às demandas do mercado e estabelecer, em um meio que possibilita infinitas cópias como a fotografia, a noção de raridade. Assim, a partir da data e da assinatura de fotografias, o mercado da arte dá preferência às primeiras imagens que um fotógrafo extrai de seu negativo, sob a justificativa de que essas fotografias estariam mais próximas de sua concepção durante o momento em que a fotografou, mesmo que suas cópias posteriores sejam de melhor qualidade. Ver Woodward, 2000.



Sherrie Levine, *After Walker Evans: 6*, 1981, fotografia, 9.8 x 12.6 cm, coleção The Metropolitan Museum of Art.

Fonte: <http://www.metmuseum.org>

A situação vira quase anedótica quando um novo autor se apropria das apropriações de Sherrie Levine, transpondo-as para a *Internet*. Michael Mandiberg tenta prolongar essa cadeia de transposições ao *scanear* reproduções do trabalho de Levine e disponibilizá-las para *download* em alta resolução.<sup>2</sup> Se, por um lado, a nova apropriação de Mandiberg parece uma simples reedição, mais de 20 anos depois, do polêmico trabalho de Levine, por outro, ela confere uma nova dimensão ao problema, acrescentando-lhe o dado da difusão em larga escala. Mandiberg disponibiliza a todos que acessem seu *site* um arquivo de qualidade suficiente para gerar uma impressão do mesmo tamanho que as fotografias de Levine e ainda oferece a seus usuários um certificado que atesta a seu portador a posse de um legítimo “Mandiberg”.

### **Cicatriz: Rosângela Rennó**

Também fundamentalmente marcado pela apropriação de fotografias é o trabalho da brasileira Rosângela Rennó, artista que, notavelmente, é uma fotógrafa que não fotografa, mas que constrói, através das imagens que recolhe

2 Para isso, o artista criou os sites <<http://www.aftersherrielevine.com>> e <<http://www.afterwalkerevans.com>>.



de arquivos, álbuns de conhecidos ou mesmo briques, uma obra que aborda a produção, o armazenamento, o destino e a duração das imagens.

Em 1995, Rennó toma conhecimento de um grande arquivo de negativos de vidro da Penitenciária do Estado de São Paulo que se encontrava em avançado estado de deterioração e propõe um projeto de restauração e organização desses negativos, em troca da possibilidade de usá-los em seu trabalho. Em *Cicatriz*, Rennó trabalha especificamente com a parte do arquivo que catalogava as tatuagens dos presos, formada nas primeiras décadas do século XX. O trabalho foi exposto em forma de instalação no Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles em 1996, combinado com textos do *Arquivo Universal*,<sup>3</sup> trabalho que a artista compõe desde 1992. Nessa montagem foram apresentadas 18 fotografias de grande formato e 12 textos. Um ano depois, o trabalho foi adaptado para o formato de livro.

Ao analisar os gestos de apropriação e de deslocamento de imagens que caracterizam seu trabalho desde o final da década de 80, a artista afirma trabalhar com a sobreposição e ampliação de significados: “Afastar a fotografia de seu contexto natural [...] não é esvaziá-la de seu conteúdo simbólico inicial, mas libertar seu referente da condição de estatística penitenciária” (2004, p. 227).

Essas fotografias, produzidas originalmente para fins de arquivo penitenciário, encontravam-se na posição oposta a do retrato como afirmação e reconhecimento da identidade social. A documentação detalhada do físico, fisionomia e das particularidades anatômicas dos presos é feita apenas a fim de enquadrá-los em um grande registro que transforma pessoas em números e estatísticas, para, depois, como o próprio nome indica, arquivá-las. As operações Rennó, por outro lado, reaproximam as imagens dos presidiários da finalidade inicial do retrato fotográfico, que, ao longo do século XIX, democratizou a construção e a afirmação da individualidade. Com *Cicatriz*, Rennó luta pelo resgate de dois esquecidos: os presos e os testemunhos da história penitenciária do país, estavam entregues à deterioração e ao esquecimento até o momento quando foram encontradas pela artista.<sup>4</sup>

3 O *Arquivo Universal* é formado por textos extraídos de jornais em que uma imagem ausente (mas citada) desempenha papel crucial em uma história da qual qualquer referência de nome, local ou data são apagadas em nome de uma “informação polida e transparente” (RENNÓ, 2004, p. 223).

4 O própria artista destaca esse esforço de resgate, afirmando que “Colocar esta fotografia dentro do espaço institucional da Arte ou dentro do ‘livro de artista’ representa, para mim, a vingança daquele que, por não poder falar, escreveu na pele e, ao mesmo tempo, o triunfo/redenção da imagem abandonada” (RENNÓ, 2004, p. 227).



Rosângela Rennó, *Sem Título (Tattoo 6 A e B)*, da série *Cicatrices/Museu Penitenciário*, 1997, fotografia, 111 x 155 cm, coleção particular.

### ***The American War: Harrell Fletcher***

Dentre a produção mais recente foi analisada a instalação *The American War*, construída pelo artista norte-americano Harrel Fletcher a partir de fotografias encontradas em um museu de guerra no Vietnã. A obra foi apresentada em várias cidades dos Estados Unidos e também em Porto Alegre, em 2007, durante a 6ª Bienal do Mercosul.

Em junho de 2005, Fletcher viajou para o Vietnã com o intuito de confrontar a ideia que ele tinha da guerra, marcada por suas memórias infantis do evento e pelo que vira em filmes de Hollywood, com testemunhos locais. Para sua surpresa, ao chegar ao Vietnã, constatou que a maioria das pessoas parecia não querer mais falar sobre o assunto, limitando-se a indicar que ele buscasse mais informações em *The War Remnants Museum*, memorial de guerra localizado na cidade de Ho Chi Minh.<sup>5</sup>

Quando finalmente chegou a Ho Chi Minh e conheceu o museu, o artista ficou tão impressionado que resolveu levar aquela experiência de volta a seu próprio país. Fletcher retornou ao local várias vezes e fotografou sistematicamente o que via, até ter em seu arquivo digital todos os itens da coleção, imagens e textos explicativos. Eram aproximadamente 100 fotos que cobriam os 10 anos

5 FLETCHER, conforme depoimento publicado no *site*, sem data. Disponível em: <<http://www.harrellfletcher.com/theamericanwar>>, consulta em 12/03/2013.

de guerra e ainda algumas de suas conseqüências posteriores, como mutilações de combate e efeitos das armas químicas que marcaram o conflito.

Muitas das imagens já eram familiares a Fletcher, mas, como comenta o artista, “ver todas as fotos e informações, juntas, organizadas a partir de uma perspectiva vietnamita, foi imensamente perturbador e triste”.<sup>6</sup> Para remontar o museu, Fletcher reimporta para seu país imagens que haviam sido ressignificadas pelas legendas que receberam no Memorial de Ho Chi Minh. Por meio desse deslocamento, as imagens que documentam a guerra para os vietnamitas atravessam para o outro lado do conflito, revelando a uma sociedade que esteve longe do campo de batalha o aterrador olhar do outro, colocando aqueles fatos sob uma nova perspectiva.

O trabalho de Fletcher é construído a partir de propriedades muito específicas da fotografia, que são sua capacidade de prestar um testemunho, suas propriedades para reproduzir outras imagens e suas possibilidades de despertar diversas leituras, como mostram as legendas vietnamitas que o autor transporta para os Estados Unidos junto com as fotografias já publicadas na imprensa norte-americana. As diferenças de pontos de vista e as possíveis manipulações ou distorções de discurso que podem transparecer em algumas das imagens menos violentas perdem importância ao lado de fotografias de mutilados e deformados que nos lembram que, se por um lado entendemos que parte considerável do significado de uma imagem é dada por seu contexto de apresentação, por outro, a força com que ela remete a seu referente é inegável.

\*\*\*

Quase dois séculos após sua invenção, a fotografia se encontra completamente absorvida por nossas práticas cotidianas e desempenha um papel crucial na nossa visualidade. Somos todos produtores e receptores de fotografias, e, em um momento em que fotografia digital se populariza ao baratear seus custos, multiplicar e acelerar a difusão, o fazemos cada vez mais.

Ao mesmo tempo em que cumpre funções específicas em diversas áreas do conhecimento humano, a fotografia se coloca ao lado de técnicas tradicionais como a pintura, a gravura e o desenho como meio de produção de imagens. Já definitivamente inserida no sistema das artes, a fotografia se diferencia como linguagem artística por conservar muitas vezes as características que permitem sua utilização em diversas áreas do conhecimento, como o jornalismo, a publicidade e a ciência. Uma das especificidades mais importantes da imagem

---

6 idem.



fotográfica é a ambiguidade que a caracteriza, ao mesmo tempo, como documento e construção.

Uma imagem fotográfica pode se instalar no campo da arte de muitas maneiras, inclusive como forma de registro de obras efêmeras. Ao longo da segunda metade do século XX, a fotografia penetrou nos museus por meio de imagens mais ou menos realistas, em instantâneos comuns ou cópias cuidadosamente trabalhadas, em grandes formatos ou no corriqueiro tamanho postal, como elemento de instalações ou de livros de artistas. Ainda sob muitas outras formas e a serviço das mais variadas ideias, a fotografia aparece em muitas práticas artísticas como uma referência à realidade, constituindo uma maneira de construí-la, interpretá-la ou ainda de subvertê-la.

Ao concentrar-se especificamente nos processos que deslocam a fotografia de outros campos para o campo da arte, este trabalho procura demonstrar como operações simples podem alterar completamente o sentido e a recepção das imagens fotográficas. A ideia de resignificação por meio da revisão é associada por Hal Foster, logo na introdução de *The return of the real*, à noção de paralaxe,<sup>7</sup> termo da ótica que descreve as mudanças que o deslocamento do observador provoca sobre a percepção dos objetos. “Essa imagem destaca que tanto nossa visão do passado depende de nossas posições no presente quanto essas posições são definidas por tais visões”, aponta o autor. (FOSTER, 1999, p. xii)

Rerer fatos, obras ou documentos com a distância que alguns anos ou quilômetros possibilitam permite que nos aproximemos de facetas desses objetos antes inacessíveis. Uma vez que conexões entre obra, lugar e tempo são responsáveis por parte considerável da construção de seu significado, deslocar uma imagem de uma época para outra redimensiona suas questões iniciais e pode, ainda, suscitar novos problemas. Uma soma de leituras recai sobre cada imagem que é levada de um tempo a outro, ou de um lugar ao outro, alterando seus significados.

Quando Levine retoma as fotografias que Walker Evans havia feito dos agricultores do sul dos Estados Unidos durante a grande depressão, a artista envolve aquelas obras, antes imersas em um momento crucial, tanto para a história da fotografia quanto para a história de seu país, nas questões que se apresentavam ao sistema das artes nos anos 80. Esse deslocamento temporal é central para sua obra, mas não oculta a imagem inicial de Evans, que permanece à vista, tanto como imagem como escolha referencial da apropriação. Quando Mandiberg se apropria, vinte anos depois, das mesmas fotografias, ele está,

7 O termo da analogia de Foster tem uma ligação especial com a imagem fotográfica. No contexto específico da fotografia, o efeito paralaxe representa a diferença entre o que se via no visor das câmeras sem sistema reflex e a imagem, formada pela entrada da luz através da lente, que posteriormente aparecia na fotografia.

antes de tudo, retomando o trabalho da própria Levine. As imagens que ele reproduz já tinham incorporado em seu significado o “roubo” de Levine e se tornado ícones da prática artística pós-moderna, lembrando-nos de que até a repetição pode ser repetida.

Não apenas a sucessiva revisitação histórica é capaz de transformar imagens sem que aparências sejam alteradas, mas também outros tipos de deslocamentos. Como visto nos trabalhos de Larry Sultan e Mike Mandel, Rosângela Rennó e Harrel Fletcher, retirar fotografias do laudo técnico, do registro penitenciário ou do memorial de guerra para reapresentá-las sob o signo da arte recoloca em circulação imagens que estavam restritas a um lugar, a um tempo e, conseqüentemente, a uma leitura específica.

O deslocamento das fotografias imprime um ruído à sua função original, causado pelo desajuste entre seu contexto inicial e a nova situação criada pelo artista. A fotografia passa a combinar três tempos: o da fabricação da imagem, o de sua primeira apresentação e o da nova situação, que agem um sobre o outro, alterando seu significado. “Não há um simples agora”, afirma Foster, “cada época sonha a seguinte, como Walter Benjamin uma vez afirmou, mas ao fazê-lo, ela também revisa a anterior” (1999, p.207). Tampouco parece existir uma simples imagem que não se relacione com outras imagens ou com outros discursos. Com a multiplicação e a difusão que a indústria gráfica e, mais recentemente, a fotografia digital e a *internet* permitiram, as qualidades persuasivas da imagem fotográfica são um poderoso instrumento que pode ser colocado a serviço das mais variadas ideias. Trabalhos que desestabilizam o sentido inicial de uma imagem fotográfica apontam diretamente para essa *flexibilidade pragmática* da fotografia, ressaltando a importância de não apenas olhar a imagem fotográfica como se fosse uma afirmação direta, mas de abrir os olhos para examinar sua construção e a rede de significados à qual ela está ligada.

### Referências bibliográficas

FABRIS, Annateresa. Da reivindicação de Nadar a Sherrie Levine: Autoria e direitos autorais na fotografia. *ARS*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 59-64, 2003.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.

FONTCUBERTA, Joan. *Joan Fontcuberta habla com Cristina Zelich*. Madri: La Fábrica e Fundación Telefônica, 2001.

\_\_\_\_\_. *El beso de Judas: fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

FOSTER, Hal. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge: The MIT Press, 1999.

GODEAU, Abigail Solomon. "Photography after Art Photography". In: WALLIS, Brian. *Art after modernism: rethinking representation*. New York: The New Museum of Contemporary Art, 1984. p. 75-85.

JANA, Reena. «Is It Art, or Memorex?» *Wired*, revista eletrônica, 2001. Disponível em <<http://www.wired.com/culture/lifestyle/news/2001/05/43902>>, acesso em 15/04/2013.

PICAZO, Gloria ; RIBALTA, Jorge (Org.). *Indiferencia y singularidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

RENNÓ, Rosângela. Cicatriz: fotografias de tatuagens do museu Penitenciário Paulista e textos do Arquivo Universal. In: SANTOS, Maria Ivone; SANTOS, Alexandre (Org.). *A Fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

\_\_\_\_\_. *O arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1996.

SULTAN, Larry; MANDEL, Mike. *Evidence*. Nova York: Distributed Art Publishers, Inc., 2004

WOODWARD, Richard. "On Artificial Rarity and Fakery". *The New York Times*. Nova York, 23 de abril, 2000. Disponível em <<http://www.nytimes.com/2000/04/23/arts/art-architecture-on-artificial-rarity-and-fakery.html?pagewanted=all&src=pm>>, acesso em 20/03/2013.

TAGG, John. *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

Artista, mestre e bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Doutoranda em Artes Visuais na mesma universidade (2012-). Atualmente, é professora temporária do Instituto de Artes - Departamento de Artes Visuais e coordenadora do Programa Educativo da Fundação Iberê Camargo.

---

## Minicurriculo

Artista, mestre e bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Doutoranda em Artes Visuais na mesma universidade (2012-). Atualmente, é professora temporária do Instituto de Artes - Departamento de Artes Visuais e coordenadora do Programa Educativo da Fundação Iberê Camargo.