

# A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA PROVOCADA PELA FOTOGRAFIA

THE AESTHETIC EXPERIENCE PROVOKED BY PHOTOGRAPHY

Ignez Capovilla  
UVV

**Resumo:** O registro fotográfico devolve à arte efêmera certa materialidade, e o acontecimento é substituído por sua cópia, assim as obras de arte são transformadas em bidimensionais e abstratas, a fotografia. Percebemos então alguns movimentos no sentido de restituição das imagens através do mecanismo da reprodução, como veremos nos trabalhos de Vinicius Guimarães (Brasil), Loiuise Lawler (EUA), Orlando da Rosa Farya (Brasil), em que podemos testemunhar um aproveitamento da reprodutibilidade observada por Benjamin, que disparam diferentes possibilidades de rever a história, questionar o sistema da fotografia, da arte, e da sociedade.

Palavras-chave: Fotografia, Arte, estética

**Abstract:** *The photographic record returns to ephemeral art certain materiality, and the event is replaced by its own copy, so the works of art are transformed into two-dimensional and abstract plane, the photography. We then perceive some movements towards the restitution of images through the mechanism of reproduction, as we will see in the works of Vinicius Guimarães (Brazil), Loiuise Lawler (USA), Orlando da Rosa Farya (Brazil), where we can witness a use of observed reproducibility by Benjamin, who trigger different possibilities of revising history, questioning the system of photography, art, and society.*

Keywords: *photography, Art, Aesthetic*

A potência de um trabalho artístico encontra sua excelência *in loco*, em contato direto com o observador, espectador.<sup>1</sup> No entanto, quantas obras a grande maioria dos estudantes de artes tiveram a oportunidade de ver pessoalmente? Desde o início da História da Arte, podemos acessar seu conteúdo por meio de reproduções. Crimp argumenta que “Esse museu é constituído por todas as obras que estão sujeitas à reprodução mecânica e, portanto, o discurso que a reprodução mecânica tornou possível: a história da arte.” (CRIMP, 2005, p. 91)

Compreender a fotografia como um dos suportes para história da arte é imprescindível para que se entenda as mudanças da experiência artística, alterada pela presença da fotografia no campo da arte, onde toda arte é passível de registro e transformação.

#### A perda da experiência.

Em 2011 aconteceu *Presença*, uma instalação que faz parte de uma série denominada *Inquilino*, de Júlio Tigre<sup>2</sup>, artista de Vitória, ES. Nessa série, o artista atua diretamente em um lugar abandonado, criando um sítio específico. A obra é pensada a partir das especificidades do lugar, criando uma relação própria com aquele espaço.

A intervenção se deu no centro de Vitória, no segundo andar de uma casa abandonada, cujo primeiro andar costumava funcionar um bar. Só era permitida a entrada de uma pessoa por vez. Ao subir as escadas, acontecia um inusitado encontro entre o espectador e a obra de arte.

Um lugar sombrio, de baixa luz amarelada, cheio de fios de aço esticados pelo espaço criando obstáculos entre um cômodo e outro. O percurso era feito espontaneamente por cada

visitante, como um labirinto, uma deriva individual. E a cada presença um novo acontecimento.

A própria presença construía a obra, e o espectador tinha liberdade para compor seu próprio labirinto, misturando também suas referências culturais, seus traumas e medos. O conceito de casa vazia e abandonada era projetado pelo repertório individual dos conceitos das coisas, das janelas, dos sons e das luzes.

*Presença* ativou a ação do espaço a partir da presença do espectador, assim como apontava Hélio Oiticica e Lygia Clark, onde o avivamento do espaço se dá através da ação do sujeito enquanto experiência de obra.

Esse dinâmica acentuava a acuidade de todos os sentidos do espectador, pois além do cheiro do lugar, a movimentação do corpo, e das imagens projetadas nas paredes, reverberava ainda um som amplificado, um ruído grave e distorcido. Havia uma caixa amplificadora que capturava o som da própria casa, fazendo ecoar pelo espaço. Era o som do próprio ambiente distorcido, um sítio específico, uma obra pensada a partir do seu próprio lugar de execução, em diálogo com o mesmo.

Quando o trabalho ganhou o MAES<sup>3</sup>, em 2011, novos dispositivos foram programados. As imagens captadas dentro daquela casa foram projetadas em tecidos dentro no museu. Um não-site? A princípio, sim. Mas a questão é que a presença do percurso jamais será revivida em sua completude por um espectador póstumo, e este nunca terá experiência de “estar” na obra.

De certa forma, esse trabalho do Júlio Tigre nos faz pensar a importância do diálogo da arte com seu entorno, e a problematização da experiência do espectador para além da imagem. Quando Benjamin nos diz que os homens que-

1 BERGUER, John.

2 Tigre, Julio. Matias Brotas Galeria de Arte.

3 Edital 11, MAES, Vitória, ES, 2011.

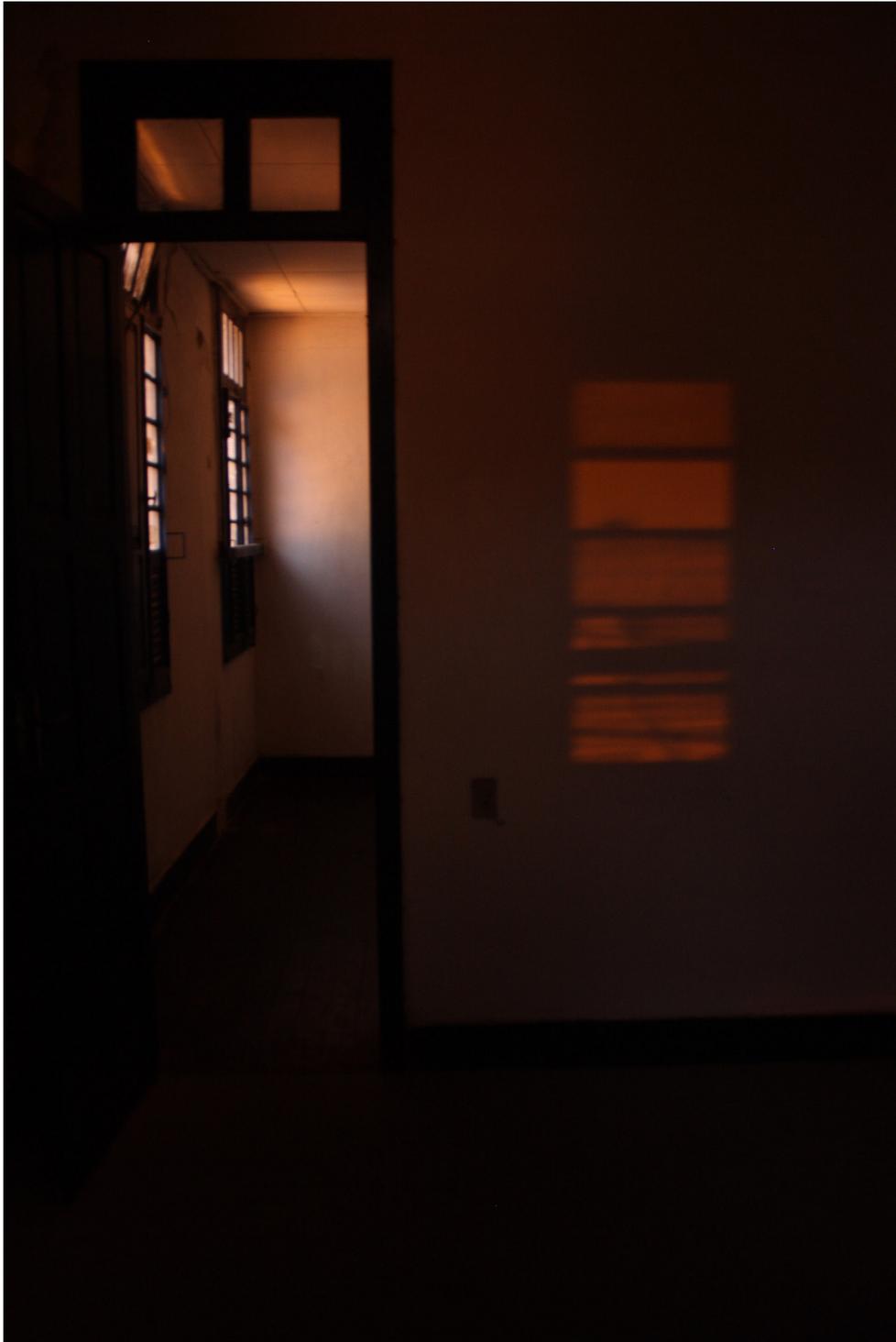


Figura 01: Julio Tigre, Presença, Projeto Inquilino 3ª edição, Vitória, março de 2011. (imagem cedida pelo autor)

rem se libertar de toda experiência (BENJAMIN, 1955, p. 118), está exatamente fazendo um paralelo à experiência do entretenimento, enquanto Julio nos proporciona o inverso quando nos faz presenciar criticamente o espaço, pensar a nossa própria presença corpórea no mundo a partir da arte.

### O registro do museu.

“Mesmo em sua reprodução mais perfeita um elemento está ausente: o aqui e o agora da obra de arte” (BENJAMIN, 1955. p. 181)

Benjamin problematiza a reprodução do museu em 1955, com a substituição da gravura pela fotografia com a finalidade de construção da memória desses acertos e das obras, numa tentativa de eternizar essa arte. Se a reprodução não contém todos os elementos constitutivos da obra, algo se perde (SOULAGES, 2010. P. 319). A fotografia não é um meio neutro, como se pensava em seus primórdios.

Vários artistas compreendem esse ciclo, como é o caso do André Malraux, que expõe essa condição do acesso apenas “a história do que é fotografável”. Uma grande escultura passa a ter a mesma dimensão que uma pintura, e ambas estão comparadas por superfícies bidimensionais.

Qualquer obra de arte passível de ser fotografada pode tomar assento no supermuseu de Malraux. Mas a fotografia não assegura somente que uma diversidade de objetos, fragmentos de objetos e detalhes de objetos tenha acesso ao museu; ao reduzir a heterogeneidade agora ainda mais ampla a uma única e perfeita similitude, ela assume o papel também de instrumento organizador. Através de reprodução fotográfica, um camafeu é posto ao lado da página onde aparece um relevo feito em superfície redonda; um detalhe de um Rubens em Antuérpia é comparado ao de um Michelangelo em Roma (CRIMP, 2005, p. 50.)

Em continuidade à essas problematizações do próprio modernismo da necessidade da materialidade da obra é que as “performances” e os “happenings” vão acontecer, nessa tentativa de trazer o efêmero, ou algo que não pudesse ser capturado.

Quando nos encontramos com um livro ou um obra de arte, esse encontro permite um bloco de sensações. Mas ao longo de uma pesquisa percebemos como o registro de uma obra não nos dá informação suficiente para o entendimento da ampla experiência das obras de arte contemporâneas.

Quando há registro, há perda, no entanto, como guardar esse acontecimento? E mais, o que fazer com esse acervo construído e em constante crescimento?

O melhor registro do trabalho de Júlio Tigre, não conseguirá alcançar a *presentidade*<sup>4</sup> da obra. Se por um lado, o registro da obra não alcança a presença da obra, possibilita amadurecimento global dos artistas, pois traz a história da arte<sup>5</sup> para o mesmo nível virtual.

O registro é um grande aliado da pesquisa acadêmica, já que amplifica o amadurecimento da sociedade produzindo fonte confiável de referência, ao passo que coloca o trabalho em acesso direto com o mundo.

Quando uma obra de arte é reproduzida perde-se o aqui e agora, a experiência com o acontecimento e o controle sobre a imagem. Essa distorção,<sup>6</sup> que John Berger comenta em “Modos de ver”, é o ponto de vista fixo sobre uma obra.

No processo de digitalização dos acervos, as instituições priorizam algumas características e anulam outras. Além disso, o visitante também faz parte dessa disseminação com suas

4 FRIED, Michael. Arte e objetividade, Revista Artforum, 1967.

5 CRIMP, Douglas. Sobre as ruínas do museu, p. 91.

6 BERGUER, John. Modos de Ver. 1994

distorções de amator, aumentando ainda mais, a perda do controle da imagem reproduzida.

Ora, parece que uma das relações fundamentais que a fotografia pode manter com as artes contemporâneas é o registro. Coloca-se um problema: em sua relação de registro com as artes contemporâneas a fotografia será somente um meio ou poderá se tornar fim? Será um simples instrumento neutro para as artes contemporâneas ou será a condução essencial de sua exibição, de sua comunicação, de seu conhecimento e de sua recepção, ou o que de certa forma, as transforma, ou ainda – a situação seria então totalmente invertida – uma arte que realiza uma obra a partir das artes contemporâneas consideradas então como condição, e mesmo como instrumento? (SOULAGES, 2010, p. 315)

Pois a arte vai passar pela fotografia em algum momento. O que temos são diferentes práticas para exercitar esse processo de seleção. Se hoje *Fonte*<sup>7</sup> pode ser acessada com apenas um clique sem perder a intenção do autor, é porque uma câmera foi capaz de reproduzir sua ideia em imagem.

Segundo Horn (HORN, 2014, p.03.), com os *ready-made*, Marcel Duchamp introduz na arte o princípio de seleção registro. O que aproxima da fotografia enquanto os dois têm em comum tratar as coisas como materiais, e se diferem no seu modo de ação sobre elas. A fotografia copia, já que não utiliza o objeto em si como resultado e sim o reflexo de sua luz.

Os *ready-made* partem, como a fotografia de coisas completamente feitas e com uma função específica. Para convertê-las em arte acontece um duplo processo, como na fotografia: a seleção, feita pelo artista e o registro feito pela instituição

que acolherá a obra. (HORN, 2014, p.03.)

Toda obra é seleção, seja ela fotográfica ou não. Outro artista que expõe esse processo de reprodução, e a “não presença” no trabalho, é Robert Smithson em seus sítios específicos a obra acontece na natureza, fora do museu, mas o acesso a ela se dá através do registro fotográfico.

Em *Spiral Jetty* a maior parte do público é virtual. Pouco sabemos sobre espectadores que tiveram a experiência do píer construído no lago em Otah, mas as intenções do artista estão claras e podem ser acessadas através da imagem da obra, e hoje até pelo Google Earth:

Dessa maneira, a arte conceitual faz questão de igualar a fotografia a qualquer outra parte do processo do artista. Nesse sentido, ela é tratada como um acessório<sup>8</sup>. Esses movimentos possibilitam o acesso da fotografia ao campo da arte, mas raramente sozinha. Geralmente com outros elementos não fotográficos, como mapas, textos, esquemas e objetos.

Joseph Kosuth, com *Uma* e três cadeiras, aponta a camada entre o registro e objeto. O conceitualismo usa a fotografia como parte do processo da obra, mas não é a obra em si. Assim como as “performances” e os “happenings”.

Almerinda Lopes clareia o pensamento nesse sentido, quando observa trabalhos que a partir da década de 1960 “iriam modificar a hierarquia tradicionalmente aceita entre fotografia e arte”. Trabalhos como a arte corporal, a *land art*, e a arte conceitual abriram as portas das galerias e dos museus à fotografia.

Fotografia enquanto registro de obras que eram mais produzidas para serem mostradas do espaço dos museus, mas sim de obras in situ, em site specific, produzidas para o mundo, para espaços

---

7DUCHAMP, Marcel. 1914.

---

8ROUILLE, André. 2009. Pág 311.

específicos e muitas vezes de caráter efêmero, e que tinham nesses registros documentais, vendidos então pelas galerias e museus, os únicos comprovantes de que realmente existiram. (LOPES, 2008. p. 05.)

Mais tarde aparece o termo *off site*, que grosso modo é aquilo que se leva da galeria quando se visita de uma exposição, um catálogo por exemplo, ou um folder explicativo da obra. Assim, o trabalho está entre o lado de dentro e o lado de fora da galeria. Crítica ao espaço da galeria, enquanto espaço único de fruição da arte, utilização de espaços públicos, mas é acessado do lado de dentro da galeria, como um anexo, ou uma “nova montagem” para dentro do museu.

### A restituição das imagens.

Essa maneira encontrada de revalidar a obra de arte demanda uma produção cultural prévia e mantém o limite institucional da arte. Se por um lado esse artista pensa o espaço público como matéria prima para seu trabalho; por outro a instituição enfraquece o discurso do artista criando apenas uma leitura da obra.

Todo esforço do artista consiste em encontrar uma nova maneira de explorar e de aproveitar essa possibilidade que é o registro para, de novo e a cada vez, fazer da fotografia uma arte do registro ou praticar uma arte com a fotografia como registro. (SOULAGES, 2010. P. 326)

É possível enxergar essa prática no trabalho de Vinicius Guimarães denominado *Cosmocópia*, um processo experimental desenvolvido no Ateliê do coletivo EMBIRA<sup>9</sup>, em 2009. O trabalho

<sup>9</sup> EMBIRA: coletivo realizado para o Bolsa Atelier em Artes Visuais da SECULT-ES, em 2009, dos artistas Alex Vieira, Julio Tigre, Raphael Araújo e Vinicius Guimarães.

parte de uma folha em branco que é exposta à uma cópia, essa cópia é novamente exposta a uma nova cópia, e assim sucessivamente, até que a última cópia chegue ao preto absoluto. Isso acontece devido ao “erro” da máquina ao fazer esse procedimento, um pequeno ruído se acumula e cria camadas e mais camadas de “ruídos”. Quando Vinicius projeta essas imagens em *loop* em forma de vídeo, cria um filme a partir de seu próprio suporte, e cada parte desse processo passa a ser um frame do processo final. As imagens escaneadas para formato digital em forma de frame, colocadas em sequências e apresentadas ao público. Isso nos remete novamente ao ato mecânico de produção de imagem da era industrial, de produção em larga escala de um mesmo objeto. Mas quando Vinicius registra esse desgaste traz uma certa autenticidade pra esse ato, pois cada máquina vai provocar uma mancha diferente, num lugar diferente da outra.

Soulages (SOULAGES, 2010. p. 317) nos alerta sobre o registro das obras serem o fim da arte, pois toda obra passa pelo processo de registro, e nesse processo a fotografia tem uma posição fundamental. A imagem registro de Vinicius Guimarães sobre seu trabalho, aliado ao seu título, dispensam, descrição:

Em “Museu sem paredes” André Malraux expõe sua compreensão e critica o processo de reprodução das obras. Reporta o nivelamento que acontece às obras de arte quando reproduzidas, e as coloca em pé de igualdade dentro do museu, fazendo-as pertencerem ao mesmo plano bidimensional e abstrato.

Alguns artistas também questionam esse procedimento de “existência” da obra de arte. A artista Louise Lawler usa o mecanismo fotográfico e dialético para produzir arte e fotografia. A artista compreende os papéis do museu e atua nessa borda, como Duchamp. Exalta a seleção,

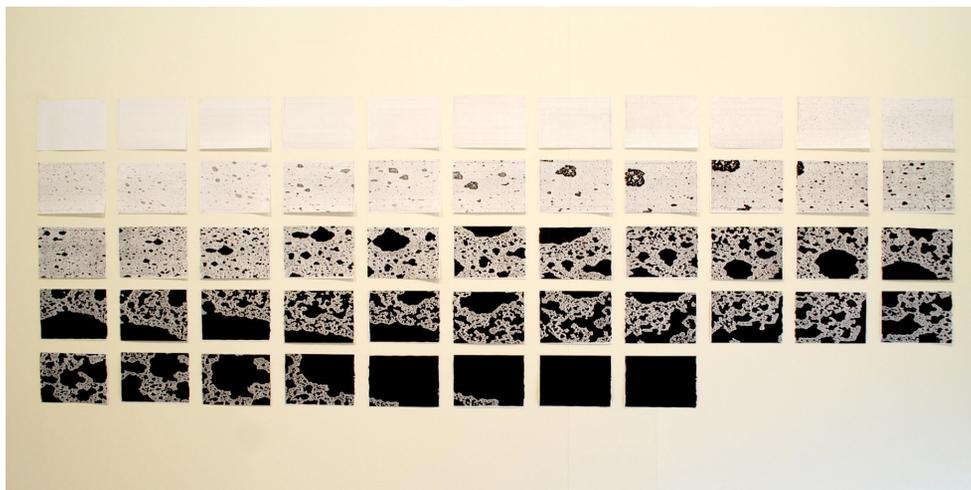


Figura 02: Vinícius Guimarães, *Cosmocópia*, cópia sobre papel, 2010. (imagem cedida pelo artista)

matéria prima da fotografia, como conceito de seu trabalho. Recombina o que é visto usando o próprio museu, o próprio sistema da arte, para validar sua obra.

O registro passa a ser a representação da obra de arte para o museu. E se o primeiro acesso de pesquisa se dá hoje no mundo virtual, passamos a “experenciar” as obras de arte aleatoriamente e guiados pela História da Arte. As performances da década de 60 não se preocupavam com a imagem final, mas ao procurarmos informações sobre qualquer um desses acontecimentos, imediatamente recorreremos às imagens fotográficas, no fim elas é que são acessadas pela grande maioria do público.

O que resta da experiência artística nas instituições de arte é passado. Não no sentido cronológico, mas no sentido de obsolescência ao ritmo acelerado da pós-modernidade, que expande as experiências da galeria de arte, e expande a cada dia seus conceitos e suas formas, e é o artista que atua nessa borda, nessa margem da criação, sempre à caminho de novas descobertas e maneiras de produzir.

Em seu texto “A ruptura com a estética fotoclubista capixaba: a obra de Orlando Rosa

Farya”<sup>10</sup>, Almerinda da Silva Lopes ressalta essa fotografia do artista, que desrespeita a proporção original da tela, com cerca de 210 cm x 264 cm, a fotografia mede 300cm x 400 cm. Dessa maneira o artista cria um outro espaço entre os diferentes tempos, da tela, do museu, mostrando o poder do falso entre o espaço real e o espaço virtual.

Fabris (FABRIS, 2006, p. 175) nos mostra ainda a questão problemática da imagem hoje, que nos obriga a rever categorias operacionais, estratégias e funções cognitivas, em virtude de uma mudança conceitual profunda, de “representação” para “apresentação”, e do “simulacro” para a “simulação”.

E nesse lugar de escolha entra a instituição que deve vir para ampliar a obra do artista. Criar esse registro da melhor maneira possível. Algumas instituições tentam apresentar melhor essas simulações, a fim de ampliar a obra, como é o caso do projeto Arte Brasileira Contemporânea<sup>11</sup>, que fez uma reunião de artistas, com

10 Palestra proferida por Almerinda Lopes no seminário Arte e Fotografia, organizado por Tadeu Chiarelli na ECA USP em 08/10/2008.

11 DUARTE, Paulo Sergio. 2008.

Figura 03:  
Orlando da Rosa  
Farya, Dejenner  
com meu pai.  
Acervo do artis-  
ta, 2005.



textos sobre das obras, vídeos com detalhes e movimentação, circulação, que nos aproximam da escala e do entorno da obra.

Inhotim, Museu de Arte Contemporânea de Brumadinho, nos disponibiliza registros fotográficos e videográficos, além de permitir que o que o visitante do museu participe da disseminação da obra quando permite que o visitante fotografe o museu e as exposições, e instrui seu público a fotografar sem flash quando necessário.

Outro caso muito interessante pode ser visto no documentário sobre “O artista é presente”, de Marina Abramovic, desenvolvido pelo Moma – Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, onde conseguimos ver parte da simulação da obra sem perder o conceito da artista. Conseguimos acompanhar toda a preparação da artista, suas técnicas corporais, seus traumas. Há uma narrativa clara. E ao meu ver essa é a questão da

fotografia contemporânea, a tomada de posição a partir do suporte, que já foi questionado e reafirmado sua necessidade desde os primeiros movimentos modernos.

De certa maneira Lawler, Vinicius e Lando se apropriam dos dispositivos da fotografia para apresentar uma tomada de posição em relação ao aparelho, conscientes de suas condições de operadores. Seus registros multiplicam o entendimento da obra, e não perdemos conceito e conteúdo nos seus trabalhos.

Quando Crimp defende a restauração da aura vê na subjetividade a potência dos trabalhos de arte. Que ora acontecem em um suporte, ora em outro, e muitos na fotografia. Colocando no mesmo nível todo processo que exija uma escolha do artista, que é hoje um grande coletor de inspirações, no qual a fotografia está colocada. O que se apresenta é uma dinâmica de combinações e alargamento da poética da imagem.

## Referências

ABRAMOVIC, Marina. <<http://marinafilm.com>> acesso em 23 de agosto de 2017.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura** / Walter Benjamin; tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. – 7. Ed. – São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v.1)

BERGUER, John. **Modos de Ver**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2000.

BRITO, Ronaldo. **O moderno e o Contemporâneo, (o novo e o outro novo)**, Arte Brasileira Contemporânea – Caderno de Textos 1, Funarte, Rio de Janeiro, 1980.

CLARK, Lygia. **A propósito da magia dos objetos**, 1965. On: <<http://www.lygiaclark.org.br>> acesso 08 de setembro de 2014.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu** / Douglas Crimp; fotos Louise Lawer ; tradução Fernando Santos ; revisão da tradução Aníbal Mari. – São Paulo: Martins Fontes, 2005. – (Coleção  $\mathcal{A}$ )

DUARTE, Paulo Sergio. 2008. **Arte brasileira contemporânea: um prelúdio** / [curadoria, textos, seleção de artistas e obras, edição de conteúdo, bibliografia] Paulo Sergio Duarte; [projeto, coordenação e edição Silvia Roesler; versão para o inglês Steve Yolen e Peter Warner]. – Rio de Janeiro: Eilvia Roesler Edições de Arte, 2008.

FABRIS, Annateresa, KERN, Maria Lucia Bastos. **Imagem e Conhecimento**. São Paulo, Editora de São Paulo, 2006.

FARYA, Orlando da Rosa. <<http://www.matiastrotas.com.br/portfolio-items/orlando-da-rosa-farya/>> acesso em 23 de agosto de 2017.

FRIED, Michael. **Arte e Objetividade**, Artforum, Nova York, 1967.

GUIMARÃES, Vinicius.

<[\[ject/cosmocopia/\]\(#\)> acesso em 21 de dezembro de 2017.](http://www.viniciusguimaraes.com.br/pro-</a></p></div><div data-bbox=)

HORN, Evelyse. **Fotografia-Expressão: a fotografia entre o documental e arte contemporânea**. On: <<http://www.poscom.ufc.br>> acesso em 09 de janeiro de 2017.

LOPES, Almerinda. **A ruptura com a estética fotoclubista capixaba: a obra de Orlando Rosa Farya**. Palestra proferida por Almerinda Lopes no seminário Arte e Fotografia, organizado por Tadeu Chiarelli na ECA USP em 08/10/2008.

TIGRE, Julio. <<http://www.matiastrotas.com.br/portfolio-items/julio-tigre-3/>> acesso em 23 de agosto de 2017.

TIGRE, Julio. <<https://www.flickr.com/people/juliotigre/>> acesso em 20 dezembro de 2017.

INHOTIM. <<http://www.inhotim.org.br>> acesso em 23 de agosto de 2017.

ROUILÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea** / André Rouillé; tradução Constancia Egrejas. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SMITHSON, Robert. <<https://www.robertsmithson.com>> acesso em 23 de agosto de 2017

SOULAGES, François. **O Registro em Estética da fotografia: perda e permanência** / François Soulages; tradução de Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

## Ignez Capovilla

Artista, pesquisadora da fotografia, mestranda em Estudos em História, Teoria e Crítica da Arte na UFES, professora no Curso Superior de Fotografia na Universidade da Vila Velha, ES, graduada em Artes Visuais (Ufes) e Fotografia (UVV). Participa de exposições coletivas desde 2006, seus últimos trabalhos foram exibidos em “Desdobrando Imagens”, mos-

tra internacional do Besides the Screen, GAP, UFES, 2017, "Transitoriedade", Maes, Vitória, 2017 e "Imagem-passageiro : dinâmicas da fotografia em contexto de viagem", no Centro Cultural Sesc Gloria, em 2016. Em 2014 iniciou o processo de Registro do Acervo da Galeria de Arte Espaço Universitário, na Ufes, que apontou caminhos para sua atual pesquisa que reflete a experiência estética provocada da fotografia.