

RONAN CARDOZO COUTO

A IMAGEM CONCEITUAL

UMA CONTRIBUIÇÃO AO ESTUDO DA ARTE CONTEMPORÂNEA



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Belas Artes
Doutorado em Artes
2012

RONAN CARDOZO COUTO

A IMAGEM CONCEITUAL

UMA CONTRIBUIÇÃO AO ESTUDO DA ARTE CONTEMPORÂNEA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientadora: Prof^a. Dra. María Angélica Melendi de Biasizzo

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes/UFMG
2012

Tese defendida e aprovada, em 18 de agosto de 2011, pela banca examinadora constituída pelos professores:

Profa. Dra. María Angélica Melendi de Biasizzo – Orientadora – EBA/UFMG

Profa. Dra. Marília Andrés Ribeiro – titular – C/Arte/BH

Profa. Dra. Yacy-Ara Froner Gonçalves – EBA/UFMG

Profa. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso – EBA/UFMG

Prof. Dr. Renato Palumbo Doria – FAFCS/UFU

Aos meus pais, Ivander Couto e Carminha Cardozo. À minha companheira Gabriela Rosa. Às minhas irmãs Ariádne, Karina e Kátia e aos meus irmãos Ivander, Túlio, Marconi e Alexandre. Ao meu afilhado-sobrinho Victor. Aos sobrinhos Thiago, Rodrigo, Henrique, Ivander Neto, Lucas, Guilherme, Gustavo e Gabriel e sobrinhas Mariana, Amanda e Luana, Natália, Bianca e Bruna. À avó Neuza e tias Bulu, Estela, Penha, Norma Sueli e Deila. Ao tio Júnior. Aos primos Geraldo, Ítalo e Andréa e Patrícia, Vinicius e Christiano. À avó Mariquinha, (em memória). À tia Irene. Ao tio Paulino, (em memória). Aos primos José Luiz, Josemar, Núbia, Paulo e Gilmar (em memória). À tia Nely e primos Celso, Yara e Kelly. À Elaine Rosa, (em memória). À professora-mestra Lucy Breder e à artista-mestra Anna Amélia de Oliveira. Ao professor e orientador Moacyr Laterza, (em memória). Ao amigo pintor Milton Bitão, (em memória). Ao amigo e irmão Pedro Guerra. À amiga Lucila Semler, (em memória).

AGRADECIMENTOS

Devo minha gratidão à Prof^a. Maria Angélica Melendi, que orientou de perto a realização deste trabalho. Tenho para com ela uma grande dívida, pelas várias conversas – durante as quais ela criticou com perspicácia, franca e generosamente, o meu trabalho – e também por ter aceitado esta proposta em sua área de pesquisa. Agradeço-lhe profundamente por ter acreditado e permitido que essa pesquisa ocorresse de modo *orgânico*.

Sou profundamente grato aos professores do Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais que, benevolmente, comigo contribuíram. Manifesto meus especiais agradecimentos às professoras Yacy-Ara Froner, Fátima Couto, Patrícia Franca e ao professor Stéphane Huchet, que forneceram, cada um a seu modo, contribuições a essa pesquisa.

Partes da presente tese surgiram, em diferentes estágios de seu desenvolvimento, depois de conversas com vários colegas. Expresso evidente reconhecimento a Adolfo Cifuentes, Augustin de Tugny, Elaine Rosa e Fabíola Tasca, por suas sugestões. Foram seus questionamentos e sua relutância em não aceitar explicações parciais que me levaram a reconsiderar a adequação desta pesquisa.

Devo também profunda gratidão à Gabriela Rosa, pela contribuição em vários momentos dessa trajetória. Foi sua ajuda que possibilitou que minha tarefa pudesse chegar a este provisório fim. A leitura de todo o trabalho e as indagações que foram levantadas, além da paciência, nos momentos de profunda depressão ou nos instantes de grande euforia, contribuíram muito para que eu chegasse a este resultado.

Em resposta à minha busca de clareza e por parte de todos – orientadora, professores, colegas e companheira – vi-me motivado nesta ação.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS.....	07
RESUMO.....	11
INTRODUÇÃO.....	12
1 A IMAGEM CONCEITUAL.....	19
2 REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA E IMAGEM DE ARTE.....	35
3 IMAGEM READY-MADE E IMAGEM CONCEITUAL.....	45
4 A DIMENSÃO MUSEAL DA IMAGEM DE ARTE.....	76
5 O MUSEU DUCHAMPIANO.....	91
6 IMAGEM E SOCIEDADE DO ESPETÁCULO.....	112
7 SENDO DADOS: 1. A OBRA; 2. A IMAGEM.....	125
8 A IMAGEM CONCEITUAL E A ARTE CONTEMPORÂNEA.....	156
9 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	240
10 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	244
RESUMEN.....	252
ABSTRACT.....	253

LISTA DE FIGURAS

1. Michael Heizer – <i>Duplo Negativo</i> – 1969/70.....	19
2. Página 104 do livro <i>Modernismo em disputa</i> (FRASCINA, 1998).....	21
3. Anônimo – <i>Jean Baptiste Camille Corot</i> – 1864.....	28
4. Êmile Rouède – <i>Largo da Matriz da Boa Viagem</i> – 1894.....	29
5. Anônimo – <i>Arraial do Curral del Rey</i> – 1894.....	29
6. Peter Paul Rubens – <i>A Descida da Cruz</i> – 1612-14.....	36
7. Lucas Vorsterman – <i>A Descida da Cruz</i> – 1620.....	36
8. Detalhe da página 65 do livro <i>Impressionism</i> com imagem de uma obra de Monet.....	48
9. Odilon Redon – <i>Silêncio</i> – 1911.....	49
10. Marcel Duchamp – <i>Nu Descendo uma Escada (no°2)</i> – 1912.....	49
11. Marcel Duchamp – <i>Roda de Bicicleta</i> – 1913.....	53
12. Marcel Duchamp – <i>Suporte de Garrafas</i> – 1914.....	53
13. Marcel Duchamp – <i>Em Antecipação ao Braço Perdido</i> – 1915.....	53
14. Henri Pierre Roché – <i>Estúdio de Duchamp em Nova York</i> – 1916/1918.....	56
15. Marcel Duchamp – <i>Caixa de 1914</i> – 1914.....	60
16. Marcel Duchamp – <i>Três Padrões de Cerziduras</i> – 1913.....	61
17. Georges Braque – <i>Natureza Morta/Gillette</i> – 1914.....	64
18. Marcel Duchamp – <i>Farmácia</i> – 1914.....	64
19. Marcel Duchamp – <i>Apolinère Esmaltado</i> – 1916/17.....	65
20. Marcel Duchamp – <i>L.H.O.O.Q.</i> – 1919.....	65
21. Francis Picabia – <i>Capa da revista 391 (n°12)</i> – 1920.....	66
22. Duchamp, B. Wood e H-Pierre Roché – <i>Capa da revista The blind man (n°2)</i> – 1917.....	67
23. Alfred Stieglitz – <i>Fonte</i> – 1917.....	67
24. Francis Naumann – <i>Charlie Dressed como uma Mulher</i> – 1915.....	68
25. Man Ray – <i>Duchamp como Rose Sélavy</i>	69
26. Marcel Duchamp – <i>Belle Haleine, Eau de Voilette</i> – 1921.....	70
27. Marcel Duchamp – <i>Fonte</i> – versão de 1917.....	71
28. Marcel Duchamp – <i>Fonte</i> – versão de 1950.....	71
29. Marcel Duchamp – <i>Fonte</i> – versão de 1963.....	71
30. Marcel Duchamp – <i>Fonte</i> – versão de 1964.....	71
31. Marcel Duchamp – <i>Suporte de Garrafas</i> – versão de 1961.....	72
32. Marcel Duchamp – <i>Suporte de Garrafas</i> – versão de 1964.....	72

33. Marcel Duchamp – <i>A Noiva Despida pelos seus Celibatários, Mesmo</i> – 1915/23.....	73
34. Marcel Duchamp – <i>Nove Moldes Machos</i> – 1914/15.....	74
35. Albrecht Dürer – <i>Madona e Menino</i> – c.1505.....	78
36. Maurice Jarnoux – <i>Malraux e as fotografias para o Museu Imaginário</i> – 1947.....	81
37. Anônimo – <i>Cristo em Majestade</i> – séc. XI.....	82
38. Henri Matisse – <i>Senhora Vestida de Azul</i> – 1937.....	82
39. Manoel da Costa Athaíde – <i>N. Sra do Carmo e São Simão Stock</i> – 1800-1820.....	85
40. Marcel Duchamp – <i>A Noiva... (Caixa-Verde)</i> – 1934.....	91
41. Marcel Duchamp – <i>De ou para Marcel ... (Caixa-Valise)</i> – 1935-41.....	92
42. Marcel Duchamp – <i>Caixa-Valise</i> – 1935-41.....	93
43. Marcel Duchamp – <i>Deslizante Contendo ...</i> – 1913/15.....	94
44. Marcel Duchamp – <i>Item Dobrável de Viagem</i> – 1916.....	94
45. Denise Bellon – <i>Exposição Internacional do Surrealismo</i> – 1938.....	96
46. John Schiff – <i>Primeiros Documentos do Surrealismo</i> – 1942.....	97
47. Marcel Duchamp – <i>Miniatura de Nu Descendo uma Escada</i> – 1937.....	99
48. Marcel Duchamp – <i>Miniatura de Nu Descendo uma Escada</i> – 1937.....	99
49. Marcel Duchamp – <i>Miniatura de A Noiva</i> – 1937.....	99
50. Fotografia de <i>Suporte de Garrafas para Caixa-Valise</i>	101
51. Marcel Duchamp – <i>Miniatura de Fonte</i> – 1938.....	101
52. Marcel Duchamp – <i>De ou para Marcel ... (Caixa-Valise)</i> – 1935-41.....	103
53. Marcel Duchamp – <i>Criação de Poeira</i> – 1920.....	109
54. Manuel Casimiro – <i>Projeto Porto de Nice</i> – 1976.....	124
55. Marcel Duchamp – <i>Sendo Dados</i> – 1946/66.....	125
56. Marcel Duchamp – <i>Sendo Dados</i> – 1946/66.....	125
57. Maya Deren – <i>M. Duchamp na vitrine da livraria Gotham Book Mart</i> – 1945.....	127
58. Maya Deren – <i>Vitrine da livraria Gotham Book Mart/ Nova York</i> – 1945.....	127
59. Espectador (voyeur) e <i>Sendo Dados</i>	128
60. Henri Matisse – <i>Alegria de Viver</i> – 1905-06.....	129
61. Gianlorenzo Bernini – <i>O Êxtase de Santa Teresa</i> – 1646/52.....	132
62. Gianlorenzo Bernini – <i>Beata Ludovica Albertoni</i> – 1671/74.....	132
63. Gustave Courbet – <i>A Origem do Mundo</i> – 1866.....	135
64. Marcel Duchamp – <i>Det. Seleccionados Seg. Courbet (série Os Amantes)</i> – 1968.....	135
65. Marcel Duchamp – <i>Retrato de Jogadores de Xadrez</i> – 1911.....	137

66. Marcel Duchamp – <i>Fresh Widow (Viúva impertinente)</i> – 1920.....	138
67. Marcel Duchamp – <i>O Tumulto de Austerlitz</i> – 1921.....	138
68. Marcel Duchamp – <i>Sendo Dados: Maria, ...</i> – 1947.....	139
69. Marcel Duchamp – <i>Sendo Dados: I. A Queda ...</i> – 1948/49.....	139
70. Marcel Duchamp – <i>Moedor de Café</i> – 1911.....	140
71. Marcel Duchamp – <i>Tortura-Morta</i> – 1959.....	140
72. Marcel Duchamp – <i>Com Minha Língua na Bochecha</i> – 1959.....	141
73. Marcel Duchamp – <i>Projeto para o Modelo 1959 da Noiva</i> – 1959.....	141
74. Marcel Duchamp – <i>Água e Gás em Todos os Andares</i> – 1958.....	142
75. Marcel Duchamp – <i>Autorretrato de Perfil</i> – 1958.....	143
76. Marcel Duchamp – <i>O Bec Auer</i> – 1968.....	143
77. Marcel Duchamp – <i>Favor Tocar</i> – 1947.....	143
78. Marcel Duchamp – Roger Van Hecke – <i>Exp. Internacional do Surrealismo</i> – 1959.....	144
79. Marcel Duchamp – <i>Manual de Instruções para a Montagem de Sendo Dados</i> – 1966.....	147
80. Denise Browne Hare – <i>Fotografia de Sendo Dados visto por trás</i>	148
81. Marcel Duchamp – <i>Modelo dobrável de cartão de Sendo Dados</i>	148
82. Yoko Ono – <i>Corte um Pedaco</i> – 1964.....	158
83. Yves Klein – <i>Salto no Vazio</i> – 1960.....	182
84. Yves Klein – <i>Jornal Dimanche</i> – 1960.....	183
85. Yves Klein – <i>Volumes de Sensibilidade Pictórica Imaterial</i> – 1959/62.....	185
86. Yves Klein – <i>Volumes de Sensibilidade Pictórica Imaterial</i> – 1959/62.....	186
87. Carolee Schneemann – <i>O Olho do Corpo: 36 Ações Transf. para a Câmera</i> – 1963.....	188
88. Carolee Schneemann – <i>O Olho do Corpo: 36 Ações Transf. para a Câmera</i> – 1963.....	189
89. Carolee Schneemann – <i>O Olho do Corpo: 36 Ações Transf. para a Câmera</i> – 1963.....	190
90. Rudolf Schwarzkogler – <i>Ação 1: Casamento</i> – 1965.....	192
91. Rudolf Schwarzkogler – <i>Ação 3</i> – 1965.....	193
92. Rudolf Schwarzkogler – <i>Ação 2</i> – 1965.....	194
93. Rudolf Schwarzkogler – <i>Ação 3</i> – 1965.....	195
94. Bruce Nauman – <i>Café Jogado Fora Porque Estava Muito Frio</i> – 1966-70.....	196
95. Bruce Nauman – <i>Autorretrato como Fonte</i> – 1966-70.....	198
96. Richard Long – <i>Uma Linha Feita pelo Caminhar</i> – 1967.....	199
97. Richard Long – <i>Círculo nos Andes</i> – 1972.....	200
98. Richard Long – <i>Círculo na África - Montanha Mulanje/Malawi</i> – 1978.....	201
99. Richard Long – <i>Marcas d'Água - Sierra Madre/México</i> – 1979.....	201

100. Jan Dibbets – <i>Meu Estúdio I, 1: Quadrado na Parede</i> – 1968.....	203
101. Jan Dibbets – <i>Correção de Perspectiva (Quadrado com Duas Diagonais)</i> – 1968.....	204
102. Jan Dibbets – <i>Correção de Perspectiva: Horizontal, Vertical e Cruz</i> – 1968.....	205
103. Jan Dibbets – <i>Doze Horas Objeto Maré com Correção de Perspectiva</i> – 1969.....	206
104. Robert Barry – <i>Gás Inerte (Argônio): de um Volume ...</i> – 1969.....	207
105. Robert Barry – <i>Gás Inerte (Hélio): de um Volume ...</i> – 1969.....	208
106. Michael Heizer – <i>Massa Isolada, Circunflexo/Depressão n°9</i> – 1968.....	211
107. a/b – Michael Heizer – <i>Fenda/Depressão n°1</i> – 1968.....	212
108. Michael Heizer – <i>Massa Deslocada/Recolocada</i> – 1969.....	213
109. Michael Heizer – <i>Duplo Negativo</i> – 1969.....	213
110. Michael Heizer – <i>Duplo Negativo</i> – 1969.....	214
111. Robert Smithson – <i>Os Monumentos de Passaic</i> – 1967.....	216
112. Robert Smithson – <i>Asfalto Derramado</i> – 1969.....	217
113. Robert Smithson – <i>Quebra-mar em Espiral</i> – 1970.....	218
114. Robert Smithson – <i>Quebra-mar em Espiral</i> – 1970.....	219
115. Dennis Oppenheim – <i>Linha do Tempo</i> – 1968.....	221
116. Dennis Oppenheim – <i>Círculos Anuais</i> – 1968.....	222
117. Dennis Oppenheim – <i>Tensão Paralela</i> – 1970.....	223
118. Dennis Oppenheim – <i>Posição de Leitura para Queimadura de Segundo Grau</i> – 1970.....	225
119. Ana Mendieta – <i>Sem Título/Série Silhueta</i> – 1976.....	227
120. Ana Mendieta – <i>Sem Título/Série Árvore da Vida</i> – 1977.....	228
121. Ana Mendieta – <i>Sem Título/Série Árvore da Vida</i> – 1978.....	229
122. Ana Mendieta – <i>Sem Título/Série Vulcão</i> – 1979.....	230
123. Ana Mendieta – <i>Sem Título/Série Silhueta</i> – 1979.....	231
124. Cindy Sherman – <i>Cenas de Filme Sem Título n°3</i> – 1977.....	232
125. Cindy Sherman – <i>Cenas de Filme Sem Título n°6</i> – 1977.....	233
126. Cindy Sherman – <i>Cenas de Filme Sem Título n°7</i> – 1978.....	234
127. Cindy Sherman – <i>Cenas de Filme Sem Título n°13</i> – 1978.....	236
128. Cindy Sherman – <i>Cenas de Filme Sem Título n°119</i> – 1983.....	238

RESUMO

O estudo que realizamos sobre a imagem conceitual buscou revelar uma categoria de arte, presente na arte contemporânea dos anos 1960 e 1970, que até agora não havia sido devidamente percebida. A imagem conceitual é um tipo de imagem em que se visualizam conceitos, dá visibilidade às idéias em arte e por isso é obra, e não apenas registro.

Identificamos os primeiros acontecimentos ainda na primeira metade do século XX, a começar pela reflexão que Walter Benjamin fez sobre a obra de arte e a reprodutibilidade técnica, e pela postura de Marcel Duchamp diante da industrialização da imagem de arte, produzindo a primeira imagem conceitual, *Rose Sélavy*, em 1920. Em seguida, deparamo-nos com o fato de que essa nova dimensão imagética da arte exigia uma dimensão museal, também imagética, que foi proposta, quase ao mesmo tempo, por Marcel Duchamp e sua obra *Caixa Valise*, e por André Malraux e sua idéia de Museu Imaginário.

Mas foi na segunda metade do século XX, que se formou o contexto apropriado para a expansão da imagem conceitual, contexto este evidenciado pelo pensamento plástico de Marcel Duchamp em sua obra *Sendo Dados (...)* e pela reflexão enunciada por Guy Debord sobre a Sociedade do Espetáculo. O texto de Debord e a última obra de Duchamp forneceram elementos importantes para uma melhor compreensão daquele momento histórico em que a categoria imagem conceitual floresceu.

Para constatar esse florescimento, investigamos um conjunto de obras de artistas contemporâneos que usaram o corpo e a paisagem na realização das suas obras. Eles produziram imagens de suas ações, intervenções e proposições, e apresentaram essas imagens como obras de arte.

Palavras-chave: imagem conceitual, imagem técnica, imagem de arte, *ready-made*, arte contemporânea, museu imaginário, sociedade do espetáculo.

INTRODUÇÃO

Tal como a água, o gás e a corrente elétrica vêm de longe para nossas casas, atender às nossas necessidades por meio de um esforço quase nulo, assim seremos alimentados de imagens visuais e auditivas, passíveis de surgir e desaparecer ao menor gesto, quase que a um sinal.

Paul Valéry, *Pièces sur l'Art*, 1934. p.105.

As indagações sobre a imagem conceitual aconteceram durante a atividade de docência em história da arte. Incomodava-me nomear certas atividades da arte contemporânea dos anos 1960/1970, que estavam centradas na produção de imagens, na mesma categoria de imagens que registravam acontecimentos artísticos. O mestrado em Educação, (UFMG/1998-2000), fez-me dar mais atenção aos conteúdos dos saberes escolares. A formação em História-licenciatura, (UFOP/1986-1990), e o aprendizado em Artes Plásticas, (FAOP/1986-1989), contribuíram muito para o envolvimento em temas que associassem a arte e a história, no caso específico, a arte depois da industrialização da imagem, isto é, a partir das imagens técnicas de reprodução. Pode-se perceber, historicamente e, também plasticamente, que uma nova relação entre o objeto de arte e as imagens técnicas surgiu com a fotografia, ainda no século XIX, mas a expansão dessa relação se deu mesmo após meados do século XX. Esse processo, que deslocou a arte de parte de suas tradições artesanais e do lugar que ocupava na sociedade pré-industrial, possibilitou que as artes plásticas ocupassem um novo lugar no sistema de produção industrial e, dessa forma, participassem do sistema imagético também industrial.

Foi nas décadas de 1960 e 1970 que se difundiu a categoria de arte que denominamos imagem conceitual. O termo não foi usado, até agora, no campo das artes plásticas. Em outros campos¹, porém, ele é aplicado com sentido diferente do modo que fizemos em nossa tese.

¹ Na matemática, na física, na geografia, na história, na educação, na moda, no cinema, por exemplo. No campo da matemática, por exemplo, o termo imagem conceitual é usado para se referir a atividade mental de compreensão de um pensamento matemático. Segundo David Tall e Shlomo Vinner, a imagem conceitual é um tipo de imagem que “descreve toda a estrutura cognitiva que está associada ao conceito e que inclui todas as imagens mentais” (TALL&VINNER, 1981:152), ou seja, a estrutura cognitiva pode

Aqui, o termo imagem conceitual é usado para revelar a existência de uma categoria de produção de arte contemporânea em que a proposta conceitual do artista se materializa, isto é, torna-se visível apenas através das imagens técnicas – fotografia, filme, fotocópia etc. – e, por isso, essas imagens se revelam como obras de arte. Nesse caso, a imagem não é documental, no sentido de ser um registro de um acontecimento, mas é a própria obra.

A escolha do tema se deu porque buscamos dar a devida importância a uma categoria de produção em arte que ficou velada sob um discurso genérico e incapaz de revelar esse tipo de produção imagética que foi tão importante para vários artistas, nas décadas de 1960 e 1970. Acreditamos que refletir sobre essa categoria que se difundiu no contexto da arte contemporânea pode contribuir para uma melhor compreensão dos acontecimentos artísticos daquele período e, conseqüentemente, da produção atual.

A imagem conceitual surgiu num momento em que as artes plásticas já não exerciam um papel dominante na produção do conjunto de imagens presentes no dia a dia das pessoas. A indústria, no início do século XX, já era a principal produtora de imagens visuais, tendo como base a reprodutibilidade da imagem técnica. Em 1936, Walter Benjamim afirmou que, a partir da fotografia, “pela primeira vez, no tocante às reproduções de imagens, a mão encontrou-se demitida das tarefas artísticas essenciais que, daí em diante, foram reservadas ao olho fixo sobre a objetiva” e, mais adiante, ele declarou, “a reprodução das imagens, a partir de então, pode se concretizar num ritmo tão acelerado que chegou a seguir a própria cadência das palavras” (BENJAMIM, 1983:06).

conter imagens de representações visuais, impressões e experiências que contribuem no processo de apreensão do conhecimento matemático. Para os autores, “a compreensão de um conceito matemático, está associada ao estabelecimento de conexões entre diversas partes do conhecimento matemático”. E ainda, que a imagem conceitual de um dado conhecimento vai sendo construída ao longo dos anos e vai modificando-se quando o indivíduo entra em contato com novos estímulos. Nesse processo de formação da imagem conceitual na matemática, o sujeito atribui ao conceito um símbolo ou um nome como apoio para a comunicação (TALL&VINNER, 1981:151-152).

Assim como o sistema produtivo predominante está assentado na industrialização, o sistema de arte também se organizou em torno da imagem mecânica, industrial, rematerializando o objeto único em imagens múltiplas que podem estar presentes em vários veículos de informação como catálogos, livros de arte, revistas especializadas, jornais, cartazes e, atualmente, em vídeos e *sites* na rede etc.

Nesse contexto, multiplicou-se a produção, em especial, de livros contendo inúmeras imagens de arte. O Museu Imaginário preconizado por André Malraux, e transformado pela indústria gráfico-visual em *museu imaginário industrializado*, tornou-se uma realidade cada vez mais presente numa sociedade de cultura industrial voltada para o espetáculo. Se Malraux defendeu a idéia de que estaríamos elaborando um mundo da arte em que o objeto poderia ser substituído pelas imagens impressas nos livros de arte, e que as referências dos artistas seriam retiradas do museu imaginário, que cada um constituiria para si, Guy Debord compreendeu o papel de mediação nas relações sociais que a imagem tinha na sociedade do espetáculo. Por outro lado, a obra de Marcel Duchamp pontuou essas mesmas transformações, mas sua reflexão se deu através de pensamento em arte, e seus textos se configuraram, principalmente, como textos de arte e, não, como textos científicos.

Esse estudo, como já foi dito, teve por objetivo mapear a imagem conceitual desde o seu aparecimento no campo das artes plásticas, no ano de 1920, e refletir como ocorreu o seu desdobramento em uma categoria, quarenta anos depois, nas décadas de 1960 e 1970. Os textos, em conjunto com as obras de artistas, contribuíram para a constituição da categoria imagem conceitual como objeto de estudo.

A investigação se processou através da análise documental porque ela possibilitou desvelar aspectos presentes em documentos escritos e visuais, pertinentes ao tema pesquisado.

Em primeiro lugar, uma revisão bibliográfica mais profunda foi realizada, bem como se procederam ao exame de livros, catálogos, revistas especializadas e *sites* na internet. A opção pelos documentos escritos foi feita porque era preciso dar atenção aos

pressupostos teóricos que anteciparam a formação da categoria imagem conceitual. A pesquisa nesse tipo de documento levou a perceber qual era o lugar que o nosso tema ocupava nesses documentos.

Os documentos visuais que foram analisados compõem-se das imagens de obras de arte significativas para esse estudo. A seleção dessas imagens aconteceu no decorrer da pesquisa, quando foi feito um estudo exploratório da bibliografia levantada.

Durante o desenrolar da pesquisa, de posse dos documentos escritos e visuais, foi realizada a análise de conteúdo (BARDIN, 1994). Nessa análise, foram demarcados os indicadores que faziam menção explícita e implícita ao tema de nossa pesquisa. Nos documentos escritos, foi feito o recorte dos textos em unidades comparáveis de categorização, para que se realizasse, então, a análise temática. Paralelamente, foram desenvolvidas modalidades de codificação para os registros dos dados obtidos. Os documentos visuais também foram organizados em unidades comparáveis de categorias, para que se realizasse a análise de cada obra.

As principais formas de registro foram as anotações à margem do próprio material analisado, no caso dos textos, e em fichas elaboradas para a análise das obras e das imagens. Nesses casos, foram criadas formas de sínteses para agrupar as anotações. Os dados coletados foram recortados sistematicamente e agregados em unidades de registro que permitiram a realização de descrições das características pertinentes ao conteúdo. Para a definição das unidades de registro, foi feita uma análise temática com a finalidade de descobrir os “núcleos de sentido” que compunham os documentos.

Quatro níveis de codificação foram necessários neste processo: o recorte; a enumeração; a classificação e a agregação dos códigos. Os critérios de categorização, no sentido da classificação de elementos constitutivos de um conjunto, fizeram-se por diferenciação e por reagrupamento, segundo analogias e critérios previamente definidos, tendo como elemento norteador a análise temática. O sistema de categorização foi produzido a partir de dois níveis estruturais: o inventário, formado pelo recorte e pela enumeração dos

elementos indicadores do tema de estudo, e as categorias, geradas pela classificação e pela agregação do conteúdo.

Depois de identificada a categoria imagem conceitual, realizamos as seguintes estratégias: aprofundamento da visão sobre o material coletado; ligação de vários itens através de relações e associações dos dados; ampliação do campo de estudo, identificando outros elementos emergentes. Os dados, então, foram cruzados e realizou-se a análise dos valores cognitivos que permeavam o tema desta pesquisa.

O conjunto de análises dos documentos foi desenvolvido durante toda a investigação, através de teorizações progressivas, em um processo interativo com a coleta de dados. Por fim, realizou-se uma síntese de todos os dados analisados e foi feita uma reflexão crítica sobre o tema proposto.

A elaboração da tese aconteceu ao longo dos anos de estudo e pesquisa.

No primeiro capítulo *A imagem conceitual*, discutimos alguns dos conceitos que são importantes para a compreensão do nosso objeto de estudo. Também refletimos nessa seção sobre o modo como ocorreu o advento da imagem técnica na dinâmica da sociedade industrial e como essa imagem criou relações com as artes plásticas. Por fim, buscamos apresentar uma definição de imagem conceitual.

No segundo capítulo, *Reprodutibilidade técnica e imagem de arte*, fizemos uma reflexão, a partir de Walter Benjamin, sobre como a reprodutibilidade técnica da obra de arte provocou mudanças no campo das artes plásticas, não apenas no modo de produção da obra, mas, também, no modo de percepção da mesma.

No terceiro capítulo, *Imagem ready-made e imagem conceitual*, tratamos da obra de Marcel Duchamp, artista pioneiro na reflexão crítica sobre a industrialização do objeto de arte. Analisamos o processo de deslocamento dos *ready-mades* em imagem e o aparecimento da primeira imagem conceitual, obra demarcadora do início de nossa discussão.

No quarto capítulo, *A dimensão museal da imagem de arte*, refletimos sobre o Museu Imaginário. Se a reprodutibilidade técnica gerou uma dimensão imagética da arte, que denominamos imagem de arte, foi necessário que também surgisse uma dimensão museal para esse tipo de imagem. Essa dimensão museal foi teorizada, primeiramente, por André Malraux.

No quinto capítulo, *O museu duchampiano*, nossa preocupação ficou centrada na obra *De ou para Marcel Duchamp ou Rose Sélavy (Caixa Valise)*. Essa obra é importante porque problematiza a questão museal da imagem da obra de um artista. *Caixa Valise* é uma obra, um múltiplo, mas é, também, um museu de imagens e de miniaturas e, por isso, aproxima-se do museu de Malraux.

No sexto capítulo, *Imagem e sociedade do espetáculo*, analisamos, a partir do livro de Guy Debord, que cunhou o termo sociedade do espetáculo e o utilizou para descrever um momento específico do capitalismo, em que as relações sociais ocorreram através da espetacularização da vida, o contexto no qual a imagem tornou-se a principal mercadoria a ser consumida e, ao mesmo tempo, mediadora entre as demais relações sociais.

O sétimo capítulo, *Sendo Dados: 1.a obra; 2.a imagem*, procuramos, primeiramente, compreender a obra de Marcel Duchamp, intitulada *Sendo Dados: 1 A Queda d'Água; 2 O Gás de Iluminação*. Em seguida, relacionamos a obra com o contexto em que foi produzida, isto é, com a sociedade do espetáculo. Buscamos demonstrar que a obra duchampiana e o pensamento de Debord contribuem na compreensão e na revelação de uma época. *Sendo Dados* evidencia, como é explicitado no capítulo, que o novo estatuto da arte deve ser pensado levando-se em conta o processo de espetacularização da sociedade.

No oitavo capítulo, *A imagem conceitual e a arte contemporânea*, abordamos a *imagem de arte contemporânea* para distingui-la da *imagem conceitual*. Enquanto a primeira é uma imagem-registro de uma ação, intervenção ou proposição, a outra se revela como

obra. Aparentemente, ambas documentaram, através das imagens técnicas disponíveis, nos anos de 1960/70, os acontecimentos realizados pelos artistas. Contudo, se a imagem de arte contemporânea se esgotava na função documental de uma apresentação pública, a imagem conceitual transcendia essa função documental para valorizar a visualização de conceitos artísticos concebidos imagetivamente. Nesse capítulo, analisamos as obras de alguns artistas que usaram a imagem conceitual na realização de suas obras.

No nono capítulo, *Considerações finais*, buscamos responder aos questionamentos que fizemos antes e durante o desenrolar de nossa pesquisa, e, também, apontamos alguns dos possíveis desdobramentos que a tese poderá proporcionar no futuro.

1 A IMAGEM CONCEITUAL

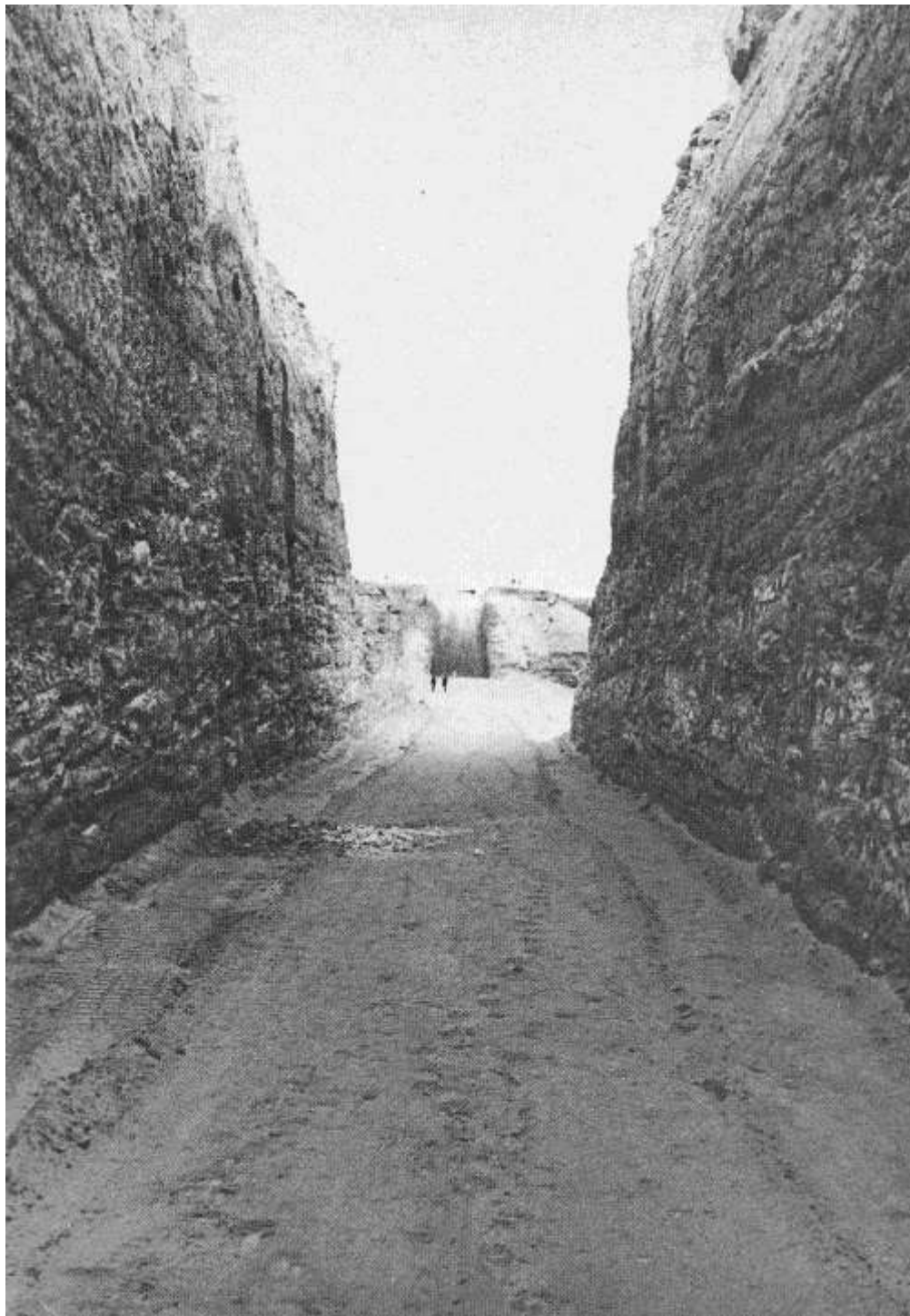


FIGURA 1– Michael Heizer – *Duplo Negativo* – 1969/70 – 09 x 13 x 457 m – deslocamento de 240 mil toneladas de terra – vista de leste a oeste – Virgin River Mesa – Nevada (EUA) – imagem fotográfica

Em 1970, o editor e escritor da revista *Artforum*, Philip Leider, em companhia dos artistas Joan Jonas (1936-) e Richard Serra (1939-), viajaram de Berkeley, na Califórnia, até Virgin River Mesa, no deserto de Mohave, no Estado de Nevada, nos Estados Unidos, para ver a obra de Michael Heizer (1944-) *Duplo Negativo* [Double Negative] (FIG.1, 2, 109 e 110), produzida entre 1969 e 1970. Para realizar a obra, o artista removeu duzentas e quarenta mil (240.000) toneladas de terra para fazer, na encosta de um planalto, duas fendas, uma em frente da outra, em ângulos retos (FRASCINA, 1998:104-105). Apesar de a intervenção de Heizer na paisagem desértica ter deslocado a obra para fora do sistema comercial das galerias e da instituição museal, como forma de resistência à transformação da obra em objeto-mercadoria, paradoxalmente, ela tornou-se conhecida através de um novo modo de visualizar, produzir e difundir a arte presente em boa parte da produção contemporânea dos anos de 1960 e 1970.

A obra *Duplo Negativo* não pode ser removida do local específico em que foi realizada e, nem tampouco, ser transformada em um objeto; ela não recebeu grande visitação desde que foi feita, pois foi produzida em um lugar ermo e, salvo o artista e a equipe de engenheiros, calculistas e trabalhadores, os três visitantes citados acima e alguns raros interessados em realizar a aventura, pouquíssimas pessoas conheceram a obra. Mesmo para os especialistas do campo artístico, a obra ficou conhecida através de imagens fotográficas, divulgadas em exposições, catálogos, revistas, livros e outros meios. Portanto, foram as imagens da obra que possibilitaram sua visualização e a tornaram conhecida (FIG.2).

Se não se pode ver a obra-coisa, pode-se visualizá-la através de imagens técnicas que, nesse caso, além de serem um registro e uma imagem da obra de arte, assumem o lugar da obra e oferecem as condições de visualização, conceituação e reflexão da atividade artística.

Duplo Negativo é, ao mesmo tempo, obra-coisa e obra-imagem. A obra-coisa existe há muitos séculos e compõe o acervo cultural e histórico das sociedades. A obra-imagem, entretanto, somente tornou-se possível a partir das transformações ocorridas na sociedade com o advento do mundo moderno, industrial, que provocou mudanças no

modo de produção de imagens com o aparecimento da imagem técnica, que é produzida de forma mais ou menos automática, através da mediação de aparelhos mecânicos [a imagem fotográfica é a primeira delas, seguida pelo filme, pela imagem televisiva, pelo vídeo e as imagens digitais]. Os aparelhos são produtos da técnica que, por sua vez, é texto científico aplicado (FLUSSER, 1985:19). Portanto, imagens técnicas são produtos indiretos de textos. Elas são dificilmente decifráveis pela razão curiosa de que aparentemente não necessitam ser decifradas. O caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas, faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas e, não, imagens. A aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens (FLUSSER, 1985:20).

Criar fantasias? Não é isso o que fazem os artistas?

Para ampliar essa discussão, quero examinar brevemente o terceiro artigo dessa mesma edição da *Artforum*. Foi escrito pelo editor da revista, Philip Leider, e intitulado "How I spend my summer vacation, or Art and Politics in Nevada, Berkeley, San Francisco and Utah". Ao contrário do trabalho de crítica profissional de Fried e das respostas ao simpósio, parece mais um diário das preocupações contemporâneas de um intelectual. Leider começa por mapear sua viagem de carro desde Berkeley, na Califórnia, até Nevada, em companhia de Richard Serra (escultor) e Joan Jonas (uma artista corporal) para ver a enorme obra de land art de Michael Heizer, *Negativo duplo* [87]. Rapidamente a conversa passa para arte, revolução e Abbie Hoffman. Leider lembra que a palavra "revolução" foi uma das que ele mais encontrou naquele verão de 1970. Significativamente, porém, a palavra não era usada com o sentido da transferência do poder político de uma classe para outra, mas tinha um significado mais humanitário.

A discussão de Leider e Serra sobre "qual era a coisa mais revolucionária a fazer" com respeito à arte seguiu numa linha semelhante. Enquanto Serra divagava a respeito de os acontecimentos da época estarem forçando a emergência de um conjunto totalmente novo de idéias sobre o que era e o que fazia um artista, Leider

defendia a idéia de Fried, segundo a qual a natureza convencional da arte era a sua própria essência, que o maior perigo estava na ilusão de se estar fazendo arte quando na verdade se está fazendo outra coisa, com um certo valor, mas não o valor da arte.

[Leider, "How I spend my summer vacation...", pp. 48-1]



87. Michael Heizer, *Double Negative* (*Negativo duplo*, 1969-1970), vista de leste a oeste. 7 x 450 x 15 m, com um deslocamento de 240 mil toneladas de material, Virgin River Mesa, Nevada. Reproduzido por cortesia de Virginia Dwan.

FIGURA 2 – *Duplo Negativo* – página 104 do livro *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta* (FRASCINA, 1998).

O que se vê ao observar as imagens técnicas não é “o mundo”, mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem. As imagens técnicas, longe de serem janelas, são imagens, superfícies que transcodificam processos em cenas (FLUSSER, 1985:20 e 21).

A imagem técnica sacudiu o campo da arte com a multiplicação e difusão das **imagens** de obras **de arte** que aqui se denominam imagens de arte. A partir dessas imagens de arte, criou-se uma dimensão imagética da arte. É importante, desde já, ressaltar que as mudanças ocorridas na arte, após o aparecimento e as transformações geradas pelas técnicas de reprodução, não podem ser vistas como um mero resultado de uma transformação tecnológica. A mudança importante no desdobramento da arte não se deve unicamente aos procedimentos técnicos de reprodução, mas às transformações decisivas ocorridas no campo da arte, na sociedade capitalista. Não se quer negar que as técnicas de reprodução contribuíram na transformação da arte; porém, esta transformação não ocorreu apenas devido ao aparecimento das técnicas de reprodução, já que estas surgiram dependentes do desenvolvimento do todo social. As transformações ocorridas na arte devem ser observadas em conexão com a tendência à progressiva divisão do trabalho, característica da sociedade capitalista. O sistema social da arte faz parte da lógica de desenvolvimento da sociedade capitalista, e, no contexto dessa progressiva divisão de trabalho, imposto pela sociedade industrial, o artista também se especializa.

A imagem técnica moderna introduziu a reprodutibilidade e provocou o aparecimento da dimensão imagética da obra de arte que exigiu a organização e exposição dessas reproduções em um novo tipo de museu, um museu de imagens. Posteriormente, parte dessas imagens de arte, antes reproduções de um objeto original ou registro de um evento, alcançaram a dimensão artística – tornaram-se obras na forma de *imagens conceituais*.

Mas para alcançar este salto qualitativo – de imagem registro [imagem de arte] para obra-imagem [imagem conceitual] – foi preciso um longo processo histórico. As imagens técnicas, primeiro a fotográfica e, depois, a fílmica, possibilitaram a

proliferação de imagens múltiplas, promovendo uma dimensão imagética das coisas, que viria a ocupar o lugar dos objetos únicos. De certo modo, as imagens foram, aos poucos, entrando nas casas das pessoas, e muitas obras que nunca foram vistas pessoalmente continuariam inacessíveis se não fosse a presença da imagem de arte que, em certos aspectos, contribuiu no processo de secularização da arte.

É por isso que na atualidade, a familiaridade que as pessoas têm com a arte acontece, principalmente, por meio da dimensão imagética da arte, ou seja, através de um tipo de imagem técnica que reproduz as obras singulares. Essa imagem de arte reproduzida que é veiculada, principalmente, em livros e catálogos de arte e em *sites* na internet, nos faz perceber que a relação entre a obra e a sua imagem não é simples, nem mecânica, isto é, que a imagem de arte não é apenas reprodução de uma obra original. A imagem de uma obra assume a posição de um objeto entre os outros e transmite seus próprios valores. Por isso, elas não são simples reproduções das obras originais e estão destinadas a servir de ilustração a um texto, ao contrário, elas provocam um processo de raciocínio que surge dos estudos comparativos entre as imagens.

Essa transformação que levou ao desenvolvimento da dimensão imagética da arte, ao surgimento da imagem de arte e da imagem conceitual, tem a ver com a revolução industrial que possibilitou *a era da reprodutibilidade técnica da obra de arte*.

A máquina fotográfica, a primeira a produzir a imagem técnica, foi uma das invenções que ocorreram naquele contexto, e teve papel fundamental enquanto possibilidade inovadora de informação e conhecimento, instrumento de apoio à pesquisa nos diferentes campos da ciência e da arte. O consumo crescente e ininterrupto da fotografia levou ao gradativo aperfeiçoamento da técnica, a qual se viu mais e mais sofisticada à medida que, no conjunto das transformações, o domínio das fontes energéticas naturais foi se ampliando com a incorporação do conhecimento técnico-científico, nas décadas finais do século XIX. Esse momento caracterizou-se pela aplicação consciente e sistemática da ciência na produção geral e, em especial, na produção de imagens.

Ainda no final do século XIX, foi introduzido o motor de combustão interna ou de explosão, inicialmente alimentado a gás (1877). Era mais versátil e prático do que a máquina a vapor. O motor de explosão que surgiu a seguir iria converter o petróleo numa fonte energética de primeira grandeza, ao lado da eletricidade. Nessa primeira fase de incorporação do conhecimento técnico-científico à industrialização, a mecanização cobriu todos os ramos da produção, inclusive o de produção de imagem.

Com a imagem fotográfica, o mundo tornou-se de certa forma “familiar”; o homem passou a ter um conhecimento mais preciso e amplo de outras realidades que lhe eram, até aquele momento, transmitidas unicamente pela tradição escrita, verbal e pictórica. A partir do último quartel do século XIX, aos poucos, a relação vivida com o mundo foi sendo substituída pela relação visual com as imagens. O mundo começou a transformar-se em imagem. O conhecimento visual do mundo através de imagens tornou-se moda e também *portátil*, *ilustrado* e colecionável. Surgiu uma estética de representação multiplicada do mundo. Na última década do século XIX, o homem passou a ter acesso direto aos meios de produção da imagem fotográfica, com o surgimento da fotografia amadora que foi possível graças às inovações tecnológicas do momento: a diminuição do formato e peso das câmeras, os filmes tornaram-se mais rápidos e em rolo, além das facilidades introduzidas pela empresa *Kodak* nas revelações. Na virada dos anos 1895 e 1896, o surgimento do cinema indicava os futuros desdobramentos da imagem mecânica.

Na primeira metade do século XX, a imagem técnica, em especial a fotografia e o cinema, já havia disseminado, de forma maciça, imagens do mundo, incluindo nelas reproduções de obras de arte. Imagens de realidades fragmentadas, selecionadas segundo a “visão de mundo” de seus autores e editores, mas que, também, materializa determinados conceitos a respeito do mundo que são os mesmos que nortearam a construção dos aparelhos que dão forma à imagem técnica. A imagem técnica, ao registrar automaticamente impressões do mundo físico, transcodifica determinadas teorias científicas em imagem ou transforma **conceitos em cenas** (FLUSSER, 1985:45).

Com o advento da fotografia e, mais tarde, com o desenvolvimento da indústria gráfica que possibilitou a multiplicação da imagem fotográfica em quantidades cada vez maiores, através da via impressa, iniciou-se um novo processo de conhecimento do mundo, porém de um mundo em detalhe, fragmentado em termos visuais e, portanto, contextuais. A partir do momento em que a fotografia permitiu a reprodução de suas imagens na página impressa dos jornais, das revistas e das inúmeras publicações ilustradas, dava-se início a um novo método de apreensão do real, em função da acessibilidade do homem dos diferentes estratos sociais à informação visual e direta dos hábitos culturais e dos acontecimentos sociais distantes. O mundo passou a ser mais conhecido através das imagens.

A modernidade da imagem técnica e a legitimidade de suas funções documentais apóiam-se nas ligações estreitas que ela mantém com os mais emblemáticos fenômenos da sociedade industrial: o crescimento das metrópoles e o desenvolvimento da economia monetária; a industrialização; as grandes mudanças nos conceitos de espaço e de tempo; a revolução das comunicações e o surgimento de novos valores e novos paradigmas na arte, na filosofia, bem como nos domínios da ciência e da tecnologia. Com o conjunto da sociedade, mudaram profundamente os campos da arte e da imagem. As imagens, desde o século XIX, foram mecanizadas, quantificadas, racionalizadas e tiveram que acelerar o conjunto de processos de sua produção. Essas ligações, associadas ao caráter mecânico das imagens técnicas, as indicaram como as imagens da sociedade industrial, isto é, aquelas que a documentam com o máximo de pertinência e de eficácia, que lhe servem de ferramenta, e que atualizam seus valores essenciais.

A imagem técnica insere-se na dinâmica da sociedade industrial. Foi esta sociedade que assegurou as condições de seu aparecimento, que permitiu seu desdobramento, que a modelou e que se serviu dela. Essa sociedade teve necessidade de um sistema de representação adaptado ao seu nível de desenvolvimento, ao seu grau de tecnicidade, aos seus ritmos, aos seus modos de organização sociais e políticos, aos seus valores e, evidentemente, à sua economia.

Com a imagem técnica, a produção das imagens passou a obedecer a novos protocolos. A máquina reduziu consideravelmente o tempo de produção das imagens, aumentou a velocidade de circulação que as adaptou às condições e aos valores da indústria e do mercado. No momento da industrialização, quando a produção dos bens materiais se deslocou dos setores primários (trabalho manual das matérias-primas) para os setores secundários (atividades mecânicas de transformação), a imagem técnica engajou as imagens em um processo similar, introduzindo uma porção do setor secundário em uma produção até então dominada pelo setor primário.

A era da mercadoria, da máquina, da indústria, do capitalismo conheceu uma extensão considerável, a partir de 1890. Nenhum setor, no início do século XX, escapou-lhe, e, no campo das imagens, a lei econômica do lucro superou, evidentemente, as regras da arte. Uma das novidades foi a introdução da quantidade na própria matéria da imagem. O advento da série marcou uma passagem decisiva do único para o múltiplo, dos valores artísticos tradicionais para os valores industriais modernos. Com a série, as imagens ficaram mais próximas dos produtos industriais do que das realizações artesanais ou das obras artísticas.

A expansão econômica do período entre as guerras mundiais favoreceu a emergência de uma nova produção de folhetos publicitários e de catálogos de produtos, inserindo de maneira decisiva a fotografia no circuito comercial e industrial. “É impossível tentar fazer uma lista dos assuntos que possam apresentar-se ao fotógrafo industrial;...”.
Todavia,

uma longa enumeração recenseia: interiores, trabalhos para arquitetos e empreendedores; imóveis, para agências de venda e locação; documentos, para a história local; instalações industriais, externas e internas; trabalhos para as companhias das ferrovias, trazendo lugares interessantes por onde elas passam, com vistas à publicidade; agricultura e horticultura; obras de arte, em museus ou coleções particulares; objetos manufaturados, para a ilustração de catálogos e de anúncios; personagens mostrando as instruções de uso de um aparelho ou produto; e todas as fotografias destinadas à publicidade de uma marca, etc. Essa longa enumeração caleidoscópica (aqui resumida, pois cada elemento é acompanhado de várias explicações) confirma que, no ano de 1920, a fotografia se

encontra completamente inserida na ordem econômica e industrial.(ROUILLE, 2009:123-124)

No transcurso da segunda fase da Revolução Industrial, após 1945, novos e importantes avanços ocorreram nos campos da eletrônica, da informática, da tecnologia espacial e nuclear e da indústria química, que foram marcantes para impulsionar a atividade produtiva industrial em grande escala. A indústria da imagem se viu enormemente desenvolvida em função da sociedade do espetáculo. Nesse contexto, a produção profissional e comercial da imagem técnica foi incessantemente exercida e absorvida pelos meios de comunicação e informação, agindo ativamente, segundo técnicas de persuasão que visam, em última análise, à criação de padrões de gosto e comportamento que levam, na maioria das vezes, ao consumo.

Desde seu aparecimento, em 1839, e antes mesmo de fazer concorrência às imagens artesanais existentes, a fotografia já mostrava, com força, que o setor de produção de imagens não iria escapar ao processo global de industrialização, e que, logo, também nesse setor, a máquina iria rivalizar com a mão. Tal concorrência agiu profundamente na pintura, fazendo brotar o sentimento de sua crescente falta de adaptação, até mesmo de sua inutilidade objetiva, em uma sociedade onde a produção se industrializava, onde a mecanização e a divisão do trabalho suplantavam, de toda parte, a produção artesanal.

O aparecimento das imagens técnicas provocou a decadência do mercado da pequena pintura, da pintura de retrato, pessoal ou familiar, que passaria a ser obra do fotógrafo, e provocou também a decadência do pintor paisagista comercial, com o surgimento do cartão-postal, no final do século XIX. A fotografia apareceu como uma concorrente direta da pintura de tendência realista (FIG.03)², pois o procedimento automático de produzir imagens da realidade é tão simples, e a imagem realizada tão semelhante, que a fotografia provocou a dúvida nos artistas plásticos sobre o valor das imagens, enquanto produto de um trabalho manual. Afinal, para que tentar reproduzir a realidade visual

² Para Walter Benjamin, a verdadeira vítima da fotografia não foi a pintura de paisagem, e sim o retrato miniatura. Ele escreveu que “a evolução foi tão rápida que por volta de 1840, a maioria dos pintores de miniaturas se transformou em fotógrafos, a princípio de forma esporádica e pouco depois exclusivamente” (BENJAMIN, 1986:97).

através da pintura, se ela parece reproduzir-se tão facilmente sozinha através da máquina fotográfica?



FIGURA 03 – Anônimo – *Jean Baptiste Camille Corot* – 1864 – fotografia

Aproveitando-se de uma crise profunda da verdade, de uma perda de credibilidade, que atingiu os modos de representação em vigor, fosse texto ou desenho, demasiado dependente da tradição, da habilidade manual e da subjetividade do homem (sua mão, seu olhar, sua inteligência, sua sensibilidade etc.), o homem moderno, em contrapartida, buscou a redução da porção do homem, ou a superação de seus limites, como condição para uma renovação da imagem em que a fotografia verifica a veracidade da pintura (FIG.04 e 05).



FIGURA 04 – Émile Rouède – *Largo da Matriz da Boa Viagem* – 1894 – 80 x 110 cm – óleo/tela
FIGURA 05 – Anônimo – *Arraial do Curral del Rey* – 1894 – fotografia

Nesse momento histórico, o homem ocidental passou a confiar seu olhar aos cuidados da imagem mecânica. Um exemplo para essa questão pode ser encontrado na construção da cidade de Belo Horizonte sobre o arraial do Curral Del Rey, no final do século XIX. Entre os profissionais contratados pela *Comissão Construtora* estavam os pintores, como Émile Rouède (ALMEIDA, 1997:84), e fotógrafos (ibidem, 1997:101). Os fotógrafos tinham a incumbência de verificar a precisão dos pintores. Para representar o mundo e para informar o olhar, o documento fotográfico sucede ao desenho e à pintura. Ao colocar uma máquina óptica no lugar das mãos, dos olhos e das ferramentas de desenhistas, gravadores e pintores, a fotografia, como imagem técnica, modifica a relação que há vários séculos existia entre a imagem, o real e o corpo do artista. O artista aderiu às suas ferramentas e às suas imagens, e é precisamente essa unidade entre o corpo-ferramenta e a imagem manual que a fotografia quebrou para selar um novo elo entre as coisas do mundo e as imagens. Através de uma máquina moderna, a modernidade teve acesso à nova visualidade e também produziu uma nova visibilidade: outra realidade, outros valores, outros dispositivos de visão, outras imagens, outro paradigma de representação. Ao substituir a mão pela máquina e o artesanal pelo industrial, a imagem técnica importou as leis da industrialização para o processo de fabricação das imagens. Assim, iniciou uma relação entre a arte e a indústria de imagem.

O advento da imagem técnica, a partir da fotografia, abriu a possibilidade de um outro funcionamento da imagem na sociedade. A imagem técnica criou as condições para uma

imagem de um novo tipo, uma arte mecânica, associada à tecnologia vigente. Essa nova realidade preparou terreno para o que aconteceria no século seguinte, a imagem técnica tornou a arte visível e a mecanização da produção da imagem, através da fotografia, representou uma ruptura profunda no modo de realização da mesma.

No campo da arte, a imagem técnica passou a ocupar um lugar importante quando foi introduzida como uma nova categoria de arte e, em função disso, provocou novos rumos no panorama mais amplo das artes visuais, fato que pode ser observado pelo uso constante da imagem técnica, em especial, da fotografia na arte contemporânea, desde os anos 1960 e 1970.

Os acontecimentos provocados pela industrialização da sociedade fizeram com que as artes plásticas deixassem de exercer um papel dominante na produção do conjunto de imagens presentes no nosso dia a dia, pois o setor da indústria que se dedica à produção de imagens visuais passou a produzi-la e a reproduzi-la de modo vertiginoso, tendo como base a reprodutibilidade técnica da fotografia.

Desde as transformações sociais promovidas pela revolução industrial, que o campo da arte que detinha a produção de imagens visuais foi reduzido a um segmento num sistema maior e mais complexo, que é o da indústria da imagem. Para sobreviver, arte deixou de ser a manifestação imediata de uma expressividade subjetiva, na medida em que a relação de um espectador com uma obra é mediatizada *a priori* pelo fluxo de imagens que sempre precede o encontro com a obra (ARGAN, 1993). É por isso que para uma obra de arte se fazer visível no sistema da arte e se introduzir na visualidade contemporânea, a obra precisa ter uma dimensão imagética que se revela no portfólio, no catálogo, no livro de história da arte e do artista, em vídeos documentários, entre outros meios, para cumprir o papel de mediar o encontro da obra com o sistema da arte e com o espectador. Além da mediação, há o fator importante da multiplicação da obra, através da imagem de arte, que alcança um número de pessoas que tem acesso somente à imagem e que, provavelmente, jamais alcançaria a obra. Trata-se, portanto, de uma rematerialização que impõe à obra uma existência como imagem técnica, multiplicada e inserida no universo mais amplo do imaginário social.

Assim como no sistema produtivo geral, o sistema de arte também se organizou em torno da multiplicidade, rematerializando o objeto único em imagem de arte multiplicada, a fim de se difundir em vários veículos de informação, como catálogos, livros de arte, revistas, jornais, cartazes etc. A tecnologia da reprodução, que questionou o caráter artesanal do artefato artístico e sua unicidade, teve aplicações nos mais diversos níveis: nos meios de produção, na difusão das obras e nos procedimentos de composição de novas imagens. Esta dimensão imagética da arte, materializada como imagem da obra de arte, ocasionou um impacto cultural muito grande, tanto no meio de arte, quanto na esfera social.

Evidenciou-se que a atividade artística não poderia se esquivar da lógica da produção industrial e ela procurou fazer disso um novo instrumento de seu próprio desenvolvimento. Se a arte tem uma dimensão imagética que se manifesta através da reprodutibilidade técnica, este novo aspecto deve ser pensado.

As obras de arte que não eram vistas antes do aparecimento da imagem técnica, foram sendo reproduzidas em imagens e puderam ser conhecidas por um número maior de pessoas, através de livros de arte, de catálogos de exposição, jornais e revistas, projeções de diapositivos (*slides*) nas aulas de história da arte e, atualmente, em *sites* na internet, onde é possível ainda capturar e manipular imagens e vídeos.

Atualmente, o artista produz imagens múltiplas do conjunto de sua obra ou, então, produz sua obra diretamente usando a imagem técnica, utilizando os recursos da indústria da imagem, para circular no meio de arte e inserir sua produção na cultura social. Porém, numa sociedade de massa, a imagem da obra de arte precisa disputar lugar de interesse no conjunto das imagens que circulam na sociedade. Nesse contexto, multiplica-se a produção, em especial, de livros de arte. Artistas jovens, que ainda não consolidaram suas carreiras, já produziram pelo menos um livro sobre sua obra, e outros tantos catálogos, e veicularam suas imagens em revistas especializadas e pela internet. Na maioria das vezes, conhecemos a obra de um artista, primeiramente, através das imagens. Portanto, perceber uma obra de arte na atualidade significa associá-la a uma

imagem que a reflita e a envolva em um circuito duplo que absorve a obra e sua dimensão imagética.

A nova dimensão imagética da arte demandou um museu de imagens. O Museu Imaginário, um museu composto de imagens de arte, pensado por André Malraux, no momento em que ele percebeu que estava surgindo um mundo da arte em que o objeto poderia ser substituído pelas imagens impressas nos livros de arte, e que as referências dos artistas seriam retiradas antes do museu imaginário que cada um constituiria para si. Malraux, com seu Museu Imaginário, estabeleceu uma dimensão museal para receber a dimensão imagética da arte. No mesmo contexto, Marcel Duchamp concebeu um museu portátil para o conjunto de imagens de suas obras. Uma comparação entre os dois museus será melhor discutida adiante.

A obra de arte contemporânea, ao surgir, traz consigo uma dimensão imagética. A obra de arte contemporânea é reproduzida em imagem de arte e, através dessa dimensão imagética, ela participa do sistema de arte associado à indústria da imagem. Essa dimensão imagética ampliou o pensamento artístico e o colocou em suspensão ao realizar o questionamento do conjunto de conceitos do antigo discurso estético como unicidade e artesanaria do objeto de arte, originalidade do autor, coerência da obra, individualidade da 'expressão pessoal'. Reconhecemos, então, a existência de um novo campo da visualidade da arte.

A partir desse acontecimento, a relação entre a obra e o espectador passou a ser mediada por uma série infinita de imagens que se constituem em ordem visual, em prescrições icônicas, em esquemas estéticos que corrigem, comentam e completam, e que tecem, entre a imagem de arte e a obra, uma rede cerrada de nexos.

A reprodutibilidade da obra de arte e a difusão da imagem de arte em diversos meios gráficos levaram a arte [seus temas, suas formas, seus procedimentos, suas áreas de conhecimento e os modos de circulação], bem como a figura do artista e a atitude do espectador, a se transformarem profundamente. A imagem de arte não somente modificou a arte ao arrastar suas imagens para além da mera função de

reprodutibilidade documental, mas, também, incorporou ao campo da arte uma imagem diferente: *A imagem conceitual*.

A imagem conceitual, nos anos de 1960 e 1970, apareceu como uma categoria de arte explorada por vários artistas que a utilizaram como um dos recursos de visualização de suas idéias. Apesar das diferentes motivações que levaram à sua produção, encontramos, como ponto comum, a estratégia de visualizar conceitos que somente foram materializados através de imagens técnicas, em especial, as fotográficas e as fílmicas. Essa imagem ocupa o lugar de mediação entre as idéias do artista e a percepção, reflexão e compreensão do espectador. A imagem conceitual reaparece nesse momento histórico porque, em algumas obras da arte contemporânea, a relação entre a obra material e o público não se operava diretamente, já que não se tinha mais acesso à ação performática ou não se podia ir até a intervenção realizada em uma paisagem distante. A relação somente poderia ocorrer através da imagem que, nesse caso, objetiva visualizar a obra, agora mais um acontecimento que um objeto (GROSSMAN, 1995).

A imagem conceitual não é um mero registro direto de uma situação que preexistiu. Mais que isso, ela é a produção de um sentido no decorrer de um processo conjunto de registro e de conceituação. A imagem conceitual, assim, é uma imagem que visualiza um referente mental e evidencia uma transformação dimensional que vai do objeto e do sensível em direção à imagem e ao inteligível, da coisa à idéia. Ela torna visível um pensamento conceitual e visualiza o conhecimento em arte. De outro modo, as imagens conceituais *tornam visíveis* **idéias que foram concebidas como imagens**.

As imagens conceituais proporcionam uma estrutura de cognição e imaginação e pedem para ser interpretadas levando-se em consideração simultaneamente as ações artísticas, o contexto e o discurso que lhes dá amparo. Elas revelam que tornou-se indispensável ao pensamento artístico contemporâneo a habilidade de produzir e/ou manipular imagens cognitivas. A maioria das pessoas que conhece *Duplo Negativo* conhece a dimensão conceitual da obra visualizada em imagem técnica – isso é uma imagem conceitual (FIG.1 e 110).

A imagem conceitual de *Duplo Negativo* é tão importante quanto a obra-coisa, porque se insere no processo de industrialização da imagem e participa da nova dimensão imagética da arte, como arte, pois, nesse caso, objeto e imagem são variáveis de uma mesma equação. Objeto e imagem não existem isolados em si, de modo imutável e inflexível, mas como coisa engajada em um processo imagético singular, cuja singularidade define as condições do contato e, finalmente, as próprias formas das imagens que deram novas identidades à obra na arte contemporânea e, notadamente, a uma quantidade significativa de obras performáticas e obras de intervenção na paisagem (*Land Art* e da Arte Conceitual), realizadas nos anos 1960/1970.

O aparecimento da imagem de arte a partir da reprodutibilidade técnica da obra de arte e da imagem conceitual, a partir da imagem de arte e da imagem *ready-made*, certamente não foram os primeiros processos a afetar a arte, ao longo de sua história, e não foram os primeiros a provocar o deslocamento das fronteiras entre a arte e a cultura coletiva. Mas esse processo distingue-se dos anteriores porque ampliou as possibilidades do campo da arte e provocou uma mudança na concepção de arte, possibilitando que uma idéia, um conceito ou um acontecimento privado se tornasse visível e que essa obra-ideia/acontecimento se transformasse em fluxo imagético.

O que a imagem conceitual necessita e que este estudo tentou fazer foi não apenas apresentar uma outra visada sobre a arte contemporânea, mas reclamar um lugar para uma *categoria* de arte contemporânea até agora ignorada.

2 REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA

E IMAGEM DE ARTE

Uma reflexão sobre a reprodutibilidade técnica das obras de arte e as conseqüências sobre a arte que tal processo provocou, pode ser encontrada no texto *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*, publicado em francês, em 1936, por Walter Benjamin (1892-1940). Esse texto introduziu a noção de aura na linguagem da crítica, tornou-se “fundamental para as teorias críticas da cultura visual contemporânea” (CRIMP, 2005:218) porque coloca a questão da dimensão imagética da obra de arte no mundo moderno, e tem como foco central a análise sobre a destruição da “aura” da obra de arte singular e única, quando são multiplicadas em diferentes tipos de imagens de arte.

Benjamin ficou impressionado, como muitos dos seus contemporâneos, com a multiplicação das imagens, em especial, das imagens automáticas e mecanicamente reproduzidas, de que a fotografia de imprensa era o protótipo. Ele se deu conta de como as formas de reprodução mecânica da imagem criam novas realidades e alteram percepções além do nível consciente (FREIRE, 1999:102). É a fotografia que lhe permitiu refletir sobre as questões geradas pela reprodução mecânica na cultura moderna. Rosalind Krauss afirma que para Benjamin, a

fotografia é o dispositivo com o qual se calibra os objetos da paisagem cultural em termos de ‘reprodutibilidade’. Essa reprodutibilidade percebida recentemente é que põe à disposição de Benjamin os objetos específicos de sua análise – como o desaparecimento da aura ou o relativismo histórico da noção de estética de original, por exemplo. (KRAUSS, 2002:15)

Benjamin insistiu em refletir sobre as mudanças provocadas pela reprodução em série, questionando se a obra de arte, quando se difunde em imagens de arte múltiplas, ainda era uma obra de arte, ou se a multiplicação, a massificação da imagem de arte, não implicaria na perda da aura, logo, no desaparecimento do que era, então, a própria essência da arte.

Benjamin lembra que a obra de arte já era reproduzida desde a antiguidade, “em todos os tempos, a discípulos copiarem obras de arte, a título de exercício, os mestres reproduzirem-nas a fim de garantir a sua difusão e os falsários imitá-las com o fim de extrair proveito material. Porém, ele alerta que “as técnicas de reprodução são, todavia, um fenômeno novo, de fato, que nasceu e se desenvolveu no curso da história, mediante saltos sucessivos, separados por longos intervalos, mas num ritmo cada vez mais rápido” (BENJAMIN, 1983:5).



FIGURA 06 – Peter Paul Rubens – *A Descida da Cruz* – 1612-14 – 310 x 420 cm – óleo/tela
FIGURA 07 – Lucas Vorsterman – *A Descida da Cruz* – 1620 – 56,9 x 43 cm – gravura/papel

Com a litografia e a cromolitografia, no início do século XIX, as técnicas de reprodução de imagens passaram por um progresso decisivo. Esse processo permitiu que a arte (artes gráficas) não apenas reproduzisse imagens produzidas em outros meios (pintura e escultura), como fizera a gravura em metal em relação à pintura (FIG.06 e 07), mas, pela primeira vez, comercializava-se em série e eram produzidas e reproduzidas, diariamente, outras novas imagens. Decorridos alguns poucos anos, a fotografia ocupou o lugar da litografia, no tocante à reprodução de imagens, e, a partir de então, a

produção/reprodução de imagens pôde se concretizar num ritmo muito mais acelerado que no passado.

Com os novos processos de produção e reprodução técnica da imagem, um fato tornou-se verdadeiramente decisivo e apareceu pela primeira vez: foi a possibilidade de produzir “cada vez mais obras de arte, que **foram feitas justamente para serem reproduzidas**” (BENJAMIN, 1983:11, grifo nosso); essa nova situação inaugura a emancipação da obra de arte com relação ao caráter de unicidade.

A imagem de arte múltipla atesta o fim do culto à singularidade, pois a imagem na época industrial se multiplica ao infinito pelo artifício da reprodução técnica. A noção de autenticidade não tem sentido para uma reprodução, em especial para a reprodução técnica que é independente da obra original. A imagem técnica possibilitou a reprodução de um grande número de imagens, e seria um absurdo perguntar qual delas é a autêntica. Afinal, diferentemente do que ocorre com as técnicas tradicionais, a reprodutibilidade não é uma situação externa para a imagem de arte, pois a imagem técnica surgiu como um tipo de imagem voltada diretamente para a reprodutibilidade.

No século XX, a reprodutibilidade atingiu um nível tão alto que desenvolveu condições “não apenas de se dedicar a todas as obras de arte do passado e de modificar de modo bem profundo os seus meios de influência, mas também elas próprias se imporem, **como formas originais de arte**” (BENJAMIN, 1983:6, grifo nosso). O que se quer assinalar é que a mudança que tal situação gerou, provocou um conflito peculiar dentro do qual as técnicas tradicionais de produção de imagens visuais viram-se obrigadas a se engajarem nas novas técnicas de reprodução de imagens, de caráter industrial.

Quando a imagem técnica começou a penetrar na consciência da população em geral, e isto aconteceu no final do século XIX, Benjamin comenta que tinha início uma busca por “fazer as coisas se aproximarem de nós, ou antes, das massas”, pois ficou “irresistível a necessidade de possuir o objeto de tão perto quanto possível, na imagem”. Esta seria “uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a

superação do caráter único das coisas, em cada situação, através da sua reprodução” (BENJAMIN, 1986:101).

Com as técnicas de reprodução das obras de arte, começou, paulatinamente, a liquidação do elemento tradicional da herança cultural, presente na obra de arte, que é a unicidade. Mas esse processo trouxe, também, um aspecto positivo na medida em que possibilitou uma renovação das estruturas artísticas e a transformação da obra única em um fenômeno de imagem múltipla. A reprodutibilidade técnica, não apenas permitiu a reprodução infinita e imediata das imagens de arte, mas a partir dela ocorreu, para Benjamin, a perda da aura da obra. Para Benjamin, “a aura tem a ver com a presença do original, com autenticidade, com a existência única da obra de arte no lugar em que por acaso se encontra” (CRIMP, 2005:101). A imagem de arte múltipla faz passar para o segundo plano o valor de culto em proveito do valor de exposição, isto é, na imagem múltipla, “o valor de exibição sobrepõe-se decididamente ao valor de culto” (BENJAMIN, 1983:13).

O valor de culto está presente desde os primórdios da existência da imagem e se configura no sagrado, no mágico, num mundo transcendente e inalcançável. Já o valor de exposição é uma nova forma de relação entre o homem e a obra e vai predominar nos tempos modernos, cujo universo é o mundo físico.

Era o valor de culto da obra de arte que determinava a incorporação dessa obra num conjunto de relações sociais, pois as obras de arte antigas surgiam associadas ao poder político ou ao religioso. A perda da aura, segundo Benjamin, atesta-se quando não resta mais nenhum vestígio da função ritualística da obra. As obras de arte passaram a ser deslocadas de seu local de origem para serem expostas em outros locais. Desse modo, “a perda do frescor da aura e a separação da obra do edifício da tradição são conseqüências *inevitáveis* da reprodução mecânica” (CRIMP, 2005:103). O valor de exposição conferiu novas funções à obra, entre elas a função artística. A passagem do valor de culto ao valor de exposição modificou os modos de produção e recepção da arte, que passaram da esfera religiosa (culto) à esfera artística (exposição). O valor de exposição proporciona “uma acentuação da dimensão espetacular da obra, que acaba

por colocar na sombra a sua especificidade estética. Estas mudanças fazem-se acompanhar por uma profunda transformação da percepção e do sentir” (PERNIOLA, 1998:177).

O valor de exposição, segundo Benjamin, foi reforçado pelas diversas técnicas de reprodução. Despregada de seu aspecto de unicidade pelas técnicas de reprodução, a arte, em decorrência, não pôde manter seus aspectos de independência do campo da indústria da imagem que se formou, principalmente, no último século. Progressivamente, a arte se engajou na dinâmica das técnicas de reprodução e dissolveu a unicidade da obra numa multiplicidade de imagens de arte.

Essa transformação histórica do valor de culto/contemplativo para o valor de exposição/entendimento contribuiu na modificação do campo das artes. Enquanto as sociedades tiveram seus meios e modos de produção e reprodução dos bens necessários para a vida coletiva, assentados em torno do fazer artesanal e manual, os meios de produção da obra de arte também eram artesanais e manuais. Contudo, a mudança substancial provocada pelo advento das sociedades industriais, essencialmente baseadas em meios e modo de produção industrial, provocou uma transformação nos meios e modo de produção da obra de arte, forçando-a a se relacionar com a produção industrial e a incorporar, em seu processo de produção, a reprodutibilidade, estratégia fundamental no sistema de produção industrial.

A partir do texto de Benjamin, passou-se a entender que os novos processos de produção e reprodução da imagem de arte transformaram o caráter geral da arte, pois as diversas técnicas de reprodutibilidade da imagem provocaram um deslocamento quantitativo – do único para o múltiplo – e isto transformou qualitativamente a obra, afetando a sua própria *condição* como arte. Evidentemente, ocorre que a produção em quantidade tornou-se um fator de qualidade da imagem, o que modificou a relação das pessoas com a arte, provocando um conjunto de atitudes novas.

Se a obra de arte tradicional estava associada à unicidade, à durabilidade e ao local de origem, a imagem de arte apresenta-se como um duplo da obra, multiplicada

indefinidamente porque impressa em papel, chega até às pessoas, em suas casas, através de jornais, álbuns, livros, revistas. Esse fenômeno apontado por Benjamin, a que ele se refere por “novo campo da arte-depois-da-fotografia, a saber, a revista ilustrada, em outras palavras, a presença combinada de fotografia e texto” (KRAUSS, 2002:114). Benjamin discute essa questão da seguinte forma: “com esse gênero de fotos [dos jornais ilustrados] a legenda tornou-se, pela primeira vez, necessária. E tais legendas detêm, evidentemente, um caráter bem diverso do título de um quadro” (BENJAMIN, 1983:13).

Percebe-se que a diferença entre as imagens do passado e as atuais, não é apenas uma questão de diversidade técnica, mas de recepção das imagens. Benjamin percebe esta mudança com a fotografia, pois a imagem fotográfica demanda uma percepção diferente por parte do observador que prioriza, num primeiro momento, o entendimento sobre a imagem, e, não, a contemplação.

Além das questões relativas ao modo de produzir a obra, as novidades técnicas de reprodutibilidade tiveram efeitos profundos sobre os processos de conhecimento e sobre as categorias da percepção. Benjamin havia sublinhado que o contato com uma imagem de arte tirava o mistério da presença diante da obra original. A multiplicação das reproduções e, em consequência, o fato de que o espectador entrava em contato não com uma obra, mas com sua imagem, presente em livros, catálogos, cartões postais e cartazes, entre outros meios, engendrava efeitos diferenciados e uma nova história da percepção da arte se abria e, em consequência, uma nova história da arte começava. Vive-se atualmente em um momento em que antes de se ter contato direto com uma obra, pode-se *conhecê-la* através de uma imagem de arte que antecede a exposição e a recepção da obra.

A reprodutibilidade atirou o produto singular da atividade artística tradicional num universo repleto de imagens industriais, e, a pintura, que durante séculos, havia tido o privilégio de representar visualmente o mundo e os símbolos de cada sociedade numa superfície plana, encontra-se, agora, misturada às milhares de imagens técnicas que a publicidade, através dos meios de comunicação, apresenta aos olhos dos espectadores.

É compreensível que o sistema da arte tenha sido transformado com o aparecimento das tecnologias industriais que puseram em crise todo o sistema artesanal. É compreensível, também, que numa sociedade organizada em uma estrutura que se baseia na produção e consumo industrial e que tem como modelo a alta tecnologia, que as técnicas artísticas, que ainda se baseavam na singularidade artesanal, perdessem conexão com o sistema industrial de produção e de consumo. Numa sociedade em que a produção é industrial, a cultura e a arte também devem ter uma dimensão industrial, ainda mais numa sociedade que está baseada na cultura de imagens, produzida por aparatos industriais.

O aparecimento da imagem de arte modificou o modo de ver as obras que foram produzidas antes da reprodutibilidade técnica. Um quadro, mesmo que pudesse ser transportável, nunca era visto em dois locais ao mesmo tempo. Quando a máquina fotográfica reproduz um quadro, destrói a singularidade da sua imagem. Daí resulta que o seu significado se modifica ou, mais exatamente, multiplica-se e fragmenta-se em muitos significados. Uma obra, quando reproduzida em livros, entra na casa do espectador e, nesse ambiente, penetra na atmosfera da vida cotidiana. Ao mesmo tempo, entra em milhares de outras casas e em cada uma é percebida num contexto diferente. Graças à imagem reproduzida, a obra se desloca até o espectador.

Depois de observar uma imagem de arte, pode-se deslocar-se até o museu para ver o original e perceber a diferença entre ele e sua reprodução. Mas a partir do momento em que estamos perante o original, observamos uma obra que já foi vista numa reprodução. A singularidade do original está, agora, no fato de que ele se tornou “o original de uma reprodução. O que nos impressiona não é já o que a imagem mostra, por ser único; o seu significado primeiro já não se encontra no que nos diz ser, mas naquilo que é” (BERGER, 1982:25). Igualmente, este novo estatuto da obra de arte aconteceu apenas graças aos novos meios de reprodução da imagem técnica.

Na época da reprodutibilidade técnica da obra de arte, o significado das obras originais já não está ligado somente a elas. O significado, com as imagens de arte, tornou-se transmissível, uma espécie de informação. Uma reprodução de imagens de arte em

livros, além de fazer referências ao original, torna-se, por sua vez, o ponto de referência para outras imagens. O significado de uma imagem, nesse contexto, varia conforme o que se vê imediatamente ao lado ou a seguir.

A reprodução de milhares de imagens de arte faz com que se torne comum verem-se, cada vez mais, reproduções e, cada vez menos, originais. Desse modo, tem-se acesso a um outro tipo de aura que não vem da unicidade, mas da difusão cada vez mais maciça e mais rápida das imagens. Em outros termos: “a arte da época da reprodução em massa encontrou outros valores auráticos” (AUMONT, 1995:301).

A “aura” na era da reprodutibilidade não se apóia na raridade e na unicidade de suas aparições; a aura “repousa na superexposição, na infinita multiplicidade: é uma aura midiática” (ROUILLÉ, 2009:150).

O valor aurático não está mais associado à singularidade e autenticidade, à existência única da obra de arte no lugar em que ela foi produzida, mas ao fato de ser o original de uma reprodução. Graças à popularização da reprodução, o original passa a ser mistificado e seu significado deixa de residir no que somente ele diz como único e passa a ser o que somente ele é, um objeto cujo valor depende da sua raridade, valor este confirmado e garantido pelo preço que atinge no mercado. A aura no mundo moderno está associada ao valor de exposição, e, não, ao de culto.

Régis Debray entende que a reprodutibilidade da obra de arte não retira a aura da obra. Segundo ele, a concepção de História da Arte, de Benjamin, era continuísta e não diferenciava o período das Belas Artes (a era da arte) do anterior, de uma arte na “era dos ídolos”. Debray argumenta que a aura tem a ver apenas com a era dos ídolos. Desse modo, antes da reprodução mecanizada, “a obra de arte já se tinha despojado, na Renascença, das qualidades de presença real, de autoridade e de imediata encarnação que ele (Benjamin) temia que viessem a ser atingidas pela perversão industrial”. E mais, Debray afirma que a fotografia acrescentou somente a reprodutibilidade, pois a “secularização das imagens não teria começado no século XIX, mas sim no XV” (DEBRAY, 1993:123).

Peter Bürger também faz observações pertinentes sobre o pensamento de Benjamin e as técnicas de reprodução. Para BÜRGER (2008), Benjamin utilizou as transformações no âmbito das técnicas de reprodução para explicar as transformações experimentadas pela arte, nas primeiras décadas do século XX. Segundo Bürger, Benjamin separa a história da arte considerando a arte antes do aparecimento das técnicas de reprodução, e outra arte depois do surgimento das técnicas. Uma arte aurática, portanto, onde se supõem categorias como unicidade e autenticidade, e uma arte desprovida de aura, em que as categorias apontadas acima tornaram-se supérfluas diante de uma produção cujo projeto tem seu fundamento na reprodução. Tal periodização, na visão de Bürger, é frágil, pois o mais adequado, no caso da arte, seria partir do âmbito da instituição arte, e a periodização da história da arte não poderia simplesmente seguir as periodizações das formações sociais e de suas fases de desenvolvimento porque “até agora, a produção artística tem sido um tipo de produção simples de mercadoria (e isso ainda em plena sociedade do capitalismo tardio), em que os meios materiais de produção possuem um significado relativamente ínfimo para a qualidade da peça em produção” (BÜRGER, 2008:70 e 71).

Bürger também questiona a tese benjaminiana de que os modos de percepção se transformaram graças ao aparecimento e transformações das técnicas de reprodução, e que tal situação teria levado à mudança do caráter geral da arte. Tal pensamento é muito problemático, pois a ruptura decisiva no desdobramento da arte não pode ser vista como um mero resultado de uma transformação tecnológica. Bürger acredita que não se deve atribuir, unicamente aos procedimentos técnicos de reprodução, a ruptura decisiva no desenrolar da arte na sociedade capitalista. Não se trata de negar que as técnicas de reprodução contribuíram na transformação da arte; porém, esta transformação não ocorreu apenas devido ao aparecimento das técnicas de reprodução, uma vez que estas surgiram dependentes do desenvolvimento do todo social. As transformações ocorridas na arte devem ser observadas em conexão com a tendência à progressiva divisão do trabalho, característica da sociedade capitalista. O sistema social da arte faz parte da lógica de desenvolvimento da sociedade capitalista e, no contexto da progressiva divisão de trabalho, imposto pela sociedade industrial, o artista também se especializa.

Apesar dessas considerações, a preocupação de Benjamin e seu questionamento sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte está, em outros termos, bastante presente nos debates contemporâneos, e o texto de Benjamin continua importante pois ele inaugurou uma questão que aponta para o processo de duplicação do objeto de arte, quando único, em imagem múltipla produzida industrialmente, e isto alterou, inegavelmente e de forma substancial, o campo das artes plásticas e visuais. A inevitável reprodução de imagens de arte, que a industrialização promoveria, foi vista como possibilidade política de democratização da arte e de emancipação da obra de valores burgueses. Contudo, a expectativa de Benjamin não se concretizou do modo como ele esperava no sentido de democratizar o acesso à arte.

A reprodução da obra de arte, tematizada por Walter Benjamin, é fundamental para a compreensão das transformações ocorridas na arte contemporânea. Aliás, esse texto de Benjamin é significativo e atual, entre outras razões, porque antecipa a noção de arte como *idéia*, absolutamente sem aura (FREIRE, 1999:75).

3 A IMAGEM *READY-MADE*

E A IMAGEM CONCEITUAL

Se no campo teórico os impactos de novos processos técnicos e os desdobramentos da industrialização da arte foram vistos numa perspectiva crítica, no campo das artes plásticas, alguns artistas realizaram – paralelamente aos textos dos teóricos e, também, numa perspectiva crítica – uma grande mudança na maneira de pensar, produzir e inserir sua obra na sociedade. Estamos falando de artistas que deslocaram suas intenções do campo restrito da arte e de sua história, com suas especificidades e especialidades, para problematizarem o processo produtivo e *criativo* que envolve as artes plásticas, numa época em que a imagem visual não é mais artesanal e nem é produto exclusivo de produção dos artistas. O artista plástico, na atualidade, é apenas um segmento entre outros profissionais que também são produtores de imagens. Para os artistas, contudo, não cabe apenas a produção da imagem, é preciso pensar um novo estatuto para a arte.

Vários artistas assim fizeram, ao longo do século XX. Contudo, em nossa pesquisa, primeiramente, focaremos na atuação pioneira de Marcel Duchamp porque ela procurou responder à transformação provocada pela industrialização da imagem de arte, de modo peculiar e fortemente inovador, e, ainda, paralelamente, ao surgimento de teorias sobre esse acontecimento.

Nossa preocupação não é analisar obra por obra, mas verificar como aconteceu a postura duchampiana frente às transformações geradas no sistema de arte, graças à implantação do sistema industrial de produção de imagens. As questões que abordaremos a seguir talvez não fossem perceptíveis logo no início da carreira do artista e, por isso, podem ser melhor compreendidas graças ao distanciamento histórico entre nossa abordagem e a realização da obra.

A importância de Marcel Duchamp (1887-1968), para o nosso estudo, está no fato de ele ter reformulado o sistema da arte, não pelo conteúdo estético de sua obra, mas com propostas que, acima de tudo, revelavam novas atitudes do artista diante do campo da arte e da imagem técnica, na sociedade industrializada. Pode-se dizer que, a partir de

Duchamp, a arte tornou-se uma reflexão, um procedimento conceitual, uma proposta ética, e foi ele que, “antes de qualquer um, se deu conta do sistema de arte em toda a sua eficácia institucional e ideológica” (TOMKINS, 2004:7) e da nova relação da arte com o sistema industrial de produção e reprodução das imagens de arte. Nestas questões, seu trabalho foi verdadeiramente transformador porque anunciou através de proposições o novo estatuto da arte, na sociedade contemporânea. É nesse ponto que se legitima a importância de sua obra, pois ele anunciava como a esfera da arte se articulava no mundo industrializado do século XX, isto é, a obra de Duchamp provocou uma crise na visão ingênua e romântica da arte e do artista, e produziu novas possibilidades para o exercício da arte em um sistema visual que começou a ser instaurado no século XIX e que se intensificou no século XX.

Foi Duchamp quem respondeu de forma mais contundente às mudanças que foram impostas pela era industrial ao mundo da arte. Ele dedicou-se a um tipo de produção que buscou delinear, explorar e descrever o novo campo do imaginário que se abria com a reprodutibilidade técnica e com as tecnologias de produção de imagem. Pode-se considerar a obra de Duchamp de várias maneiras, no entanto, é difícil negar, como afirma Rosalind Krauss, que “trata-se de uma obra profética” porque antecipou questões de um mundo espetacular, cada vez mais estruturado pela dominação da visualidade e, em particular, pelo domínio da fotografia como principal imagem técnica. Krauss escreve:

O que a arte de Duchamp sugere é que esta mudança da forma das imagens que constituem progressivamente no nosso entorno arrasta consigo uma mudança na estrutura dominante da representação – o que, por sua vez, talvez traga conseqüências sobre os próprios processos simbólicos e imaginários. Isto quer dizer que o modo de produção dos signos afeta os próprios processos do conhecimento. (KRAUSS, 2002:92)

A ruptura provocada pela obra de Duchamp, no sistema tradicional das artes plásticas, ocorreu a partir de uma nova concepção de arte, baseada na mesma lógica que rege a fotografia que emerge do gesto, do sujeito, da situação, do referencial, isto é, a obra de Duchamp funda-se numa nova concepção de arte, diferente da produção realizada tradicionalmente. A obra duchampiana e a fotografia têm em comum o fato de ambas

funcionarem, em seu princípio constitutivo, como impressão de uma presença, como um sintoma, um sinal, uma marca, como um traço físico, como uma impressão que não oferece sentido em si mesmo, mas na relação existencial entre a imagem e seu referente. Por ser trabalhada sobre a lógica do gesto e do traço, a obra de Duchamp pode ser considerada “conceitualmente fotográfica”.

Philippe Dubois compara a operação do ato fotográfico com o ato que presidiu a instituição do próprio *ready-made*, também ele um objeto já dado e conhecido que adquiriu nova lógica pela mudança de contexto. Dubois diz ainda que, assim como o *ready-made*, a fotografia efetua um corte no *continuum* de um processo espacial e temporal, interrompendo o fluxo progressivo de uma cadeia: o *ready-made* em relação ao encadeamento do tempo na duração. Se o fotógrafo corta (isola e interrompe) e o pintor compõe (age continuada e progressivamente), entende-se o quanto Duchamp estava mais próximo do fotógrafo do que do pintor. A fotografia “abandona o tempo crônico, real, evolutivo, o tempo que passa como um rio, nosso tempo de seres humanos inscritos na duração, para entrar numa temporalidade nova, separada e simbólica, a da foto”. (...) “A pequena porção de tempo, uma vez saída do mundo, instala-se para sempre no além a-crônico e imutável da imagem” (DUBOIS, 1993:254-258).

O golpe duchampiano que separa um objeto ordinário de sua série industrial, de sua ordem nessa cadeia serial, cria igualmente para esse objeto uma nova inscrição espaço-temporal e, uma vez ‘saído de seu mundo’, o objeto também se instala nesse além ‘imutável da imagem’, de que nos fala Dubois. O fotógrafo, assim como Duchamp, opera por subtração: o primeiro recorta uma fatia do tempo de sua evolução natural; o segundo retira um objeto de sua serialidade industrial progressiva, o que não deixa de ser uma subtração na temporalidade desse objeto – um urinol ‘congelado’ na duração eterna de uma estátua, justo o efeito do ato fotográfico.

Essa relação com a fotografia foi muito importante na trajetória do artista, e fez Duchamp perceber e revelar a dimensão imagética da obra de arte, na sociedade industrial. Vejamos como isso aconteceu na sua trajetória artística.

A carreira artística de Duchamp inicia-se aos quinze anos e mostra influência de Claude Monet (1840-1926) que, na época, era admirado e conhecido profundamente por ele, somente através de *livros e reproduções* (FIG.08). Observa-se que no final do século XIX, mesmo sendo francês, Duchamp teve acesso à obra de Monet, primeiramente, através da imagem de arte.

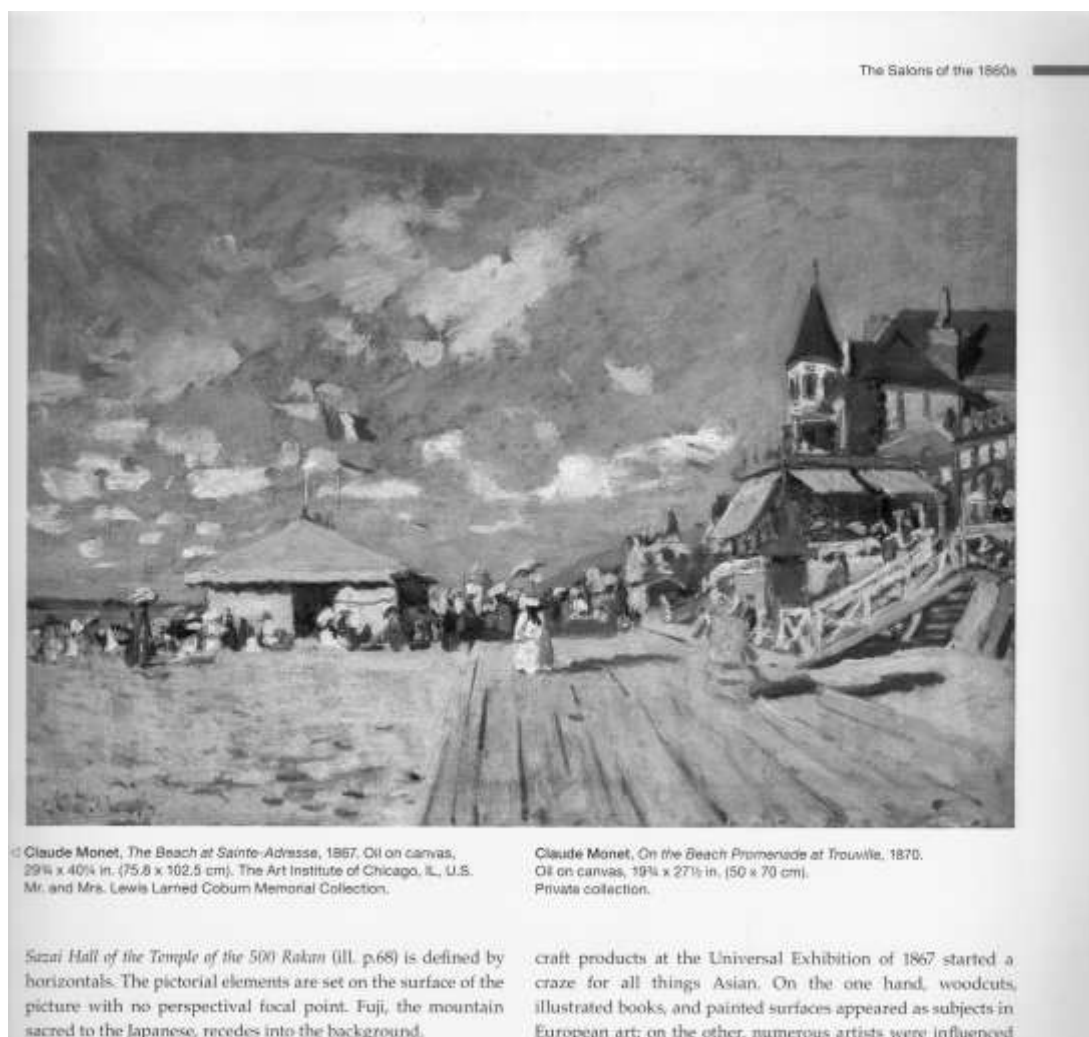


FIGURA 08 – Imagem de uma obra de Monet – detalhe da página 65 do livro *Impressionism*, de Isabel Kuhl.

Duchamp nutriu também admiração pelo simbolismo, que exercia forte influência nos jovens artistas, no princípio do século XX e, em entrevista, reconheceu que seu ponto de partida havia sido a obra de Odilon Redon (1840-1916) (FIG.09) (MINK, 1996:14).



FIGURA 9 – Odilon Redon – *Silêncio* – 1911 – 54 x 54,6 cm – óleo/gesso e papel
FIGURA 10 – Marcel Duchamp – *Nu Descendo uma Escada (nº 2)* – 1912 – 146 x 89 cm – óleo/tela

Depois de passar por diversos movimentos da arte moderna (Fauvismo, Paul Cézanne (1839-1906) e Cubismo), a obra de Duchamp passou por mudanças que adquiriram dimensões inusitadas. Entre os acontecimentos que marcaram essas mudanças destacamos:

Em 1912, Duchamp enviou para o Salão dos Independentes uma pintura, *Nu Descendo uma Escada (nº 2)* [Nude Descending a Staircase (nº 2)] (FIG.10), e ela não foi bem recebida pelos cubistas, em especial, por Albert Gleizes (1881-1953), que pertencia à comissão de exibição, e foi quem pediu aos irmãos de Duchamp, Jacques Villon (1875-1963) e Raymond Duchamp-Villon (1876-1918), que persuadissem Duchamp a retirá-la “voluntariamente” da sala cubista. Na opinião de Gleizes, esta obra não estava de acordo com o que os cubistas queriam para a sua exposição. De certo modo, o *Nu* foi interpretado como uma obra futurista, e os cubistas queriam reforçar a sua diferença em relação aos outros movimentos que despontavam naquele momento. Duchamp retirou o trabalho e afastou-se do grupo e da pintura.

Ainda em 1912, ele assistiu à adaptação teatral da novela de Raymond Roussel (1877-1933), *Impressões de África*, que foi apresentada em Paris. A peça revelou a ele que a obra de arte podia ser fruto da imaginação do artista e que não precisava ser influenciada por outra obra da mesma categoria.

No mesmo ano, ele estudou o filósofo grego Pirro de Élis (365-275 a.C.), de quem tomou a idéia de indiferença e, com ela, elaborou o conceito de “beleza da indiferença” (TOMKINS, 2004:142). Esse foi um dos princípios que fundamentaram o conjunto de obras que seriam realizadas por Duchamp e que, por sua vez, modificaram de modo bastante profundo e com muito impacto o campo da arte.

Outro pensador que Duchamp leu foi Max Stirner³. Stirner aconselhava que as pessoas cultivassem a singularidade e valorizassem a unicidade. A única regra de conduta que o indivíduo deveria seguir era a de realizar-se a si mesmo para alcançar suas necessidades, seus desejos, mesmo estando em conflito com a coletividade e contra todos (STIRNER, 2009).

Duchamp considerava *O Único e a sua propriedade*, publicado em 1844, “um livro notável”, e é provável que a leitura desse livro de Stirner tenha encorajado Duchamp a prosseguir em seus pensamentos e inclinações individuais, que tinham pouco em comum com o que os demais artistas estavam realizando naquela época.

No final de 1912, Duchamp, em companhia do pintor Fernand Léger (1881-1955) e do escultor Constantin Brancusi (1876-1957), visitou uma exposição de tecnologia aeronáutica. Segundo Fernand Léger, Duchamp teria dito a Brancusi: “a pintura está condenada. Quem conseguirá fazer algo melhor que uma hélice? Diz-me tu consegues?” (MINK, 1996:41). O questionamento de Duchamp revela o dilema vivido pelo artista de

³ Pseudônimo do alemão Johann Kaspar Schmidt (1806-1856), professor que exerceu sua profissão numa academia para moças, em Berlim. Nos últimos anos de vida tornou-se tradutor. O seu livro, segundo WOODCOCK (1981:355), influenciou o filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900). *O único e a sua propriedade* desfrutou, em Paris, de relativo interesse nas primeiras décadas do século XX. Segundo TOMKINS (2004:142), quem indicou o livro de Stirner à Duchamp foi Francis Picabia (1879-1953).

sua época, quando confrontado com as realizações da produção industrial e sua penetração na vida cotidiana.

Até 1912, Duchamp “fora um pintor que trabalhara de acordo com as práticas reconhecidas na arte ocidental desde o Renascimento” (TOMKINS, 2004:143). Ele trabalhou com óleo sobre tela e seguia os conceitos gerais da arte e os procedimentos artísticos que eram comuns aos demais artistas daquele período. Porém, a partir daquele ano, ele abandonou a pintura⁴.

Percebe-se, mais precisamente, que o que ele abandonou ou rejeitou, de fato, foi a idéia de auto-suficiência da pintura, de uma autonomia da obra de arte, que era perseguida pelos cubistas e que isolava a obra do mundo real (KRAUSS, 2002:77). Ao abandonar os métodos e materiais tradicionais, também desapareceu de sua obra a noção relativa à sensibilidade do artista, como princípio norteador da produção, para dar lugar ao desenho de mecanismos, a anotações escritas, ao espírito de ironia, à experiência com o acaso (TOMKINS, 2004:143), à relação com a fotografia e com a imagem impressa. Depois de 1912, a obra de Duchamp tornou-se cada vez mais cerebral e enigmática.

Em 1913, depois de ter rejeitado o sistema tradicional da pintura e de estabelecer que a arte deveria se voltar para o pensamento, Duchamp converteu-se na negação daquilo que ele denominava pintura retiniana, e que definiu da seguinte maneira:

Desde o advento do impressionismo, as produções visuais param na retina. Impressionismo, fauvismo, cubismo, abstração, é sempre uma questão de pintura retiniana. Suas preocupações físicas – as reações das cores etc. – deixam as reações da matéria cinzenta em segundo plano. Isso não se aplica a todos os protagonistas desses movimentos. Alguns deles foram além da retina. O grande mérito do surrealismo é ter tentado livrar-se da satisfação retiniana, da ‘suspensão na retina’. Com isso não quero dizer que é preciso reintroduzir anedota na pintura” [...] “Alguns homens, como Seurat ou Mondrian, não eram

⁴ Ele ainda pintou *Moedor de Chocolate nº 2* [Chocolate Grinder nº2] e *Rede de Cerçiduras* [Network of Stoppages], em 1914, e uma última tela, *Tu m'*, em 1918. Contudo, as três obras têm interferência de outros elementos ou a participação de outra pessoa.

retinianos, embora dessem a impressão de sê-lo. (KRAUSS, 2008:320)

Como se pode perceber, a crítica desencadeada por ele contra o sistema visual tal como era dominante no modernismo, isto é, no desdobramento que vai do impressionismo à abstração, passando pelo cubismo, era sobre a interrupção na retina do processo analítico da obra de arte. O mapeamento e a adequação do campo retiniano ao plano pictórico modernista promoveu, através de uma expectativa determinista, a idéia de que existiria um domínio autônomo do campo visual. No âmbito do desenvolvimento da pintura modernista, procurou-se valorizar o processo puramente retiniano e a convicção de que, se o artista dominasse as leis que regem as relações interativas óticas, era possível dominar os processos da produção pictórica. Foi contra a noção de auto-suficiência do campo retiniano e da lógica de uma superfície retino-pictórica que conferiu um programa coerente a boa parte da teoria modernista e da primeira pintura abstrata que Duchamp, a seu modo, se opôs.

Para Duchamp era importante “ir além” da retina para chegar à “matéria cinzenta”. A matéria cinzenta, segundo a concepção de Duchamp, é aquela parte situada além da retina e que não pode ser separada de outros tipos de atividade orgânica, no âmbito do corpo⁵. Ao negar a pintura retiniana, Duchamp rompeu com a tradição modernista e reatou o vínculo com a pintura de idéias. Assim, quando ele produzia, fazia “obra teórica” porque acreditava que a arte deveria ser experimentada/vivenciada “para além do princípio do prazer”, e o espectador deveria alcançar o entendimento. Duchamp desvalorizava a arte como ofício retiniano e a valorizava como idéia, mas, por sua vez, em sua obra, a idéia é, sem cessar, negada pela ironia. Contra a arte retiniana, Duchamp propôs o *ready-made* como antídoto, pois, nesse caso, “sempre era a idéia que chegava à frente e não o exemplo visual” (TOMKINS, 2004:181).

⁵ A crítica de Duchamp ao retiniano não impediu que ele realizasse experiências óticas como as *Placas de Vidro Rotativas (Ótica de Precisão)* [Rotary Glass Plates (Precision Optics)], de 1920, *Anémic Cinema*, de 1925 e *Rotorelievos (Discos Óticos)* [Rotoreliefs (optical discs)], de 1935. Contudo, no caso duchampiano, as explorações sensoriais têm a intenção de *corporificar o visual*, isto é, incluir o espectador como produtor ativo da experiência visual e das ilusões óticas, o que difere da questão central na estética modernista que se apoiava na noção de pureza do campo e baseava-se no estímulo retiniano desincorporado.

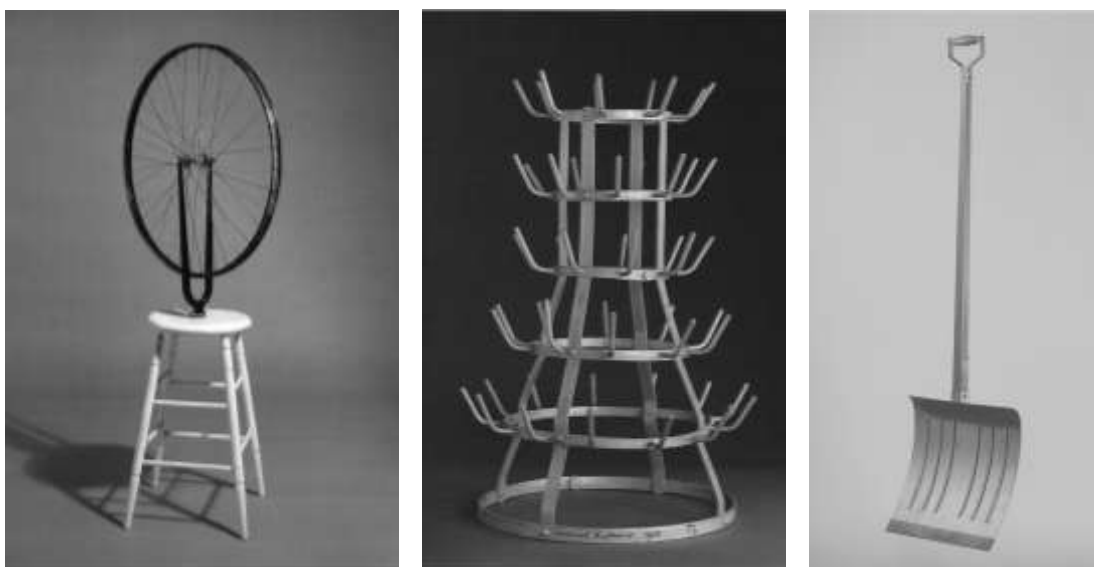


FIGURA 11 – Marcel Duchamp – *Roda de Bicicleta* – 1913 – 60,2 cm (alt.) – *ready-made*

FIGURA 12 – Marcel Duchamp – *Suporte de Garrafas* – 1914 – 59 x 37 cm – *ready-made*

FIGURA 13 – Marcel Duchamp – *Em Antecipação ao Braço Perdido* – 1915 – 121,3 cm (alt.) – *ready-made*

Entre 1913 e 1914, ele começou a deslocar objetos, e isto marcaria a sua ruptura com a arte, como ela era entendida até então. O importante na obra duchampiana foi o fato de que, para ele, a arte deixou de ser uma questão formal (linhas, cores, volumes), categorial (pintura, escultura) ou estilística, para se voltar à reflexão em torno do contexto institucional. Duchamp entendeu e demonstrou que bastaria que a instituição-arte decidisse que certo objeto fosse uma obra de arte, para que ele se tornasse arte. Desse modo, Duchamp atualizou as “quatro condições necessárias e suficientes para que não importe o que possa ser arte: são necessários um objeto, um autor, público e uma instituição, reunindo as três primeiras condições” (DUVE apud FERREIRA & CARON, 1998:111).

Para demonstrar sua forma de pensar, Duchamp apropriou objetos que seriam, mais tarde, denominados *ready-mades*. No *Dicionário abreviado do Surrealismo*⁶, o verbete “*ready-made*” traz a seguinte definição: “objeto usual elevado à dignidade de objeto artístico pela simples decisão do artista”, assinado (M.D.). Apesar da definição

⁶ Dicionário colagem, organizado por André Breton e Paul Eluard, com a participação de diversos escritores e artistas plásticos. Foi publicado, em 1938, acompanhando a Exposição Internacional do Surrealismo, em Paris. Ver BRETON & ELUARD (2003).

encontrada no dicionário, é importante lembrar que o conceito de *ready-made* estava sempre mudando, e Duchamp nunca conseguiu achar uma definição que o satisfizesse plenamente (TOMKINS, 2004:181). No texto *A propósito do ready-made*, Duchamp escreveu:

Em 1913 tive a feliz idéia de fixar uma roda de bicicleta sobre um banco de cozinha e de ficar olhando como ela girava. Uns meses mais tarde comprei uma reprodução barata de uma paisagem de inverno, ao entardecer, que chamei «Farmácia» depois de ter acrescentado dois breves toques, um vermelho e outro amarelo, no horizonte. Em Nova York, em 1915, comprei em uma loja de ferraria uma pá de neve sobre a qual escrevi: “Em Antecipação ao Braço Perdido” [In Advance of the Broken Arm] (FIG.13). Foi por essa época que me ocorreu a palavra «ready-made» para designar esta forma de manifestação. DUCHAMP (1978:164)

Os *ready-mades* são objetos anônimos, sem marca autoral, que foram apropriados, descontextualizados; que tiveram sua funcionalidade suspensa e que foram inseridos no mundo da arte, evidenciando uma discrepância entre o objeto e o contexto institucional da arte.

Parece que Duchamp teria começado a realizar *ready-mades* como uma “diversão”. Mas a partir de 1915, ele começou a assiná-los e, em seguida, a dar-lhes títulos e, depois, a apresentá-los em mostras públicas. Assim, quando o objeto ganhava um título e a assinatura do artista, é que ele alcançava o *status* provocativo e estranho de um *ready-made*, isto é, uma obra de arte que não foi criada pela mão ou pelo talento, mas elaborada pela mente e pela decisão do artista. Trata-se de uma nova atitude frente à arte, pois o *ready-made* dissociou a questão da plasticidade da noção de arte, elegendo objetos industrializados e ordinários como obras artísticas. A criação para Duchamp estaria na seleção do objeto, uma vez que já reside nela o conceito. O *ready-made* aparece como consequência direta da crise do artesanato e do aparecimento da reprodutibilidade técnica.

Duchamp introduziu na terminologia da arte uma expressão para designar uma nova categoria de objetos. Como no jogo de xadrez⁷, o que interessa no *ready-made* são a ousadia e a elegância da ação. Os *ready-mades* são como as peças de xadrez que servem para indicar uma reflexão, um pensamento.

Pode-se dizer que o *ready-made* é uma espécie de objeto “onde o objeto real não mais se distingue de sua representação, pois é o próprio referente, em sua materialidade, que se transforma em signo”. Não há distância física entre o *ready-made* e o objeto, o que pode ocorrer é uma separação “de caráter unicamente conceitual” entre o *ready-made* como obra de arte e o objeto manufaturado que ele é. “A distância é aqui interiorizada num objeto único: só se manifesta como distância simbólica” (DUBOIS, 1993:95).

De certo maneira, o estúdio de Duchamp foi o primeiro lugar de apresentação dos *ready-mades*, onde os mesmos alcançavam um sentido novo. Nas fotografias do estúdio (FIG.14a/b) de Duchamp percebemos que ele considerava os *ready-mades* mais do que meros objetos porque eles eram organizados de modo que a funcionalidade de cada um ficasse suspensa a fim de tornarem-se objetos de apreciação ou de depreciação, mas, decididamente, não podiam ser compreendidos como artefatos funcionais. Esse local de exibição, ainda que não fosse uma instituição de arte, era o lugar onde um suporte de garrafas ou uma pá de remover neve ou um urinol, colocados em suspensão, não eram apenas objetos funcionais.

O *ready-made* abandonou o terreno estético tradicional do campo da arte que incluía a obra artesanal e o percurso numa linhagem estilística. Com o *objeto já pronto*, não se busca a habilidade manual, assim como o artista não se engaja numa certa corrente estilística ou numa genealogia de artistas. Com Duchamp há um corte em que não se julga mais a qualidade de uma obra em categorias específicas, como pintura ou escultura, julga-se a obra como arte em geral, como categoria-arte.

⁷ O jogo de xadrez foi para Duchamp uma atividade muito importante. O xadrez, como se sabe, é um jogo mental com estratégias complexas. Por isso, as peças não são mais belas do que o movimento do jogo e, certamente, é na imaginação de cada jogada que está a beleza do jogo.



FIGURA 14 a/b – Henri Pierre Roché – *Estúdio de Duchamp em Nova York* – 1916/1918 – Fotografias

O artista não é mais, a partir daí, o tecelão que entrelaça os fios da seda, o pintor que prepara suas tintas, estica suas telas. Ele é aquele que pensa, que escolhe, que cria sentidos, que provoca, que desperta questões, que reage ou adere às pulsões imediatas de seu tempo. O *ready-made* foi um dos sinais mais evidentes da impotência do pintor na sociedade industrial, e o seu aparecimento deve-se, sem dúvida, à crise da pintura e à redenção da arte enquanto idéia.

As novas obras de Duchamp não apresentam mais um caráter estético que suscita um julgamento a partir do gosto. Sua obra, sem necessariamente passar pela opinião de gosto, torna possível um julgamento estético, porém, reflexivo. Como escreve Duve, “com o *ready-made*, [...], a passagem do julgamento estético clássico para o julgamento estético moderno é trazida à tona, como a substituição de «isto é arte» por «isto é belo»” DUVE (1998:135). Verifica-se que para ele existe uma distinção entre o campo da arte e a esfera da estética como julgamento do gosto. Para Duchamp, a arte passou a ser simplesmente uma área de atividades entre as outras e seu conteúdo particular não necessita de ser precisado na esfera estética tradicional. O campo da arte se expande, portanto, do *estético tradicional* – eminentemente retiniano e estilístico – para o *artístico*, que envolve conceitos, idéias, valores e representações que se estendem além dos limites da percepção visual. Nessa perspectiva, o significado de uma obra não se instala dentro de si, mas através do lugar que ocupa num determinado sistema de valores e representações do qual participa.

A obra de arte, a partir dessa nova situação, tornou-se objeto de proposição que indica ou demarca novas situações nos locais de exposição. Ao expor *objetos já prontos*, presentes e utilizados na vida cotidiana em geral, Duchamp levou a perceber que é o *lugar/valor de exposição* que torna esses objetos obras de arte, que lhes instaura uma nova aura. É este lugar que dá o valor artístico a um objeto. É, portanto, o contexto institucional (galeria, salão, museu e, ainda, notas e textos em publicações especializadas como catálogos, livros, jornais) que concede o peso artístico ao objeto. Desse modo, a obra pode então ser *qualquer coisa*, desde que deslocada de sua condição primeira, em algum momento, e inserida no sistema de arte. Como a habilidade manual não é mais pré-requisito para a produção da arte, desaparece o autor como indivíduo

criativo, pois o artista é aquele que apresenta, que aponta, que assinala, que indica no *objeto já pronto*, através de sua assinatura, seu valor como obra de arte. Se no sistema de produção industrial, o fazer artesanal tornou-se secundário, resta ao artista selecionar, entre os objetos já existentes, aquele que ele escolherá como obra, e, ao observador, o papel fundamental de infiltrar-se no espaço que a arte ocupa e, interpretando o que ele vê, completar o processo desencadeado pelo artista.

O título ou texto que acompanha o objeto, às vezes, ironicamente, disfarça o objeto (*Fonte/mictório*). Duchamp se dizia nominalista, isto é, aquele que acredita que os conceitos abstratos não existem de fato separados dos nomes que lhes são dados. Os títulos ou textos, assim como a assinatura, fazem uso da linguagem verbal para deixar em evidência o desejo do artista de romper com a pura plasticidade, especificidade do campo das artes plásticas, como pensado pelo modernismo.

Outra posição que vale a pena ser demarcada a partir do *ready-made* é a idéia de que os papéis dos agentes (produtores, comerciantes, conservadores e consumidores) não podem mais ser distinguidos como anteriormente. Uma mesma pessoa pode desempenhar papéis diferentes, ao mesmo tempo. Os diferentes papéis dentro do sistema da arte devem ser, portanto, considerados. Se o artista é aquele que produz e exhibe um objeto já pronto ou levemente alterado, ao agir desse modo, ele se aproxima da atividade do galerista-*marchand*, que também *produz e exhibe* artistas. O artista também se identifica com o fabricante do objeto escolhido, pois a intervenção nele, num objeto já pronto, é mínima. O artista não cria mais, ele apenas manipula material já existente.

O que Duchamp quis demonstrar com o *ready-made* é a condição da obra de arte, a partir do modo industrial de produção. Numa sociedade industrial, quem produz o objeto é o sistema industrial, e o artista é aquele que escolhe utilizar um objeto já existente. Ele identifica-se com a produção industrial e contribui apenas com o “coeficiente de arte” (DUCHAMP, 1975:73).

O lugar do artista encontra-se então identificado, de um lado com o fabricante do objeto, e de outro, com o observador, porque somente este, no contexto institucional, pode ativar os diferentes sentidos que a obra proporciona. Na palestra/ensaio *O ato criador*⁸ (DUCHAMP, 1975:74), Duchamp descreve sua posição diante da arte e do ato criativo, afirmando que: “o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador”. No pensamento duchampiano, portanto, cabe ao observador completar o processo criativo, por meio da interpretação da obra, além de estabelecer-lhe o valor permanente. O observador é tão importante quanto o artista, pois somente com a participação ativa dele é que a obra pode se completar. A partir do *ready-made*, a obra duchampiana exigirá a participação ativa do espectador.

Paralelamente à apropriação de *ready-mades*, Duchamp fez uso de imagens técnicas, e a fotografia tornou-se cada vez mais presente em sua obra. Elas aparecem na *Caixa de 1914* [The Box of 1914] (FIG.15), que é constituída por uma coleção de notas manuscritas. Duchamp selecionou dezesseis notas e um desenho, *Ter o Aprendiz no Sol* [To Have the Apprentice in the Sun], que montou sobre cartolinas, e quatro fotografias tiradas de cada item, e os conjuntos foram depois colocados em caixas de papelão que, antes, haviam guardado chapas fotográficas Kodak. A edição de *Caixa de 1914* limitou-se a quatro exemplares e as notas originais foram dadas, em 1915, ao casal Walter (1878-1954) e Louise Arensberg (1879-1953) que eram amigos de Duchamp e colecionadores de sua obra, e o projeto ficou suspenso desde essa época. Três das notas referem-se à obra *Três Padrões de Cerzaduras*⁹ [Three Standard Stoppages] (FIG.16),

⁸ Essa palestra foi proferida em abril de 1957, na Convenção da Federação Americana de Artes, em Houston/EUA. Segundo Duchamp, na nova condição da arte ocorreria o desaparecimento do autor como sujeito livre e voluntário. A escolha, através do acaso, substitui a genialidade do autor e a excelência do fazer. Segundo Anne CAUQUELIN (2005:103), com essa atitude, “Duchamp prefigura o movimento de retirada do sujeito, seu lugar como elemento determinado pelo sistema. Prenunciam Michel Foucault e Roland Barthes”. Ver FOUCAULT (2003) e BARTHES (2004).

⁹ *Três Padrões de Cerzaduras* é uma caixa que contém uma idéia, uma aplicação dessa idéia e a “lei” que daí resulta. A palavra *cerzadura* é uma tentativa de traduzir a palavra francesa *stoppage*, que significa “fazer emendas imperceptíveis”. Esta obra foi realizada pela fixação das ondulações formadas por três pedaços de linha de costura que, ao cair no chão, tinham se deformado “ao seu bel prazer” e Duchamp fizera três moldes ao colar numa tela as linhas tal como caíram. Nessa obra, não é mais o artista quem controla a realização do objeto, é o acaso que determina como ele vai se constituir. O acaso decide um resultado que o artista deve

mas as demais parecem ter pouca relação com outras obras. Muitas estão incompletas e o desenho é um mistério.

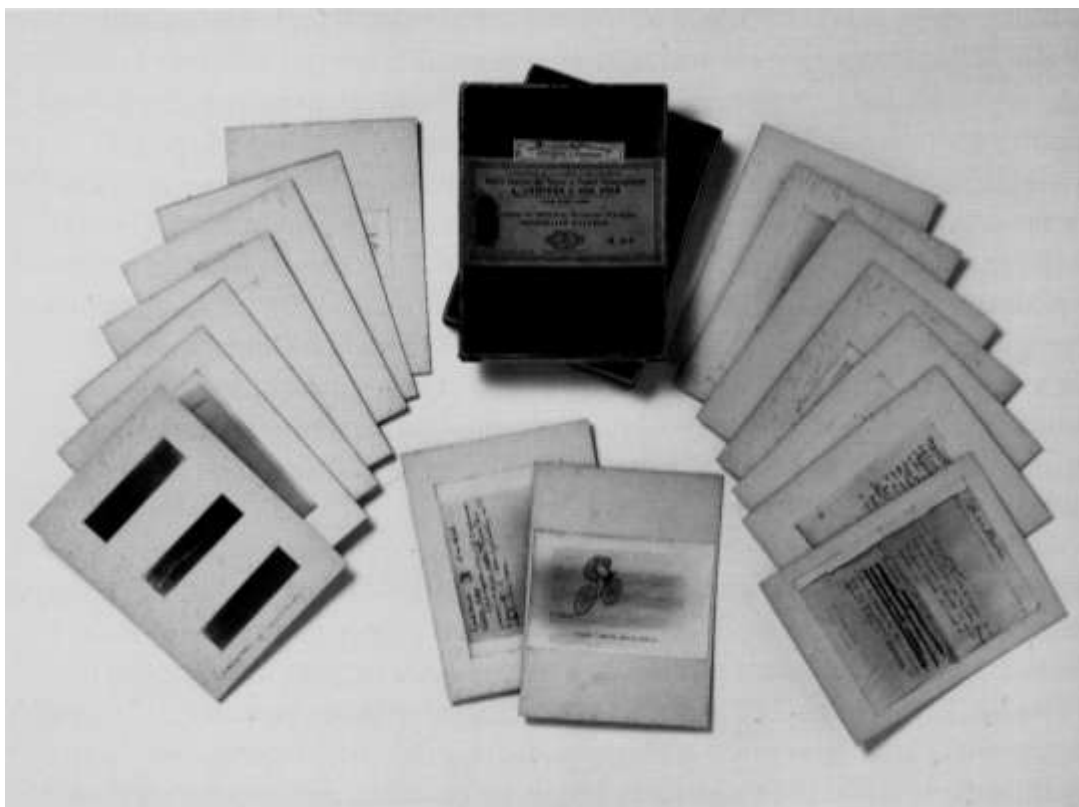


FIGURA 15 – Marcel Duchamp – *Caixa de 1914* – 1914 – 25 x 18,5 cm – caixa de cartão e fac-símiles

Posteriormente, outros múltiplos foram realizados, como a *Caixa Verde* [The Green Box] e os *fac-símiles* de seus escritos; *Caixa-Valise* [Box-in-a-Valise], o museu portátil de sua produção artística; as “réplicas” dos *ready-mades* originais, em edições múltiplas, nos anos 1950 e 1960¹⁰; e, finalmente, *No Infinitivo* [À L’Infinitif]¹¹, publicada numa edição luxuosa, composta de notas antigas e ainda inéditas que se referiam às especulações matemáticas sobre o conceito de quarta dimensão que

aceitar. Ele achava divertido conservar o acaso. A estratégia de usar o acaso aponta para a ruptura da idéia do artista como sujeito criador que domina todo o processo criativo. Essa obra, segundo revelou Duchamp, o “libertou do passado” e foi a “mola real de meu futuro” [...] “abriu-me o caminho para libertar-me dos métodos tradicionais de expressão há muito associados com a arte” (KUH, 1965:99).

¹⁰ Em 1964, Arturo Schwarz editou quatorze séries de *ready-mades* com tiragem de oito unidades numeradas e uma série extra, fora de comercialização, reservada à Duchamp.

¹¹ *No Infinitivo*, também ficou conhecida como *Caixa Branca* [The White Box], de 1967.

Duchamp procurou conhecer, no início do século XX. Percebe-se que mesmo permanecendo intransigente quanto a produção de *ready-mades* “originais”¹², Duchamp revelou-se disponível para a reprodução de múltiplos de parte de sua obra. Nota-se, desde cedo, que a relação de Duchamp com a reprodutibilidade técnica da imagem era muito importante, e que o artista antecipou, explorou e experimentou situações que se tornariam importantes para a arte, décadas depois.

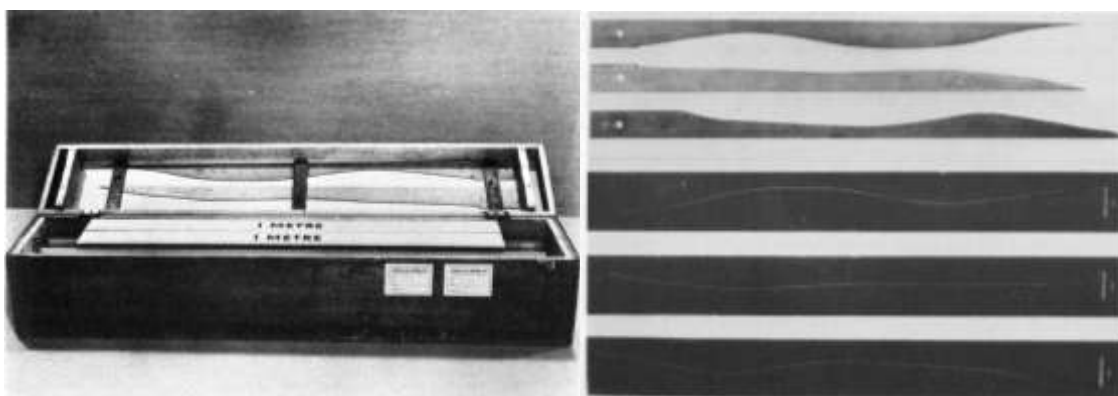


FIGURA 16 – Marcel Duchamp – *Três Padrões de Cerziduras* – 1913 – 129,2 x 28,2 x 22,7 cm (caixa) – objeto

Duchamp não acreditava apenas que a imagem técnica, em especial a fotografia, estivesse se tornando onipresente na cultura do século XX, mas, também, que a cultura industrial produzia imagens com propriedades estruturais diferentes de outras formas de representação, como a pictórica e a escultórica, apoiadas na unicidade. A substituição simbólica que era objetivo da tradição pictórica e que podia tornar explícito o sentido de uma obra é diferente do que ocorre na fotografia. Duchamp entendeu que quando a fotografia captura um pedaço do mundo, ela o faz no todo e, assim, evita o processo de elaboração das partes, e isso fez com que se deslocasse, para a legenda escrita, o sentido da imagem. Como a fotografia, a obra de Duchamp desloca para as operações verbais os diferentes sentidos que a obra produz.

¹² A escolha dos *ready-mades* era determinada pelo artista para que o gesto de deslocamento não caísse na banalidade. Era preciso ter uma indiferença e nenhuma emoção estética durante a escolha. Nas palavras do artista: “a escolha do *ready-made* é sempre baseada na indiferença visual, e ao mesmo tempo, numa ausência total de bom ou mau gosto” (CABANNE, 1987:80). Depois que um objeto era escolhido, ele os tratava como obras de arte, embora de um tipo muito particular.

Percebe-se que a produção duchampiana não entra em conflito com as demais atividades sociais, ao contrário, está próxima delas. Isto é, a relação da arte com o sistema social é de integração e não de conflito. Para ele, ainda que a arte tenha peculiaridades próprias, ela não está separada do sistema social, pois é um campo que também está atrelado ao espetáculo da indústria da imagem. Assim, os acontecimentos que se desenrolam no interior do sistema de arte têm a ver com as operações do sistema social que em nossa época está assentado na produção industrial. Cada ponto do sistema de arte está ligado aos outros pontos do sistema geral. A intenção da arte, depois das considerações duchampianas, consiste em especular a respeito de suas operações dentro do sistema restrito e revelar a relação que existe entre o imaginário artístico e o social. Se a exposição de um objeto no espaço institucional da arte institui a ele valor artístico, valor este que pertence ao domínio da arte, entretanto, é a exposição em meios associados à cultura industrial que institui valor social à obra, que, nesse caso, pertence ao domínio da indústria cultural.

O *ready-made* duchampiano reflete a situação da arte na *época da reprodutibilidade técnica*, algumas décadas antes que a questão fosse colocada no plano teórico, por Walter Benjamin, em seu famoso texto *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. Benjamin revelou a dimensão imagética da arte, depois do *ready-made* de Duchamp. Ele é a consciência clara e distinta desse momento histórico, pois o *ready-made* é uma obra previamente produzida e destituída de qualquer “aura”, é um objeto fabricado em série e, por isso, não possui original. Assim, não possui a “aura” do objeto único e por isso não pode perdê-la. Não pode haver aura em um objeto que é resultado de uma técnica e de um processo industrial de reprodução. O *ready-made* é um sintoma da cultura de seu tempo e exprime as modificações das condições de produção, o afluxo das massas, os processos industriais, isto é, as transformações e contradições do mundo moderno. No caso do *ready-made* não é a unicidade que confere aura à obra, mas o nome do artista, a inserção no sistema de arte e a intensa exposição da obra, através das imagens de arte.

Duchamp foi um artista singular porque, através da perplexidade que sua obra freqüentemente suscita, ele revelou o funcionamento do sistema de arte no mundo

moderno e, ao mesmo tempo, retirou do artista e da obra a emotividade e a novidade. Como qualquer objeto pode ser admitido e reconhecido como arte, a busca pela novidade não mais se destacaria no processo artístico e não haveria mais razão para existir.

O segundo passo importante na trajetória de Duchamp foi a criação da *imagem ready-made*, que é apropriação de uma imagem impressa já existente, apresentada como uma obra de arte (LEENHARDT, 1994:344). Ele se apropriou de imagens já existentes, fez pequenas intervenções, atribuiu-lhes novos sentidos, deslocando-as para o universo da arte. Em 1912, os cubistas haviam introduzido no espaço da tela fragmentos de objetos retirados diretamente da vida cotidiana. Essa inovação técnica, denominada colagem, consiste em aplicar pedaços de papel ou de jornal, retalhos de tecido ou fragmentos de papel de parede na superfície do quadro pintado. A colagem cubista, como a obra de George Braque (1882-1963), *Natureza Morta/Gillette* [Still Life/Gillette] (FIG.17), buscava demonstrar que a “superfície do quadro era um plano *para além* do qual se distinguia a invenção de um acontecimento” (ARGAN, 1992:305). Na colagem cubista, o fragmento de objeto da realidade invade a ilusão da imagem pintada para se contrapor à técnica tradicional da pintura a óleo. A apropriação da imagem já existente, por Duchamp, é diferente do procedimento da colagem cubista. Ele se apropriou da imagem como um objeto, e, apesar de realizar pequenas alterações nela, o objeto manteve-se quase intacto, tornando-se uma imagem *ready-made*. Duchamp revela, com a imagem *ready-made*, que a obra de arte na era da reprodutibilidade tem uma dimensão imagética tão ou mais importante que a dimensão objetual.

É o caso da obra *Farmácia* [Pharmacy], de 1914 (FIG.18), uma gravura comercial (cromolitografia) na qual Duchamp interferiu com guache, pintando dois pontos. Os pontos em verde e vermelho colocados são referências às farmácias francesas, que exibiam garrafas cheias de líquido colorido, principalmente verde e vermelho, em suas janelas. Foram realizadas três obras. Nesse caso, Duchamp apropriou-se de um objeto de decoração para torná-lo arte. A obra *Apolinère Esmaltado* [Apolinère Enameled], de 1916-17 (FIG.19), um pequeno anúncio em placa esmaltada da marca de tinta Sapolin, que Duchamp retocou e dedicou ao poeta e crítico de arte Guillaume Apollinaire. Essa

imagem difere da anterior, pois trata-se de uma imagem de publicidade que foi deslocada para o campo da arte, através do gesto do artista.

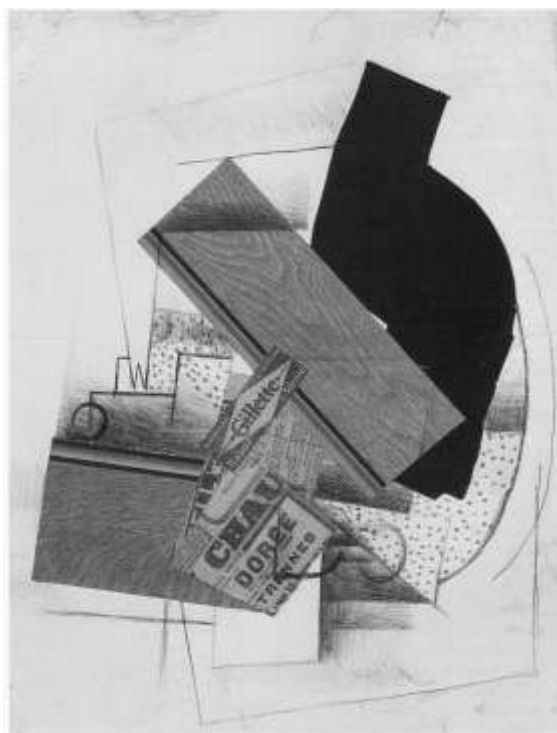


FIGURA 17 – Georges Braque – *Natureza Morta/Gillette* – 1914 – 62 x 48 cm – colagem
FIGURA 18 – Marcel Duchamp – *Farmácia* – 1914 – 26,2 x 19,3 cm – imagem *ready-made*

Mas a obra que melhor apresenta uma imagem *ready-made* é *L.H.O.O.Q.* (FIG.20), por ser uma imagem de arte, uma imagem-ícone, sedimentada no imaginário social (FREIRE, 1999:60) e bastante reproduzida pelas técnicas modernas. A imagem e o sentido de uma obra de arte foram deslocados até um ponto em que a dimensão imagética tornou-se independente da obra original. Duchamp comprou um cartão postal com a figura da *Mona Lisa*¹³ e desenhou nela, com um lápis preto, bigodes de ponta levantada e cavanhaque, e escreveu embaixo, com letras maiúsculas: *L.H.O.O.Q.* As letras em si não fazem sentido, mas quando lidas em voz alta e em francês soam como

¹³ A reprodução de *Mona Lisa* retornaria na obra de Duchamp, quando em 1965, realizou-se uma grande exposição individual dele em Nova York. A capa do catálogo foi desenhada por ele, que também realizou o convite que trazia uma reprodução da *Mona Lisa* (carta de baralho), sem bigode e cavanhaque, que foi colada sobre um cartão branco e assinada no canto inferior direito, enquanto no superior ele escreveu de próprio punho, *L.H.O.O.Q. rasée* (barbeada).

elle a chaud au cul [ela tem fogo no rabo], transformando uma das obras de arte mais famosas numa imagem *ready-made*.



FIGURA 19 – Marcel Duchamp – *Apolinère Esmaltado* – 1916 – 23,5 x 12,5 cm – imagem *ready-made*

FIGURA 20 – Marcel Duchamp – *L.H.O.O.Q.* – 1919 – 19,7 x 12,4 cm – imagem *ready-made*

O mais curioso é que a primeira vez que *L.H.O.O.Q.* foi apresentada, não foi como um quadro em uma exposição, mas como imagem inserida na revista *391* (março de 1920), dirigida por Francis Picabia que a reproduziu na capa, ou melhor, a versão de Picabia de *L.H.O.O.Q.*, já que Duchamp, em 1919, havia levado de volta para Nova York o original. Picabia, então, desenhou outro de memória, reproduzindo o bigode da Mona Lisa muito fielmente, mas esquecendo de pôr o cavanhaque, e a tornou conhecida rapidamente (FIG.21).

L.H.O.O.Q. evidencia que a imagem de uma obra torna-se parte integrante dela, pois, nessa obra, está implícito um artista (Leonardo Da Vinci) e uma obra (*Mona Lisa*), um processo histórico e institucional (o quadro se tornou uma importante obra de arte do sistema de arte), um procedimento técnico (a invenção da técnica fotográfica e do sistema gráfico de reprodução) e, novamente, outro artista (Duchamp – que com um simples gesto transformou uma imagem de arte numa obra de arte). *L.H.O.O.Q.* foi o

primeiro passo para a realização de uma imagem conceitual, pois a obra tornou-se conhecida através da imagem, e, não, através do objeto. Nesse caso, a dimensão imagética da obra é infinitamente mais importante que a objetual. Duchamp produziu arte a partir da reprodutibilidade técnica. *Farmácia* e *Apolinère Esmaltado* são objetos industriais como qualquer outro objeto industrial. A apropriação da imagem como *ready-made*, tomada como uma imagem-objeto, já dada e decodificada, apenas re-contextualizada em outro meio, fora de seu hábitat original.



FIGURA 21 – Francis Picabia – *Capa da revista 391 (nº12) – 1920*

A imagem *ready-made* é um tipo de imagem que provoca reflexão e problematiza a situação da arte, na era da reprodutibilidade técnica, ao levar à compreensão que a imagem de uma obra de arte é um *ready-made* (FERREIRA, CARON, 1998:111).

A imagem *ready-made* exprime as condições da vida moderna como os processos industriais de produção, a profusão das massas, o anonimato. Se com a reprodutibilidade técnica da imagem, a obra de arte foi abalada em seu caráter de unicidade, com a imagem *ready-made* essa preocupação não existe, pois ela resulta da escolha de um artista e de um processo industrial de produção imagética, ou seja, uma imagem que experimentou, antes de se tornar arte, a sua condição de objeto industrial.



FIGURA 22 – Duchamp, Beatrice Wood e Henri Roché – *Capa da revista The blind man (nº2)* – 1917

FIGURA 23 – *Fonte* – 1917 – Fotografia de Alfred Stieglitz para a revista *The blind man (nº2)*.

Antes de *L.H.O.O.Q.*, Duchamp já havia explorado a dimensão imagética da obra de arte quando, em 1917, produziu imagens fotográficas de suas próprias obras para inserir em revistas. A revista O homem cego [*The blind man*], nº 2, publicada por Duchamp, Beatrice Wood (1893-1998) e pelo jornalista, escritor e *marchand* Henri-Pierre Roché (1879-1959), trazia na capa uma imagem da pintura *Moedor de Chocolate nº 2* (FIG.22), e um texto, no interior do fascículo, dedicado à defesa de uma obra recusada.

Havia uma fotografia da *Fonte* [Fountain] (FIG.23), realizada pelo fotógrafo e editor Alfred Stieglitz (1864-1946). Uma reprodução da obra *Cheque Tzanck* [Tzanck Cheque] apareceu, em 1920, na revista *Canibale*, de Francis Picabia (1879-1953).

Fonte tornou-se conhecida pela imagem fotográfica impressa, e não como objeto. Tanto *Fonte*, como *L.H.O.O.Q.*, são obras baseadas no aspecto imagético e, por isso, prenunciam as imagens conceituais da arte contemporânea. O passo seguinte foi a realização da obra, através da imagem fotográfica, *Rrose Sélavy*.



FIGURA 24 – Francis Naumann – *Charlie Dressed como uma Mulher* – 1915 – still do filme *Uma mulher* de Charles Chaplin

Rrose Sélavy nasceu plenamente amadurecida da mente de Marcel Duchamp, durante o final do verão ou o princípio do outono de 1920, quando ele inventou um alterego feminino. Duchamp pode ter sido inspirado pelo filme *Uma Mulher* (1915), de Charles Chaplin, em que o ator Charlie Dressed aparece vestido de mulher (FIG.24). Na França, *Rose* era o nome mais banal de menina, na ocasião, e *Sélavy* não passa de um trocadilho de *c'est la vie* [esta é a vida]. Posteriormente, Duchamp realizou um trocadilho associando o nome de Francis Picabia ao de *Rose Sélavy*, por meio da expressão francesa *arroser la vie*, que significa *beber a vida*. Ele, então, teve a idéia de adicionar um “r” ao nome Rose – que passaria a ser, dali em diante, *Rrose Sélavy* (FIG.25). A

duplicação da letra R criava um novo trocadilho, uma vez que ao ser lido em francês, R (er) mais Rose Sélavy, ouve-se – (Er ros) *Eros c'est la vie* – quer dizer *Eros é a vida*.



FIGURA 25 – Marcel Duchamp – *Rose Sélavy* – c.1920 – imagem fotográfica

Duchamp como *Rose Sélavy* posou para a câmera de Man Ray, usando uma echarpe de pele e um chapéu *cloche* que lhe batia nas sobrelanceiras. As feições são visivelmente as de Duchamp e percebe-se que eram masculinas. *Rose Sélavy* era “despreocupada, gozadora, talvez um pouco devassa. Com seu talento para intrincados trocadilhos lúbricos, ela emprestou seu nome a toda sorte de produções duchampianas (FIG.26), visuais e verbais, até 1941, quando silenciosamente saiu de cena” (TOMKINS, 2004: 256).



FIGURA 26 – Marcel Duchamp – *Belle Haleine, Eau de Voilette* – 1921 – fotocoloragem, texto e frasco de perfume

Duchamp criou uma dimensão imagética de si mesmo, um personagem que somente existiu como imagem. Ela não é uma imagem *ready-made*, não foi apropriada. *Rose Sélavy* parece ser a primeira *imagem conceitual* porque surgiu para expressar, visualizar uma idéia, dar uma dimensão visual a um conceito. A obra de Duchamp possui o germe das obras que os artistas que vieram depois dele iriam realizar.

A partir de *Rose Sélavy*, não importa mais se os primeiros *ready-mades* foram extraviados e substituídos por réplicas ou outro objeto da mesma categoria. O sentido de cada *ready-made* foi preservado, através do conceito agregado pelo artista ao objeto e pelas imagens fotográficas desses objetos. Se o objeto não foi preservado, a imagem do

objeto foi. Sem se preocupar com a unicidade, múltiplos do *ready-made Fonte* (FIG.27 a 30) ou do *Suporte de Garrafas* [Bottlerack] (FIG.31 e 32), por exemplo, foram realizados como “réplicas” ou foram utilizados objetos semelhantes aos que foram originalmente nomeados. A linguagem aderida ao objeto na forma de título e a imagem inserida nos meios de difusão da arte, foram as condições necessárias para que o objeto pudesse ressurgir no momento em que se fizesse necessário.



FIGURA 27 – Marcel Duchamp – *Fonte* – versão de 1917 (perdido) – fotografado por A. Stieglitz
FIGURA 28 – Marcel Duchamp – *Fonte* – versão de 1950 (Sidney Janis) – autorizado e assinado



FIGURA 29 – Marcel Duchamp – *Fonte* – versão de 1963 (Ulf Linde) – autorizado e assinado
FIGURA 30 – Marcel Duchamp – *Fonte* – versão de 1964 (Arturo Schwartz) – autorizado e assinado



FIGURA 31 – Marcel Duchamp – *Suporte de Garrafas* – versão de 1961 – 49,8 x 41 – autorizado e assinado

FIGURA 32 – Marcel Duchamp – *Suporte de Garrafas* – versão de 1964 (Arturo Schwartz) – 59 x 37 cm – autorizado e assinado

Duchamp não concebeu os *ready-mades* como obras de arte únicas e esperava que outras pessoas duplicassem algum para si. A idéia era dele, mas os objetos tinham existência própria. Segundo Arturo Schwarz (1924-), foi Duchamp quem primeiro teve a idéia de realizar múltiplos de seus *ready-mades* mais importantes (TOMKINS, 2004:473). Muitos já haviam sido reproduzidos. Duchamp autorizou o galerista e colecionador Sidney Janis (1896-1989) a fazer múltiplos da *Roda de Bicicleta* [Bicycle Wheel] e da *Fonte*, para sua mostra dadaísta, em 1952. O escritor, crítico de arte e diretor de museu Ulf Linde (nascido em 1929) havia reproduzido a obra *Viúva Impertinente* [Fresh Widow] (FIG.66) e a *Roda de Bicicleta*, para a mostra *Arte em Movimento*, do Museu de Arte Moderna de Estocolmo, e depois continuou (com a permissão de Duchamp) a reproduzir vários outros.

Ele reproduziu também, com autorização de Duchamp, uma das réplicas de *O Grande Vidro* [The Large Glass] (FIG.33), em 1961. O curador de arte, Walter Hopps (1932-2005), havia incluído *fac-símiles* das obras *Nove Moldes Machos* [Nine Malic Moulds] (FIG.34) e *Três Padrões de Cerzaduras* na retrospectiva de Pasadena/EUA, em 1963. Essas reproduções, entretanto, tinham sido feitas exclusivamente para serem expostas,

não para serem vendidas, e a possibilidade de múltiplos comerciais executados por um *marchand* foi um choque para os amigos e admiradores de Duchamp. Contudo, para ele, a reprodução estava perfeitamente de acordo com sua idéia original. O *ready-made* não era um objeto de arte no sentido tradicional. Era um objeto comum, manufaturado e deslocado, e um objeto semelhante ou uma imagem do objeto poderia, sim, substituir o objeto “original” e *continuar a transmitir o conceito*.



FIGURA 33 – Marcel Duchamp – *A Noiva Despida pelos seus Celibatários, Mesmo (O Grande Vidro)* – 1915/23 – 272,5 x 175,8 cm – óleo, verniz, fio e folha de chumbo, pó/painéis de vidro/molduras de aço, alumínio e madeira

O objeto *ready-made*, em si mesmo, não carrega valor artístico. É a imagem que circula como idéia-imagem nas narrativas visuais da cultura que dá valor artístico ao objeto. O *ready-made* passa, então, a coincidir com a sua própria imagem. É uma obra que necessita da imagem técnica, de uma dimensão imagética.

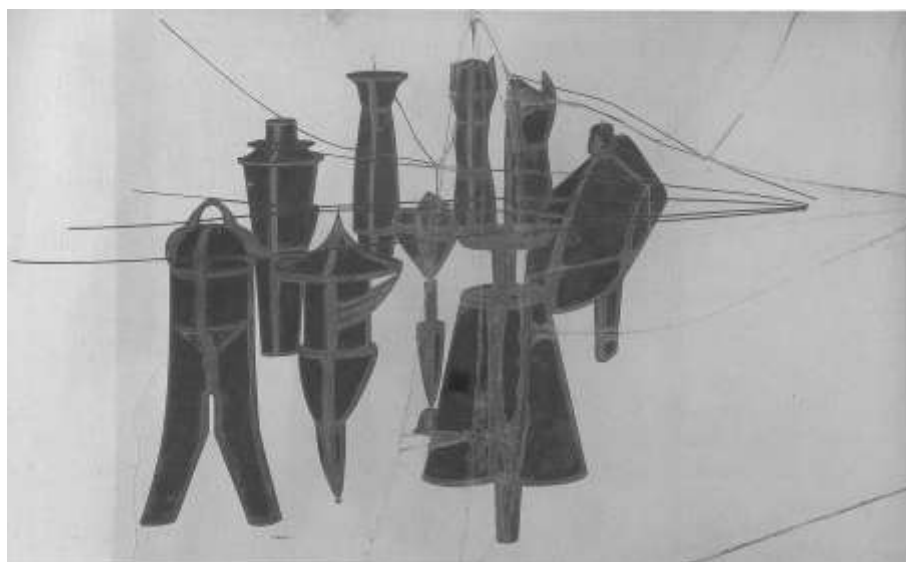


FIGURA 34 – Marcel Duchamp – *Nove Moldes Machos* – 1914/15 – 66 x 101,2 cm – óleo, fio e folha de chumbo/duas placas de vidro

Duchamp compreendeu que o artista não se encontrava somente diante das imagens da história da arte, mas confrontado com todas as imagens geradas pelos meios modernos de produção e reprodução de imagens técnicas, surgidas com a industrialização do cotidiano. Duchamp percebeu que a difusão social da pintura e da escultura revelava-se extremamente limitada quando comparada à difusão da imagem técnica no dia-a-dia. Ele notou também que a imagem técnica tinha se tornado, ao negar a unicidade e o mundo da arte, uma estratégia dirigida ao público. O que é produzido em série passou a ocupar o lugar social da obra de arte, intervindo no âmago da cultura visual. Diante de tais transformações, a arte se viu obrigada a confrontar-se com a produção de massa e sofreu a pressão da lógica dessa produção, tendo que fazer disso um novo instrumento de seu próprio desenvolvimento.

Quando a arte, primeiro através da imagem de arte, e, depois, através da imagem conceitual, entrou na área da imagem comercial que começou a se difundir na mesma

época em que surgiu o *ready-made* – mas que hoje em dia adquiriu a importância que se conhece – os artistas começaram a refletir sobre a questão da responsabilidade de sua produção e da reprodução de sua obra em escala industrial. Por isso a obra de Duchamp vai se preocupar com a análise das condições sociais e epistemológicas da prática visual. Ele lançou as primeiras bases sobre essa questão, nesse momento de transformação do mundo visual. A necessidade de desenvolver uma atitude crítica com respeito à proliferação de imagens envolverá grande parte da arte contemporânea. Para Duchamp, a arte, através das imagens, poderia participar de modo crítico do fluxo de imagens infinitamente multiplicadas pela produção industrial. A obra duchampiana propõe enigmas em vez de um imaginário pronto, e o espectador deve ultrapassar a espontânea percepção da imagem a fim de desvendar esses enigmas. Uma obra que obriga o espectador a exercer sua própria reflexão, mobilizando sua capacidade de olhar e de pensar.

4 A DIMENSÃO MUSEAL DA IMAGEM DE ARTE

Pode-se considerar que as idéias de Benjamin foram retrabalhadas por muitos pensadores, entre eles André Malraux (1910-1976) e seu conceito de “museu imaginário”. Ele acreditou em uma mudança revolucionária da arte e do museu de arte, resultante das livres associações e interpretações proporcionadas pela imagem técnica, em especial a fotografia. A idéia de “Museu Imaginário” foi pensada após Benjamin ter escrito o seu texto. As duas reflexões articulam-se em torno de um mesmo objeto de estudo, a reprodução de imagens, mas diferenciam-se na maneira de abordar a questão. A idéia de um Museu Imaginário foi colocada pelo autor no livro *Psicologia da Arte*, publicado em 1947¹⁴. Porém, segundo Lourenço Mota, um pequeno texto sobre o Museu Imaginário apareceu publicado numa revista, em 1937, na Espanha, durante a guerra civil (MOTA, 1983:87)¹⁵.

O Museu Imaginário foi pensado por André Malraux no formato de livro de arte, e dialoga com as questões da reprodutibilidade técnica da imagem, um fenômeno do mundo moderno. Ao explorar as relações entre a reprodutibilidade fotográfica e as técnicas de impressão, ambas em permanente aperfeiçoamento, Malraux percebeu, com o Museu Imaginário, a metamorfose provocada pelo efeito da fotografia na percepção da arte, a partir da reprodução técnica. Interessava-lhe muito essa característica da fotografia de ser capaz de ultrapassar os limites da unicidade, por meio dos recursos de registro e de publicação. Ele compreendeu que uma nova dimensão da arte surgia e que os livros de arte seriam precursores dessa transformação.

¹⁴ No ano seguinte surgiu *A criação artística* e, em 1949, *A moeda do absoluto*. Corrigidos e remanejados, os livros foram englobados num volume único, em 1951, com o título de *As vozes do silêncio*. Posteriormente, a parte relativa ao Museu Imaginário foi publicada isoladamente com o título O Museu Imaginário.

¹⁵ Em 1936/37, Malraux lutou na guerra civil espanhola contra o franquismo. Ele ajudou a organizar e comandou a aviação estrangeira, conhecida como a *Esquadriha España*, a serviço da República Espanhola.

Malraux foi influenciado pelo texto de Benjamin que estava refugiado em Paris, local em que pôde escrever algumas de suas mais importantes obras¹⁶. Régis Debray escreve que o “inventor do Museu Imaginário” deve sua idéia a Walter Benjamin, mas que Malraux apresenta uma diferença crucial em relação ao pensamento de Benjamin, pois, enquanto o alemão acreditava que a reprodutibilidade técnica retirava a aura das obras de arte e as suas características de distância e inacessibilidade, o francês entendia que a reprodução reforçava a aura, pois, quando reproduzida em imagem técnica, a obra assegurava sua inserção na cultura geral (DEBRAY, 2003:165).

Essa multiplicação da imagem de arte, na visão do autor, é justamente o que define a permanência da obra na cultura, e, assim, restitui o caráter aurático da obra. De acordo com Malraux, a reprodução não ameaça a arte aurática, pelo contrário, a possibilidade da difusão e do aparecimento, em escala quase mundial, das obras reproduzidas, dota as obras originais de um grande valor. Para ele, diante da reprodução fotográfica e dos avanços tecnológicos, a obra, como imagem, podia ser retirada do seu contexto e ser incorporada em uma galeria de imagens, cujo valor permanente da obra é o estético. Num caminho inverso a Benjamin, Malraux utilizou a reprodução para construir uma história da arte em que a veneração às obras deve se estender às reproduções e a um ecletismo universalizante e atemporal.

Se para Benjamin, a obra de arte, quando reproduzida fotograficamente, perdia uma qualidade essencial de si, a sua unicidade, Malraux via a situação por uma perspectiva diferente. Para ele, mais importante que a unicidade aurática era a reprodutibilidade das obras de arte, em especial a reprodução a cores (FIG.35a/b) que oferecia a qualquer pessoa a possibilidade de participar da imensa herança artística que a humanidade foi acumulando ao longo dos séculos.

¹⁶ Uma separata do texto de Benjamin, publicado na revista alemã *Zeitschrift für sozialforschung*, n.1, 1936, foi dedicada a Malraux, e figura entre os livros de sua biblioteca que foi doada ao Museu Nacional de Arte Moderna, por seus herdeiros. Benjamin fez, aliás, menção aos fatos decorrentes da leitura de seu texto por Malraux. Em carta a Max Horkheimer, de 10 de agosto de 1936, Benjamin escreveu sobre a repercussão do seu artigo e afirmou ter ouvido do próprio Malraux, em Paris, comentários acerca do texto.

Para elaborar a idéia de Museu Imaginário, Malraux partiu de reflexões importantes em torno do museu. A primeira questão importante é a da *herança cultural* que se revela e se concretiza nos museus. Para Malraux, o museu é muito importante por ser depositário da herança cultural e, graças a ele, fenômeno típico da cultura ocidental, esta cultura tornou-se herdeira de todas as outras. Mas, também, graças ao museu, surgiu uma relação nova entre o espectador e a obra de arte. “O século XIX viveu dos museus; ainda vivemos deles, e esquecemos que impuseram ao espectador uma relação totalmente nova com a obra de arte”, afirmava MALRAUX (2000:11).



FIGURA 35 a/b – Albrecht Dürer – *Madona e Menino* – c.1505 – 40 x 50 cm – óleo/tela

Quando o museu reúne obras de arte de estilos e épocas diferentes, em um mesmo espaço, ocorre uma série de transformações importantes nas obras, e isso não se deve somente ao fato da obra ter sido retirada dos lugares para os quais foram realizadas e ter perdido, assim, seu lugar de origem e, agora, encontram-se isoladas nas salas dos museus de arte, mas, principalmente, pelo fato dessa nova situação espacial provocar outras formas de percepção e conhecimento em relação à obra.

Para Malraux, o museu tem o poder de suprimir todas as dimensões sociais que existiam nos objetos, “antes de serem obras de arte”, [...] e apresenta ao espectador as “imagens de coisas, diferentes das próprias coisas, e retirando desta diferença específica a sua razão de ser. Todas as obras, quando incorporadas [ao museu] perdem a função que tinham em um determinado contexto (igreja, palácio, praça) e se transformam em obras de arte. **O museu é um confronto de metamorfoses**” (MALRAUX, 2000:12, grifo nosso). Esta é a segunda questão do pensamento de Malraux para a qual vale chamar a atenção. Foi ele quem melhor desenvolveu o conceito de metamorfose da obra de arte.

Essa questão não é exclusiva de Malraux, porém foi ele quem formulou com maior nitidez e levou-a às últimas conseqüências. A metamorfose da obra de arte pode ser entendida da seguinte maneira: uma obra do passado, por exemplo, não revela, na atualidade, a mesma coisa que revelava aos seus contemporâneos; a maneira como ela se relacionava com as pessoas de sua época de origem desapareceu, transformou-se. Quando uma pessoa, na atualidade, contempla ou admira uma obra do passado, segundo Malraux, acontece uma metamorfose, pois a obra ressurgiu, por assim dizer, com o olhar da pessoa e revela outras coisas. Na visão de Malraux, as imagens religiosas do passado, que às vezes eram vistas como aparições, espetáculo do divino, tornaram-se quadros, pois “os deuses que ressuscitam à nossa frente [nos museus] são amputados da sua divindade” (MALRAUX, 2000:173). O autor quer dizer que, mesmo para um homem cristão da atualidade, um crucifixo barroco é uma escultura, uma Virgem de Cimabue (pintor em atividade em Florença/Itália, 1272. Morreu em 1302) é um quadro, não é a Virgem. “Não se contempla da mesma maneira uma virgem a quem se reza, a estátua de uma virgem que se admira como personagem, e a de uma virgem que se admira como quadro” (MALRAUX, 2000:201). Ela se transforma constantemente, porque não está submetida apenas ao seu tempo histórico. A obra de arte, que pertence à sua época, não pertence apenas a ela; seu tempo é o da metamorfose. Escreve o autor de *Museu Imaginário*: “A metamorfose não é um acidente, é a própria vida da obra de arte” (MALRAUX, 2000:221). Quando a obra deixa de fazer referência ao seu lugar de origem e se, também, deixa de se referir à realidade social onde surgiu, é porque ela

passou a se relacionar com a totalidade das obras conhecidas, sejam elas originais ou reproduções.

Essa metamorfose de objetos em obras de arte tornou-se a base para a “evolução dos museus, [e] o nascimento do Museu Imaginário [...] seriam mais inteligíveis se compreendêssemos que estão ligados a uma metamorfose da obra de arte” (MALRAUX, 2000:162). Se o museu provocou uma relação nova entre o espectador e o objeto de arte, o museu imaginário provocou uma relação nova entre o espectador e a imagem de arte. O rico diálogo entre as diversas imagens presentes no Museu Imaginário sugere, segundo Malraux, que a cultura ocidental conhece um mundo da arte que nenhuma outra conheceu.

O processo de metamorfose está em constante expansão e esta expansão se reflete na ampliação da história da arte, a partir do momento em que se incorporaram aos museus, graças à ação conjunta da fotografia e da arte moderna, diversos setores da produção visual e plástica, até então pouco valorizados pelo sistema de arte europeu. Novas categorias históricas foram incorporadas à herança cultural, como a arte antiga, a oriental, a muçulmana, a arte das sociedades tribais, a arte paleolítica e neolítica, entre outras, e também se viu a valorização da tapeçaria, da ourivesaria, do mosaico, do vitral, do afresco, e da pintura rupestre, além das chamadas artes menores (objetos utilitários ou decorativos).

A terceira questão que Malraux apresenta tem a ver com a invenção da fotografia; em especial com a fotografia a cores, em que as artes plásticas encontraram a sua “imprensa”, isto é, um modo de se multiplicar e, dessa forma, um conjunto de imagens de obras de arte encontrou uma dimensão museal, denominada por ele de Museu Imaginário (FIG.36a/b). Enfático sobre a importância da fotografia para a arte, Malraux escreveu: “[...] a história da arte nos últimos cem anos, desde que escapa aos especialistas, **é a história do que é fotografável**” (MALRAUX, 2000:108, grifo nosso). A fotografia, na visão desse autor, assegura que uma diversidade de objetos tenha acesso ao museu imaginário, mas também revela que a fotografia provoca uma mudança na percepção da arte porque coloca, lado a lado, obras de categorias diferentes e

distantes no tempo. Nesse tipo de museu, as imagens deixadas pelas culturas que não se conheciam, encontram-se unidas pelo Museu Imaginário.

O Museu Imaginário supera, com a imagem técnica múltipla, a espacialidade do museu. Porém, ele preserva o gesto de isolamento (mediante a moldura fotográfica) e de classificação que regia a constituição do museu. Com seu projeto, Malraux objetivou difundir a cultura artística a um público potencialmente infinito. O Museu Imaginário torna-se o principal meio através do qual as pessoas conhecem a arte, pela reprodução, principalmente, através de livros de arte.



FIGURA 36 a/b – Maurice Jarnoux – *Malraux e as fotografias para o Museu Imaginário* – 1947 – fotografias

O Museu Imaginário designa uma nova espacialidade que pode se desenvolver em tantos lugares quantos a tecnologia permitir. Ele não possui limites físicos como o museu. Assim, ele possibilita um confronto de formas sem fronteiras espaço-temporais. O Museu Imaginário faz com que as obras escapem da condição física e, através de suas imagens, tornem-se atópicas e atemporais, possíveis em diversos espaços e em diversos momentos.

Para MALRAUX (2000:86), “a fotografia a preto e branco ‘aproxima’ os objetos que representa, desde que de algum modo se assemelham”, assim, no Museu imaginário, uma pintura românica pode dialogar com uma pintura moderna (FIG.37 e 38), pois o tempo histórico de cada obra desaparece para dar lugar ao tempo específico da obra, como arte. É desse modo que na visão de MALRAUX (2000:86): “uma tapeçaria, uma iluminura, um quadro, uma escultura e um vitral medievais, objetos muito diferentes, reproduzidos numa mesma página, perdem a cor, a matéria (a escultura, uma parte do seu volume), as dimensões, em benefício de um estilo comum”.



FIGURA 37 – Anônimo – *Cristo em Majestade* – séc. XI – Afresco – detalhe
FIGURA 38 – Henri Matisse – *Senhora Vestida de Azul* – 1937 – 92,7 x 73,6 cm – óleo/tela

Malraux observa que o desenvolvimento da reprodução também agiu de modo mais sutil quando, nos livros de arte, os objetos são reproduzidos no mesmo formato e, assim, “as obras perdem a escala” (MALRAUX, 2000:86). O grande afresco torna-se pequeno, enquanto uma pequena pintura em tela torna-se grande. Também um enquadramento detalhado, uma iluminação preparada, pode fazer com que uma escultura menos importante seja comparada às obras já consideradas ilustres. O Museu Imaginário possibilita o acesso de diferentes acervos de obras de arte, como também estabelece novas comparações e agrupamentos, ordenações e classificações. Esse

museu, inclusive, possibilita a criação de “artes fictícias”, ou seja, objetos que, antes, tinham uma funcionalidade cotidiana tornaram-se obras porque foram fotografados e passaram a existir também como imagem de arte e a ocupar o mesmo lugar das imagens de obras de arte. A obra de arte, agora como modelo, torna-se meio de produção de diferentes imagens geradas a partir dela.

Diante dessa nova distribuição, o museu passou a preservar e resguardar os objetos de arte – os originais – e coube ao Museu Imaginário difundir as imagens de arte. A relação de privilegio e, de certa maneira, de exclusividade, que o museu tinha com as imagens artísticas perdeu-se com o crescimento da reprodução técnica e com o novo tipo de aura desenvolvido a partir de então. O Museu já não é o único lugar em que a obra encontra o seu destino. Em sua dimensão imagética, a obra participará do acervo do museu imaginário que, graças ao desenvolvimento dos meios de produção e reprodução de imagens, na sociedade industrial, tornou-se crucial, essencial para a produção da arte.

O Museu Imaginário é um museu de imagens no qual obras de todas as épocas e de todas as culturas podem coexistir, através da reprodução fotográfica multiplicada e impressa em livros, catálogos e outros meios. Reúne-se, nesse tipo de museu, o conjunto de obras que se pode conhecer através da reprodução técnica da imagem.

Mas o Museu Imaginário possui outro sentido. No início, ele foi pensado como um museu de imagens; depois, porém, passou a significar, também, um museu do imaginário, um lugar mental, espaço imaginário na vida das pessoas. Nesse sentido, o museu não é apenas formado por imagens técnicas, mas também por imagens mentais. Para Malraux, o Museu Imaginário de cada ser humano é aquele que está presente na mente dele.

A metamorfose da obra no Museu Imaginário é diferente da metamorfose no museu de objeto, mas tão profunda como aquela que originou os museus de arte. A metamorfose no Museu Imaginário acontece quando a imagem de uma obra entra em contato com as imagens de outras obras, às vezes, de tempos diferentes e de culturas diversas. Essa

metamorfose promove a intemporalidade da obra. A metamorfose no Museu Imaginário busca estabelecer uma linguagem comum na arte e, essa linguagem é, segundo Malraux, a da correlação de formas (MALRAUX, 2000:173). No Museu Imaginário, a arte participa de um imenso jogo de correspondências que faz referência ao mundo das formas. E dessa idéia de correspondência entre as obras pela confrontação, diálogo e intertextualidade, é que tem origem o desejo de novos saberes. A metamorfose do Museu Imaginário revela, sobretudo, que obras do passado metamorfosearam-se em obras posteriores.

Essa idéia é recorrente na obra de André Malraux. Para ele, uma obra de arte está mais próxima das obras anteriores do que do mundo que a cerca. Este tem menos importância na produção artística do que o Museu Imaginário. Para Malraux, os dois focos de tensão responsável pela criação artística são o poder do imaginário e o poder da representação, mas a obra nasce mesmo da metamorfose que o imaginário impõe à representação do mundo. Quando um artista elabora um sistema de formas, não o faz por submissão à natureza, nem unicamente ao próprio sentimento, mas por um conflito com outra forma de arte. Ao elaborar sua obra a partir de outra, o artista cria novas relações e provoca tensões no campo específico de sua arte (MALRAUX, 1951:279).

Malraux considerava a reprodução técnica um instrumento auxiliar incomparável que alimenta o imaginário artístico e social, sem precedentes na história. O processo, segundo ele, começou, primeiramente, quando os quadros foram traduzidos em gravura em metal, entre os séculos XVII e XIX (FIG.6 e 7), e, nessa tradução, tornaram-se representação, na medida em que, apesar de conservarem o desenho da composição original, perderam a cor substituída por uma interpretação em preto e branco e em gamas de cinzas. As dimensões ficaram menores; a moldura foi retirada, porém, a obra adquiriu as margens da folha de papel (FIG.39a/b). Depois da gravura, “a fotografia em preto e branco limitou-se a ser uma gravura mais fiel” (MALRAUX, 2000:14).

André MALRAUX (2000:67) comentou que Cézanne acreditava que suas pinturas iriam para o Museu do Louvre, mas não sabia que as reproduções de seus quadros espalhariam-se por todas as cidades dos Estados Unidos.



FIGURA 39 a/b – Manoel da Costa Athaíde (Atribuição ao ateliê) – *Nossa Senhora do Carmo e São Simão Stock* – 1800-1820 – 134,6 x 88 cm – óleo/tela

Quando a obra é traduzida em gravura ou em fotografia ocorre outra metamorfose, pois a relação entre o espectador e a imagem volta-se para o conhecimento mais do que suscita a admiração e, por isso, não rivaliza, segundo Malraux, com a obra de arte. Ao contrário, nos leva a “*contemplar as obras-primas que nos são acessíveis, não a esquecê-las*; e, sendo inacessíveis, que conheceríamos nós, sem a reprodução?” (MALRAUX, 2000:108).

Porém, Malraux reflete, e isto também está presente no pensamento de Benjamin, é o fato de a fotografia, além de agir como um meio de difusão e ter possibilitado que inúmeras pessoas pudessem conhecer, através da reprodução técnica, inúmeras obras de arte, ela também provocou a substituição da admiração pelo conhecimento. Malraux apresenta a questão do seguinte modo:

Um número cada vez maior de obras num número cada vez maior de exemplares, e a natureza dos métodos de reprodução age sobre a seleção das obras reproduzidas. A sua difusão é alimentada por uma prospecção cada vez mais sutil e cada vez mais extensa. Muitas vezes, **substitui a obra-prima tradicional pela obra significativa, o prazer de admirar pelo de conhecer.** (MALRAUX, 2000:77, grifo nosso)

Em outra passagem,

O mundo das fotografias serve o mundo dos originais, sem dúvida; contudo, **menos sedutor ou menos emocionante, muito mais intelectual** [...] (MALRAUX, 2000:140, grifo nosso)

A obra que pertence ao mundo dos objetos pertence também ao mundo das imagens que a multiplicam. A obra de arte na época da reprodutibilidade traz agregada em si uma dimensão imagética, técnica e provocadora de conhecimento, e é desse modo que a obra multiplica-se no imaginário social.

Malraux chama atenção para a relação existente entre a fotografia, o livro de arte e o museu imaginário. O livro aparece como o lugar de difusão e conhecimento das imagens de arte, portanto, como um Museu Imaginário que, com auxílio da fotografia, guarda uma herança cultural. O autor chama atenção para uma transformação importante que vem ocorrendo e a declara do seguinte modo: “é surpreendente, pois, que não nos apercebamos de que estamos a **elaborar um mundo da arte** do qual desapareceu toda a moldura: **é o dos livros de arte.** A moldura é substituída pela margem” (MALRAUX, 2000:214, grifo nosso).

O pensamento de Malraux busca associar o Museu Imaginário ao universo do livro de arte: “desde a primeira edição deste livro [...] **a pintura mundial juntou-se à escultura, nas nossas bibliotecas**” (MALRAUX, 2000:109, grifo nosso). O livro de arte ao reunir um conjunto de reproduções de obras cria um lugar imaginário que

somente existe por si. Malraux entendeu que o livro de arte era o suporte mais adequado para a instituição do Museu Imaginário¹⁷.

Percebe-se também que o Museu Imaginário tornou-se importante no processo de produção e percepção da arte, pois ampliou as potencialidades da produção com a reprodutibilidade técnica, e, ao reunir um conjunto de imagens em livros, possibilitou que os artistas tivessem um novo domínio de referências com as quais cada um pudesse organizar o seu próprio museu imaginário. Nas palavras do autor, “[...] o novo domínio de referências dos artistas é o Museu Imaginário de cada um; o **novo domínio de referência da arte é o Museu Imaginário de todos**” (MALRAUX, 2000:225, grifo nosso). Em nossa época, como já foi dito, na maior parte das vezes, conhece-se primeiro as obras através do museu imaginário (livro, catálogo etc.), depois em exposições, e mais tarde no museu.

A especificidade da experiência estética permitida pelo museu imaginário modificou o olhar do público sobre as obras, e, em seguida, transformou as próprias obras. Desde que a arte tornou-se disponível sob a forma de sua imagem, nos livros, nos cartões-postais ou nos cartazes e, mais recentemente, na internet, uma nova história da percepção da arte se abriu e, em consequência, uma nova história da arte começou.

Para Douglas Crimp, o Museu Imaginário¹⁸ é o maior acontecimento, depois da Segunda Guerra Mundial, em relação ao desdobramento da instituição Museu. Segundo este pensador, Malraux descobriu na noção de estilo um princípio que torna homogênea a essência da arte através do suporte da fotografia. Crimp confirma o pensamento do criador do Museu Imaginário que “qualquer obra de arte passível de ser fotografada pode tomar assento no supermuseu de Malraux” (CRIMP, 2005:50). Ele reafirma a observação de Malraux, que “a fotografia não assegura somente que uma diversidade de

¹⁷ É provável que Malraux conhecesse o capítulo *Isto matará aquilo*, do livro *Nossa Senhora de Paris*, de Victor HUGO (1956-58:358), que escreveu: “No século XV tudo muda. O pensamento humano descobre um meio de se perpetuar, não só mais duradouro e mais resistente do que a arquitetura, mas ainda mais simples e mais fácil. A arquitetura é destronada. Às letras de pedra de Orfeu vão suceder as letras de chumbo de Gutemberg. O livro vai matar o edifício”.

¹⁸ Crimp utiliza o termo Museu sem Paredes, da tradução inglesa, para denominar Museu Imaginário.

objetos, fragmentos de objetos e detalhes de objetos, tenha acesso ao museu; [...] ela assume o papel também de instrumento organizador” (CRIMP, 2005:51) desse museu.

Mas é também CRIMP (2005:52) que observa, criticamente, que o Museu Imaginário “é a fraude com a qual a história da arte está mais profundamente comprometida, mesmo que com frequência de maneira inconsciente”. Crimp quer dizer que o Museu Imaginário está fortemente vinculado ao sistema de arte¹⁹, pois o que se percebe é que o Museu Imaginário busca democratizar a cultura elitista e, não, criticá-la ou destruí-la. Malraux tampouco tece uma crítica ao museu da cultura material, ele apenas adiciona uma nova e contemporânea ala nesse complexo.

O Museu Imaginário apresenta-se como um desdobramento do sistema pelo fato de que a arte contemporânea pertence a esse outro tipo de museu, o tipo que Malraux chamou de imaginário. Esse museu, na visão de seu criador, pode ser constituído pelas obras de arte da atualidade que se apresentam como imagens de arte múltipla, que são produzidas pelos mecanismos da indústria cultural e veiculadas, principalmente, através dos livros de arte.

A relação entre a técnica fotográfica e a sociedade atual não foi vista por Barthes com o mesmo otimismo de Malraux, pois, para ele, a técnica fotográfica se impusera de modo dominante em relação às demais imagens. A esse respeito ele comenta: “[...] é isso que ocorre em nossa sociedade, na qual a fotografia esmaga com sua tirania as outras imagens: não mais gravuras, não mais pintura figurativa, a não ser, doravante, por submissão fascinada (e fascinante) ao modelo fotográfico” (BARTHES, 1984:173).

¹⁹ Entendemos por sistema de arte o conjunto de disciplinas e espaços que contribuíram para a transposição da arte como fazer técnico para a noção de arte como saber intelectual. O conjunto é formado pela história da arte, crítica de arte (e demais teorias da arte), mercado de arte, escola de arte que substituiu o ensino em oficina e promoveu o conhecimento artístico ao nível superior (academia) e o aparecimento do museu de arte. Contudo, a arte, como ela se apresenta hoje, somente passou a existir no século XIX, com o nascimento do museu de arte, com o surgimento da fotografia, com a introdução da história da arte como disciplina acadêmica, com o aparecimento do modernismo. Segundo Crimp, o Museu de Berlim (abertura em 1830), na Alemanha é considerado o primeiro museu de arte (CRIMP, 2005:260). A primeira fotografia permanente foi realizada por Joseph Niépce em 1826. Segundo Bazin, a primeira cátedra de história da arte ocorreu em 1853, na Universidade de Viena (BAZIN, 1989:127). O modernismo aconteceu nas últimas décadas do século XIX.

Também Rosalind Krauss comenta que Malraux teria formulado a “teoria sobre o modo como o museu, por sua vez, organiza coletivamente a representação dominante da Arte através da sucessão de estilos e representações [...]”. Ela continua seu raciocínio afirmando que os museus modernizaram-se com a instituição do livro de arte e, desse modo, os museus de hoje teriam se transformado em “*museus imaginários, sem paredes*, encontrando-se o conteúdo de suas galerias amontoado em um vasto conjunto coletivo pela reprodução fotográfica” (KRAUSS, 2002:48/49). Para Krauss, isto apenas reforça o sistema dos museus.

Hubert Damisch também vê o museu de Malraux com algumas ressalvas e faz referência a existência do “mito do Museu Imaginário”, na seguinte passagem:

Mas este Museu ‘acolhe-tudo’, a que seria mais adequado chamar fantasmagórico do que imaginário, denuncia, por essa mesma abertura, a sua filiação e a sua função ideológica. [...] Por mais aberto que se julgue, o Museu Imaginário não deixa de participar no mecanismo de exclusão que está na base de toda cultura. (DAMISCH, 1984:26)

Damisch alude ao fato de que na base do Museu Imaginário há determinações históricas, culturais e econômicas que devem ser localizadas. Por exemplo, o Museu Imaginário incorpora obras que são consideradas, como disse Malraux, obras-primas, e isso indica, na observação de Damisch, uma clara dependência ao modo de produção artesanal, do qual deriva a idéia de obra-prima, que não cabe mais na atualidade, pois este modo de produção sofreu uma alteração fundamental com o sistema industrial de produção e reprodução das imagens. No sistema industrial, a obra-prima torna-se o original de uma reprodução e será mistificada dependendo do fluxo de circulação de suas imagens na sociedade.

O Museu Imaginário, embora “fantasmagórico”, não deixa de situar-se no real, de acolher novos objetos e de interessar-se por coisas distantes entre si, mas que se unem graças ao “confronto de metamorfoses”. O Museu Imaginário, ao apropriar-se desses novos “territórios”, isola-os da teoria onde originariamente se inscreviam, e “reserva para si o seu controle e submete-os às suas regras: uma produção que, **obedecendo apenas às leis do mercado e às teorias que lhe correspondem**, conduz por força ao

imperialismo, à negação de toda a especialidade e autonomia, para não dizer de toda a originalidade” (DAMISCH, 1984:26, grifo nosso). O Museu Imaginário nega – aos objetos ou obras a ele incorporados –, “qualquer eficácia que não seja a de *obra de arte*” (DAMISCH, 1984:27).

5 O MUSEU DUCHAMPIANO

Em 1935, Marcel Duchamp começou a ocupar-se de um projeto que envolvia as reproduções de sua obra passada. Ele teve a idéia de construir um museu capaz guardar a dimensão imagética de sua obra. No início, a idéia era reunir em um álbum quase todas as coisas que ele havia realizado como arte. A *Caixa Verde* (FIG.40) já continha uma reprodução colorida dos *Nove Moldes Machos*, mas, agora, ele tinha resolvido produzir, com imagens e com miniaturas, um conjunto de suas obras que achava digno de ser preservado. Segundo TOMKINS (2004:333), “seu plano era começar fazendo impressões coloridas das dez de suas ‘melhores obras’, vendendo inicialmente aquelas com as quais contava financiar o álbum completo”. Duchamp percebeu que as obras que havia realizado, a partir de 1910, estavam interligadas numa linha de pensamento contínuo e que elas representavam etapas no desenvolvimento de seu complexo pensamento verbo-visual.



FIGURA 40 – Marcel Duchamp – *A Noiva Despida por seus Celibatários, Mesmo* (*Caixa Verde*) – 1934
– capa, caixa e fac-símiles, contracapa

Durante os anos seguintes, Duchamp se entregou ao projeto que é compatível com as transformações que ocorriam no sistema da arte e sua relação com a reprodutibilidade da imagem e, em especial, com sua inclusão no sistema industrial de produção e reprodução da imagem visual. Esse projeto deixa evidente que Duchamp reconhecia a força da reprodução técnica da imagem e sua multiplicação pelo sistema industrial. *Caixa-Valise* também coloca a questão da reprodutibilidade, mas, diferentemente do

ready-made que nos faz pensar na reprodutibilidade do objeto, ela nos faz reagir diante da reprodutibilidade do imaginário museal.

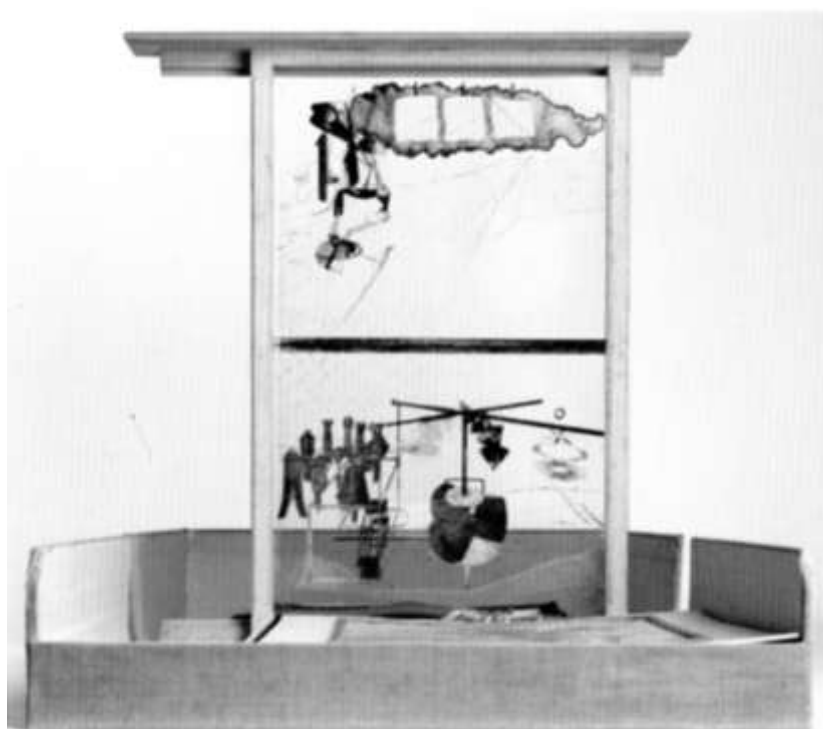


FIGURA 41 – Marcel Duchamp – *De ou para Marcel Duchamp ou Rose Sélavy (Caixa-Valise)* – 1935-41 – 40,7 x 38,1 x 10,2 cm – caixa de cartão com réplicas em miniaturas, fotografias e reproduções a cores

De 1935 a 1941, Duchamp começou a organizar documentos e a executar réplicas para a *Caixa-Valise* (FIG.41 e 42), uma obra que é um “museu portátil”, um pequeno museu de imagens e miniaturas de parte de sua produção artística. Duchamp pode muito bem ter se inspirado no ensaio *Pictures* (1934), de Gertrudes Stein (1874-1946), em que ela escreveu: “Como eu já disse, gosta-se naturalmente das coisas em miniatura, é simples, têm-se tudo de uma vez...” (MINK, 1996:84). Mas pode também ter seguido os passos do poeta Henri-Martin Barzun (1881-1972), que Duchamp conheceu em 1911. Martin Barzun editava todos os anos, desde 1907, “um livro em inglês e francês contendo sua obra inteira” (CABANNE, 1987:36).



FIGURA 42 – Marcel Duchamp – *Caixa-Valise* – 1935-41 (versão 1966/71)

Caixa-Valise é, segundo, Duchamp:

outra nova forma de expressão. Em vez de pintar algo, meu objetivo era reproduzir em miniatura e num volume muito reduzido as obras que eu mais gostava. Não sabia como fazê-lo. Pensei em um livro, porém, não gostei da idéia. Então me ocorreu que poderia ser caixa, na qual minhas obras estariam

recolhidas como em um museu em miniatura, um museu portátil, e isso explica porque o instalara em uma maleta. (DUCHAMP, 1978:160-161)

A obra é composta por reproduções fotográficas de desenhos, pinturas, trabalhos em vidro, experimentos com o acaso, título com trocadilhos, ilusões de ótica, *ready-mades* e fotografias de seu ateliê. Em *Caixa-Valise*, o uso da imagem fotográfica, na maioria das vezes, aconteceu como simples reprodução. Contudo, para o artista, a reprodutibilidade não era vista como um mero processo mecânico ou como realização de uma simples cópia, mas como um deslocamento que provocava uma alteração perceptiva e temporal das coisas.

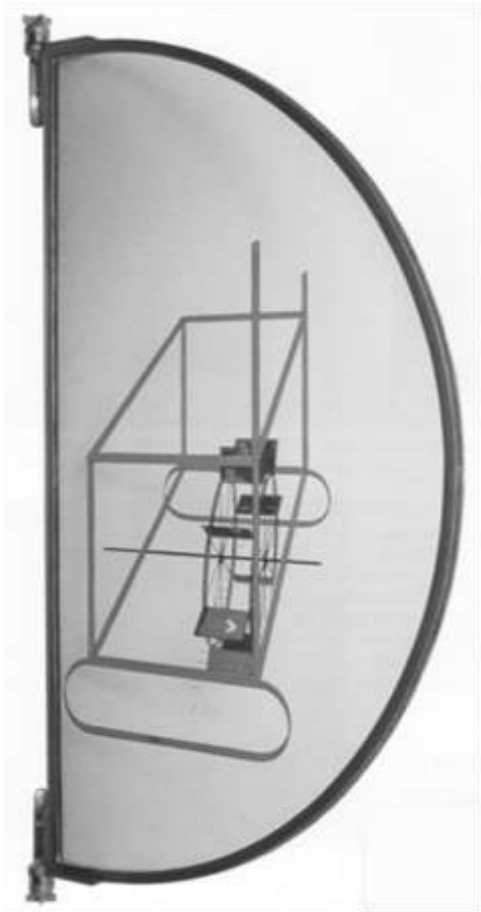


FIGURA 43 – Marcel Duchamp – *Deslizante Contendo um Moinho de Água em Metais Vizinhos* – 1913/15 – 147 x 79 cm – óleo, chumbo e fio de chumbo/ duas placas de vidro

FIGURA 44 – Marcel Duchamp – *Item Dobrável de Viagem* – 1916 – 23 cm (alt.) – *ready-made*

Ele supervisionou cuidadosamente a cor das reproduções de suas pinturas, a reprodução em folhas de celulóide transparentes das obras *O Grande Vidro*, *Nove Moldes Machos*, *Deslizante Contendo um Moinho de Água em Metais Vizinhos* [Glider Containing a Water Mill in Neighbouring Metals] (FIG.43), e a modelagem e fundição de três *readymades* em miniatura: *Ar de Paris* [Paris Air], *Item Dobrável de Viagem* [Traveller's Folding Item] (FIG.44) e *Fonte*. Para conseguir suas reproduções, Duchamp adotou várias técnicas. Pensou, inclusive, em como as obras seriam vistas e manuseadas após aberta a tampa da caixa, e propôs ao espectador um modo de montagem e de diálogo com e entre as peças.

Para a realização de seu museu portátil, Duchamp apropriou a imagem de suas obras e elaborou um projeto crítico que reescreve a linha do tempo do desenvolvimento de seu próprio trabalho, tanto porque revisita a sua produção artística, como porque age como o recipiente que funde suas mais insistentes preocupações com questões relativas à produção e reprodução, fotografia e artes plásticas, visualidade e gestualidade, e finalmente – de fato sumariamente – arte e museu.

Duchamp, em alguns momentos, manifestou a preocupação com o conjunto de sua obra e procurou mantê-la reunida, primeiramente em um museu portátil e, posteriormente, no Museu de Arte da Filadélfia/EUA. Em entrevista, ele declarou: “Querida que tudo ficasse reunido. Descobri também que minha obra não era muito importante, do ponto de vista numérico para se apreciar um quadro depois do outro” (CABANNE, 1987:129). Para ele, não bastava a realização da obra, era preciso compreender a atividade de organização do espaço ao redor da obra. Essa questão revelou-se no pensamento duchampiano com *Caixa-Valise* e numa série de montagens de exposições (1938, 1942, 1947, 1959, 1960)²⁰, nas quais ele teve participação.

No final de 1937, Duchamp foi convidado por André Breton (1896-1966) para realizar um projeto para a Exposição Internacional do Surrealismo em Paris. Ele aceitou e aí

²⁰ Exposição Internacional do Surrealismo (1938), em Paris; Primeiros Documentos do Surrealismo (1942), em Nova York; Surrealismo em 1947 (1947), em Paris. Exposição Internacional do Surrealismo (1959), em Paris; e Invasão Surrealista no Domínio do Encantado (1960), em Nova York.

iniciou uma série de colaborações na realização de exposições do Surrealismo. Suas idéias buscavam, de forma radical, transformar a maneira pela qual as exposições poderiam ser visitadas, e, desse modo, ele buscou reinventar o conceito de espaço de exposição e negar a ideologia do cubo branco²¹.



FIGURA 45 – Denise Bellon – *Exposição Internacional do Surrealismo* – 1938 – Paris/França – fotografia

²¹ O espaço pretensamente neutro do museu moderno, na verdade, é um espaço ideológico fundamental na construção e validação de conceitos e narrativas a serem lidos como base para uma suposta história verdadeira da arte moderna. Sobre esta discussão e as atividades de exposição de Duchamp, ver O'DOERTY (2002), em especial o terceiro capítulo, *Contexto como conteúdo* (p.69-100).

As exposições organizadas por Duchamp evidenciavam um questionamento sobre o modo como acontecia a ocupação do espaço pelos objetos, como esses mesmos objetos podiam alterar ou condicionar a percepção, conforme sua situação espacial, como eles transformavam o espaço em torno de si e como eram transformados por esse mesmo espaço (FIG.45 e 46).

A principal contribuição de Duchamp para as mostras surrealistas (principalmente as de 1938 e de 1942) está no questionamento que ele levantou sobre a maneira como as exposições realizadas em instituições de arte procuravam adequar a experiência estética a um espaço aparentemente “neutro”, e que isso havia se transformado em uma noção normativa de exposição.

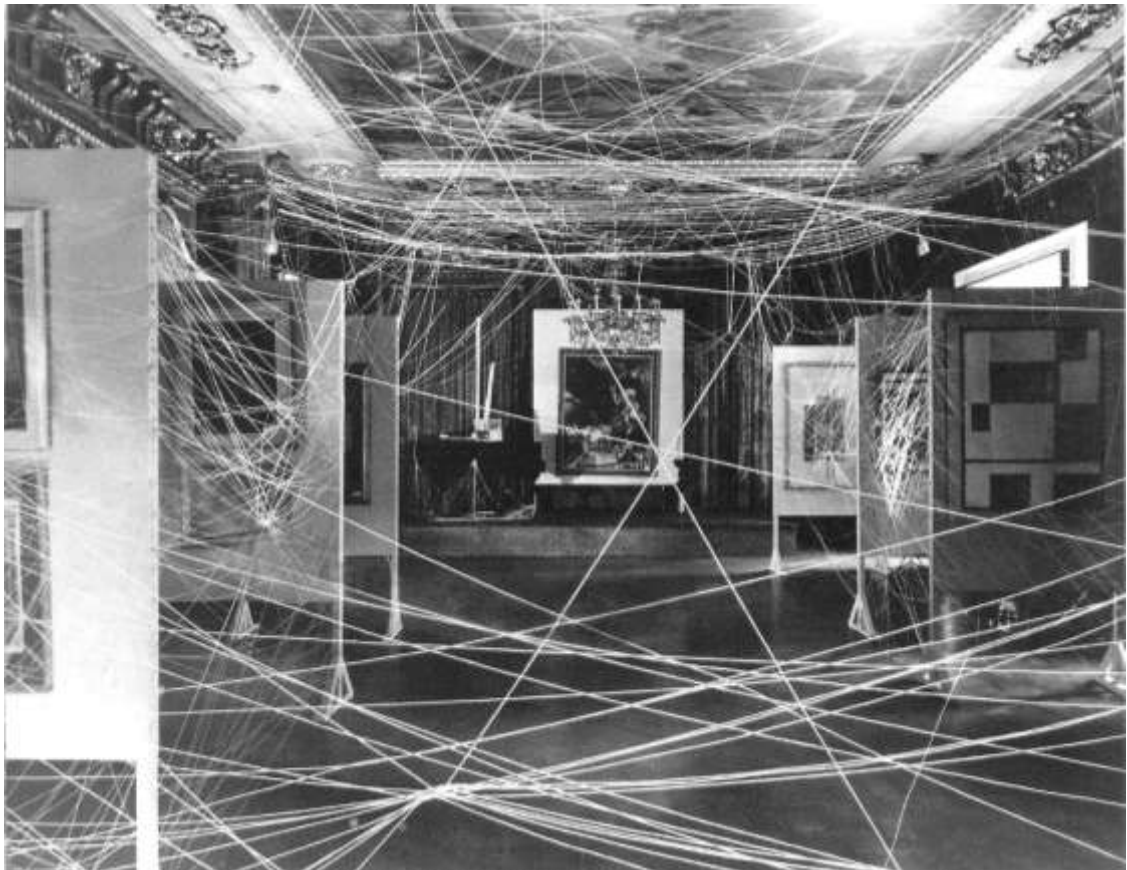


FIGURA 46 – John Schiff – *Primeiros Documentos do Surrealismo* – 1942 – Nova York/EUA – fotografia

Nos projetos expositivos de Duchamp, percebe-se que há uma constante preocupação com a visualidade da exposição que é questionada por complexos exercícios visuais que buscavam enfatizar a presença do corpo do espectador no espaço e levava-o a pensar, não somente no que ele vê, mas, também, em quais condições e como as instituições de arte direcionavam o seu olhar.

As montagens organizadas por Duchamp tiveram efeitos efêmeros, mas as suas preocupações encontraram outra forma de manifestação mais permanente no projeto de *Caixa-Valise*. Através do seu museu imaginário, ele deu segmento à reflexão sobre a arte e o espaço institucional expositivo. Tanto as exposições, como o museu em forma de caixa, provocam uma reflexão sobre os termos e as condições da autoridade da instituição de arte sobre a produção e exibição da arte.

No final do ano de 1935, Duchamp deu início a uma tarefa que seria muito importante para o desdobramento do projeto. Listou as obras que iria compor *o museu portátil* e seus respectivos proprietários. Solicitou a eles fotografias em preto-e-branco das pinturas, dos trabalhos em vidro e das demais produções. Realizou visitas às coleções públicas e privadas para verificar as particularidades de cada obra, como título, data de produção, dimensões corretas e a cor exata de cada obra. Em visita ao casal Arensberg, em 1936, e com vistas ao trabalho de reprodução para *Caixa-Valise*, fez anotações sobre os detalhes das cores de suas obras que pertenciam à coleção deles. Essa tarefa possibilitou que Duchamp fizesse anotações mais detalhadas de cada trabalho.

Ele empregou amplamente na maioria das reproduções incluídas em *Caixa-Valise* um método denominado técnica de impressão por colotipia (FIG.47, 48 e 49), com coloração por *pochoir* que utiliza molde vazado ou estêncil. Ele não utilizou fotografias coloridas na representação dos trabalhos porque essa tecnologia ainda estava em desenvolvimento e não era confiável para reproduzir as cores originais.

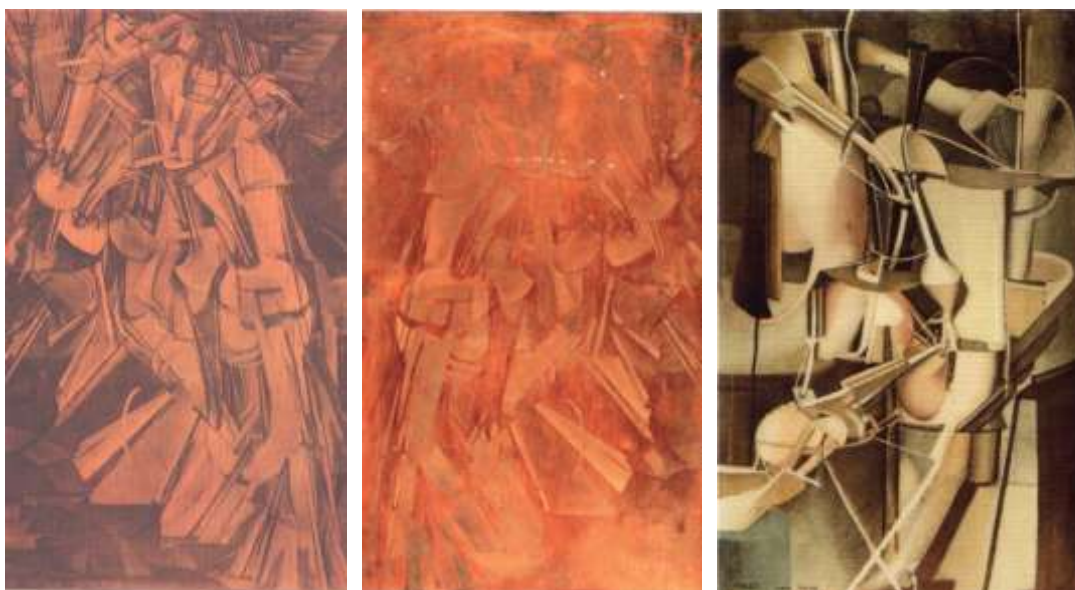


FIGURA 47 – Marcel Duchamp – *Miniatura de Nu Descendo uma Escada* – 1937 – 34 x 20,5 cm – colótipo/papel, envernizada e ajustada sobre tela

FIGURA 48 – Marcel Duchamp – *Miniatura de Nu Descendo uma Escada* – 1937 – 34 x 20,5 cm – matriz de zinco usada na reprodução da miniatura

FIGURA 49 – Marcel Duchamp – *Miniatura de A Noiva* – 1937 – 38,8 x 19,5 cm – colótipo/papel

Em fins de 1936, ele concluiu a impressão por colotipia de algumas obras, entre elas o *Moedor de Chocolate (nº 2)*, o *Deslizante Contendo um Moinho de Água em Metais Vizinhos* e *Nove Moldes Machos*. Os dois últimos foram impressos em celulóide transparente. O processo de impressão da primeira cópia exigia a presença de Duchamp. Guiado pelas anotações sobre as cores dos trabalhos originais, ele realizou a primeira prova de cada uma das reproduções. Essas provas coloridas à mão, por sua vez, é que guiaram os impressores na preparação das demais reproduções. Um impressor dedicado necessitava de pelo menos um mês para obter a primeira prova satisfatória, e, assim, após Duchamp fazer as correções e os ajustes necessários, levavam ainda mais sete ou oito semanas para imprimir a edição inteira (TOMKINS, 2004: 342).

Durante o processo de realização da obra, Duchamp compreendeu que o projeto não se adequaria à idéia do “livro”, como ele planejara originalmente, e, em vez desse meio, ele pensou que sua obra poderia ser vista como um “museu”. Em 1938, Duchamp continuou o trabalho de arrumar as reproduções que resolvera colocar soltas dentro de um objeto parecido com uma caixa, e não mais um álbum ou um livro, como imaginou no início da obra. Mais complexa que a *Caixa de 1914* e a *Caixa Verde*, a *Caixa-Valise*

precisava de ajustes internos e seções correções, que fariam dela um museu portátil com imagens e miniaturas de suas obras.

Esta mudança ajuda a explicar o motivo pelo qual Duchamp datou o “início” de produção de *Caixa-Valise* em 1938²², ainda que o processo laborioso tenha se iniciado em 1935, com o processo das reproduções, e terminado somente em 1941, quando as primeiras edições de luxo foram concluídas. O artista não deixou uma explicação sobre o motivo da escolha desta data. Se há informação que Duchamp concebeu e iniciou o projeto de *Caixa-Valise* em 1935, por que ele dataria sua obra três anos depois? Especula-se que o ano escolhido como data inicial parece apontar para o início da concepção da obra como objeto tridimensional (FILIPOVIC, 2008).

Entre 1935 e 1937, Duchamp fez reproduções em miniatura de suas pinturas, dos trabalhos em vidro, e reproduziu também em fotografia (FIG.50) alguns dos objetos tridimensionais, como *Porta Garrafas* e *Por que não Espirrar, Rrose Sélavy?*, para o que, até então, seria um livro. A reprodução de *O Grande Vidro* apresentava enormes problemas. Duchamp ficou muito contente com um artigo sobre *esta obra*, publicado na revista *Architectural Record* (maio de 1937). O artigo ilustrado com fotos muito bem iluminadas de *O Grande Vidro* contribuiu na realização da reprodução que iria para *Caixa-Valise*. Das fotografias presentes no artigo, aquela pela qual Duchamp realmente se interessou foi uma que reproduzia a parte inferior da obra, realizada numa folha de celulóide transparente. Duchamp percebeu que era possível utilizar essa idéia na miniatura de *O Grande Vidro*. Ele e um impressor conseguiram finalmente produzir uma impressão sobre celulóide que reproduzia as formas e as cores com muita fidelidade, e, para que as rachaduras fossem visíveis, como são na obra original, o impressor arranhou o celulóide com uma agulha, após a impressão já feita.

²² Em entrevista a Pierre Cabanne, Duchamp afirmou que a obra foi produzida entre 1938 e 1941. Essa datação apareceu no catálogo da primeira retrospectiva de Duchamp, nos Estados Unidos, em 1963 CABANNE (1987:136).

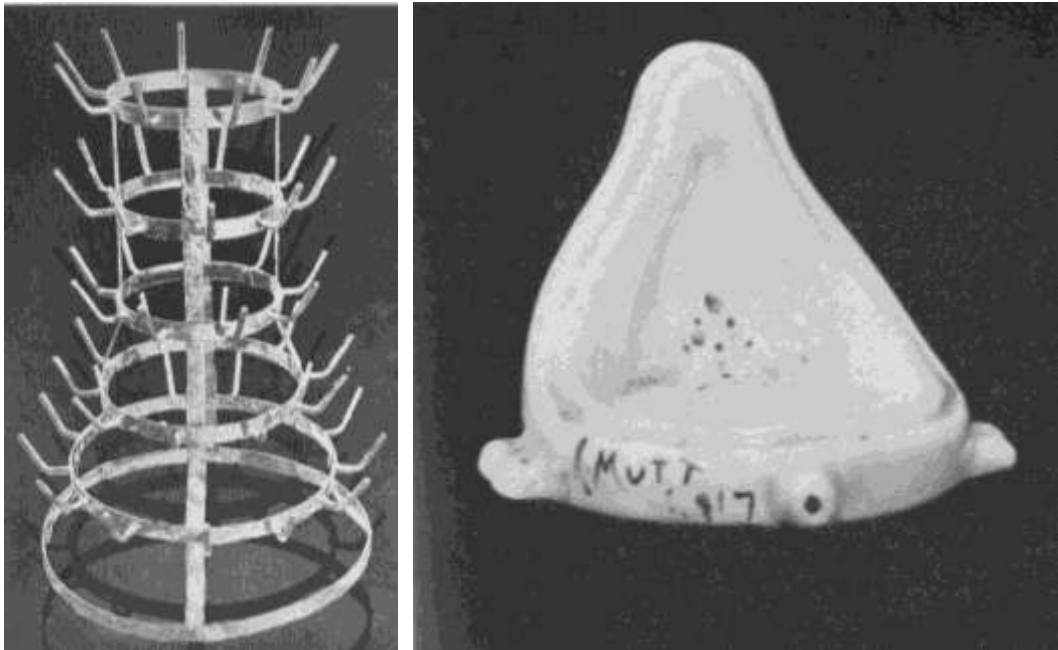


FIGURA 50 – Fotografia de *Suporte de Garrafas para Caixa-Valise*
FIGURA 51 – Marcel Duchamp – *Miniatura de A Fonte* – 1938 – 7,6 x 5,8 x 4,5 cm – porcelana pintada e esmaltada para *Caixa-Valise*

No início de 1938, Duchamp realizou um minúsculo objeto, reproduzindo, em miniatura, a obra *Fonte* (FIG.51). A réplica, feita em arame e papel *machê*, foi entregue a um ceramista para que realizasse a moldagem e a fundição em modelos de porcelana. O pequeno objeto deveria ser colocado junto às reproduções bidimensionais. Em seguida, foi realizada, também em miniatura, a reprodução de outros dois objetos tridimensionais, *Ar de Paris* e *Item Dobrável de Viagem*. Esses três pequenos objetos tridimensionais assinalaram uma redefinição da concepção da obra (FILIPOVIC, 2008).

A introdução de pequenos objetos tridimensionais, realizados em 1938, foi um fator muito importante, e demonstra que, a partir desse momento, Duchamp começou a pensar que o conjunto de suas obras também não poderia ser mostrado em uma “caixa”, como tinha feito anteriormente, em 1914, (*Caixa de 1914*) e, depois, em 1934, (*Caixa Verde*) e que guardam conteúdos ordenados ao acaso e soltos, formados por recortes e papel fotográfico, todos bidimensionais. A introdução de objetos tridimensionais exigia um espaço tridimensional para guardá-los, e determinou o modo como deveria ser o recipiente que guardaria as reproduções dos seus trabalhos. Em seguida, Duchamp

decidiu que esse recipiente deveria ser realizado de modo que pudesse, rapidamente, se tornar uma estrutura expositiva.

Quando se observa os *itens* (termo genérico usado por Duchamp para designar cada reprodução) da *Caixa-Valise*, dificilmente percebe-se a intensidade de trabalho manual envolvido na elaboração das reproduções. A obra é resultado de um processo ambivalente que uniu atividades manuais e processos de reprodução mecânica, uniu algo feito à mão e o que foi reproduzido tecnicamente. As reproduções fotográficas da *Caixa-Valise* não são reproduções fiéis. Por exemplo, a imagem da obra *Porta-Garrafas* tem sombras falsas, as do *Porta-Chapéus* e *Roda de Bicicleta*, foram retocadas e a reprodução fotográfica de *Por que não Espirrar, Rose Sélavy?* [Why Not Sneeze Rose Sélavy?] encontra-se montada num cartão entre a bi e a tridimensionalidade.

Duchamp selecionou um total de 69 trabalhos para serem reproduzidos e fez 350 cópias de cada *item*. A produção seguiu com determinação, porém lentamente, com o aparecimento dos itens restantes, em 1939. No final do verão de 1939, a maior parte das reproduções para a nova caixa já estava pronta. Em 1940, Duchamp supervisionou a realização dos últimos componentes para *Caixa-Valise*, também denominada *De ou por Duchamp ou Rose Sélavy*, como está informado na tampa da caixa. Em janeiro de 1941, ele terminou de montar a primeira caixa de luxo. Além da edição de trezentas cópias padronizadas da caixa, Duchamp também realizou vinte modelos de luxo, numerados e assinados, acomodados em uma maleta de couro marrom, com alça (e mais quatro não comercializáveis).

A versão de luxo distingue-se da versão padrão por conter uma impressão colorida que foi usada para orientar o impressor. As primeiras caixas de luxo foram destinadas aos amigos e a alguns benfeitores. A versão padrão, sem o revestimento de couro, era para ser vendida, e iria aparecer uma série de trezentas caixas durante os trinta anos seguintes²³.

²³ A última *Caixa-Valise* foi montada em 1971, trinta anos após Duchamp ter assinado a primeira cópia. Ao longo desses trinta anos, participaram da montagem das caixas Joseph Cornell (1903-1972) escultor estado-unidense de influência surrealista, Xenia Cage (1913-1995), artista plástica e esposa do compositor John Cage (1912-1992) e Jacqueline Matisse, enteada de Marcel Duchamp.

Ao abrir *Caixa-Valise* (FIG.52), deve-se suspender a tampa interna da caixa até que ela fique em posição vertical. Em seguida, é preciso puxar os compartimentos corredeiros nos dois lados em que estão expostas as pinturas mais importantes de Duchamp. *O Grande Vidro* feito de celulóide transparente está no centro. À sua esquerda, encontramos *A Noiva* [Bride] e *O Rei e a Rainha Rodeados por Rápidos Nus* [The King and Queen Traversed by Nudes at High Speed], e à direita *Tu m', Nove Moldes Machos* e *Deslizante Contendo um Moinho de Água em Metais Vizinhos*. O *Nu Descendo uma Escada* está do outro lado do painel, à esquerda, o mesmo lado que contém *A Noiva*. Para vê-lo é necessário dobrar para trás esse painel, encobrendo *O Rei e a Rainha Rodeados por Rápidos Nus*. Percebe-se, pela posição que cada reprodução ocupa, que o ponto central desse “museu” é *O Grande Vidro* e seus desdobramentos.



FIGURA 52 – Marcel Duchamp – *De ou para Marcel Duchamp ou Rose Sélavy (Caixa-Valise)* – 1935-41 – 40,7 x 38,1 x 10,2 cm – caixa de cartão com réplicas em miniaturas, fotografias e reproduções a cores

Outras quatro reproduções de *ready-mades* estão expostas: uma fotografia do *Pente* [Comb], no painel à direita, e, próximo ao *O Grande Vidro* e à esquerda, colocadas

umas sobre as outras, num espaço estreito e vertical, localizados sempre na mesma ordem, estão as reproduções tridimensionais da *Fonte*, do *Item Dobrável de Viagem* e do *Ar de Paris*. Duchamp parece indicar que esses três *ready-mades* têm uma relação direta com *O Grande Vidro*. O *Ar de Paris* está no alto, no mesmo plano em que estão localizados os pistões que são usados pela noiva para enviar seus comandos aos celibatários. O *Item Dobrável de Viagem*, que é uma capa de máquina de escrever, assemelha-se a uma saia de mulher e corresponde às “roupas” da noiva, representadas pelas três folhas de vidro horizontais, inseridas entre os painéis superiores e inferiores de *O Grande Vidro*. E a *Fonte*, associada ao universo masculino, refere-se aos celibatários localizados na seção inferior da obra.

À frente de *O Grande Vidro*, na parte que permanece na posição horizontal, quando a caixa está aberta, aparece *Por Que Não Espirrar, Rrose Sélavy?*, uma reprodução fotográfica, montada sobre um pequeno cubo, e, à esquerda, encontra-se, em fotografia, *Três Padrões de Cerzaduras*. Próxima a essa fotografia, há uma caixa de papelão onde está o restante das reproduções, desde *Sonata*, montada sobre a tampa interna dessa caixa, até o *Moedor de Café* [Coffee Mill], que está de forma permanente colocado embaixo da pilha de reproduções. Essas reproduções foram, individualmente, coladas em molduras de papelão preto, para que o espectador pudesse manusear e ver de perto.

Uma das coisas mais curiosas que se observa é justamente o aspecto artesanal da caixa e de seu conteúdo, o que permitiu que as cores das reproduções sejam muito mais fiéis às obras originais do que as que aparecem nos livros de arte, sobretudo porque a impressão por colotipia é um processo de entintagem à mão, rigorosamente controlados pelo impressor. As abas laterais ao *O Grande Vidro* e que podem sugerir que Duchamp se inspirou num altar tríptico renascentista – não deslizam com facilidade, e o papelão grosso que foi usado para fazê-las tende a empenar com o uso freqüente. O *Deslizante Contendo um Moinho de Água em Metais Vizinhos*, que fica preso por uma fita transparente na aba corrediça da esquerda, foi, desde o início, um problema, pois ele empenava e impedia que o painel pudesse ser fechado. Por isso, Duchamp resolveu excluí-lo da caixa padrão.

Na *Caixa-Valise* concentram-se questões sobre a aura artística, autoria e autenticidade do projeto por inteiro. O procedimento de reproduzir os objetos “originais” indica a rejeição de Duchamp ao mito do artista como um gênio inspirado, detentor de uma maestria técnica, afinal, ele estava se “copiando”.

Nesse trabalho, o conceito de obra de arte está em jogo. Na condição de objeto de apresentação e como local de exposição, ele rompe os limites entre conteúdo e contexto e provoca uma reflexão sobre a condição do objeto de arte ao demonstrar que a *artisticidade* é determinada por um conjunto de critérios de origem museal, que vai da classificação à maneira de apresentação dos objetos.

Duchamp compreendia que as informações nas legendas, os textos de paredes, o título da exposição e a organização geral são aparatos que determinam o quê e como percebemos as coisas. Por isso ele criou, a seu modo, o seu próprio museu. A seleção de trabalhos não segue nenhuma lógica museográfica de material, tema ou cronologia; a justificativa para a seleção dos 69 *itens* está baseada na escolha do artista pelas obras que ele considerava mais importantes; a escala das reproduções é variável; as legendas são do mesmo formato e a ficha técnica com os dados que acompanham cada peça é igualmente padronizada, da seguinte maneira: título, técnica, dimensão, lugar e data de produção, a coleção a que pertencia cada peça ou a localização da obra em alguma instituição. As informações nas fichas técnicas do museu portátil fazem referência às obras “originais” (mesmo as que não existiam mais). Percebe-se que as referências são conflitantes com os *itens*. Isto parece demonstrar que *Caixa-Valise* é um museu de imagens de obras “objetos”.

O agrupamento retrospectivo das obras, as etiquetas padronizadas, a caixa protetora, sugerem aspectos museográficos, e isto faz de *Caixa-Valise* uma obra ambivalente, visto que é obra e museu ao mesmo tempo. Uma “obra de arte” que evoca característica museal e, ao mesmo tempo, é uma obra-museu, elaborada por um artista.

Se o *ready-made* havia colocado a questão que a obra de arte e o objeto industrial poderiam ser um mesmo objeto, a reprodução em imagens e miniaturas e a produção de

seu próprio “museu”, como um objeto múltiplo, refletem a postura de um artista que se coloca diante da sociedade industrial. Contudo, para Duchamp, a transformação de arte em mercadoria tinha uma ótica completamente diferente e sem pretensão de heroísmo, como houve no caso da *Bauhaus*, pois na ação duchampiana não havia qualquer proposta de levar a arte para as massas, nem havia nenhum esforço para fazer algo que tivesse alguma funcionalidade, ou que pudesse embelezar o cotidiano. Duchamp nunca propôs uma integração entre arte e indústria. Percebe-se que são duas racionalidades opostas. Ambos visam o objeto industrial, mas, enquanto a *Bauhaus* buscava unir funcionalismo e forma artística, procurando desfazer a contradição entre objeto utilitário e o objeto artístico, Duchamp buscou desfazer essa contradição através de uma atitude que transformava o objeto útil em objeto artístico (o *ready-made*). Enquanto Duchamp intervém em um suporte de garrafas, a Bauhaus queria intervir em todos os suportes de garrafas. Duchamp utilizava um objeto sem qualquer aparência artística, enquanto a *Bauhaus* procurava, através do *design*, transformar os objetos cotidianos em objetos com qualidade artística.

Se o *ready-made* provoca tensão entre a obra de arte e o produto industrial, entre a produção em série e a produção única a ser colecionável, entre o objeto comum e o que é especial, *Caixa-Valise* introduz uma reflexão sobre a ambivalência que existe no universo da museologia, como espaço institucional da arte. E ainda, o fato de a obra ser um múltiplo sugere que museu e indústria ou, se quiser, que museu e mercadoria, possam possuir algo em comum. A obra é colocada numa embalagem como um produto que podia ser comprado através de um “boleto de assinatura”. Na caixa há uma descrição que informa “esta caixa contém 69 itens”. Esta inscrição procura atenuar a diferença entre objeto de arte e produto industrial, e faz o artista ocupar os lugares de produtor e vendedor.

Duchamp deslocou o objeto único e, em seu lugar, apresenta-nos um conjunto de imagens e miniaturas. Com *Caixa-Valise*, o artista produziu um museu imaginário, realizado com reproduções, sem obras de arte “autênticas”, e, portanto, um museu que está fora da tradição museal. Com *Caixa-Valise*, Duchamp apresentou um modelo ambíguo que combina originalidade e reprodutibilidade, o museológico e o comercial, e,

ainda, nos leva a refletir sobre o modelo de artista como criador, e sobre o museu como sustentáculo da arte.

O pequeno museu, graças, em parte, ao seu formato – uma estrutura com molduras dobráveis, painéis corrediços e partes móveis que possibilita inúmeras reconfigurações do espaço expositivo –, desestabiliza a estrutura rígida característica do museu. Para ver os *itens*, é necessário desembalar e manusear as peças e, ainda, reorganizar a exposição. Contra a supremacia institucional da visão²⁴ que ainda é predominante nos museus, o museu portátil de Duchamp somente pode ser visto se houver a participação de seu “visitante”. Cada trabalho ativa o olhar através da experiência corporal, do manuseio dos objetos, do abrir e fechar dos compartimentos, de dar novas posições aos painéis móveis, enfim, de realizar a sua própria curadoria.

Desse modo, Duchamp colocou o corpo do observador, não somente seu olhar, na interação com o museu²⁵. O convite ao manuseio de *Caixa-Valise* propõe uma provocação à predominância da visão, um questionamento ao ocularcentrismo²⁶ presente, predominantemente, nos espaços institucionais de exposições. A necessidade de manuseio exige um modo de olhar variável em *Caixa-Valise* que “rompe bruscamente a relação cartesiana entre corpo e visão, observador e objeto, revelando padrões institucionais que condicionam assuntos, organizam o olhar e dirigem a atenção” (FILIPOVIC, 2008:96). Ao insistir no corpóreo como matéria e ponto de acesso ao museu, *Caixa-Valise* redireciona a tradição que privilegia o puramente visual, apontando novos caminhos que foram desdobrados na arte contemporânea.

²⁴ A supremacia institucional da visão ocorre na maioria dos museus que procuram posicionar os objetos no espaço expositivo, de modo a evocarem e obterem uma postura própria e manter uma distância “adequada” para o olhar. As obras de arte submetem-se às curadorias e são organizadas para permitir que o espectador adote posturas “apropriadas” diante de cada objeto. Ver sobre esse assunto em Brian D’OHERTY (2002).

²⁵ Infelizmente, quando *Caixa-Valise* é inserida em um museu, ela torna-se, assim como os seus *itens*, protegida, imobilizada e intocável, perdendo toda mobilidade e qualquer possibilidade de manuseio.

²⁶ O termo *ocularcentrismo* é aqui utilizado para se referir aos processos de percepção que supervalorizam a visão em detrimento dos demais sentidos.

Duchamp elaborou seu museu portátil com imagens bi e tridimensionais entre os anos de 1935 (1938) a 1941. Malraux lançou sua idéia do Museu Imaginário, que seria composto por todas as imagens fotografáveis, em texto publicado, em 1937, e em livro publicado, em 1947, e, em 1951, tornou-se a primeira parte de *As vozes do silêncio*. Em 1965, o livro Museu Imaginário ressurgiu separadamente, sendo reformulado e aumentado. Duchamp encontrou-se com Benjamin, em 1937, em Paris. Benjamin anotou num diário que teria visto, na ocasião, uma reprodução do *Nu Descendo uma Escada* em formato reduzido (PERLOFF, 2002). O museu *imaginário* de Duchamp é contemporâneo ao Museu Imaginário de Malraux. Ambos tornaram-se possíveis graças à reprodutibilidade técnica, e ambos apresentaram uma solução museal à dimensão imagética da arte.

Os dois museus têm em comum o fato de não possuírem paredes e nem arquitetura. São museus sem paredes, são museus de imagens, museus do imaginário. O museu de Duchamp, formado por reproduções fotográficas policromadas e miniaturas tridimensionais, está numa valise, e o museu de Malraux, composto por reproduções fotográficas, está em livros de arte e em outros meios capazes de veicular as imagens de arte, oriundas da técnica fotográfica que também transforma as dimensões das obras.

O museu de Duchamp é obra de arte e, nesse caso, ele está contido quando transformado em imagem de arte, no Museu Imaginário de Malraux. O museu de Duchamp é então um museu imaginário que está inserido no museu imaginário da arte moderna e contemporânea. Um museu de imagens dentro de outro museu de imagens. Como objeto múltiplo, *Caixa-Valise* assume sua função de museu manuseável; como imagem, a obra se ajusta à bidimensionalidade da fotografia presente no Museu Imaginário.

A maioria das reproduções do museu duchampiano foi fotografada em escala relativa ao tamanho dos originais, enquanto outros aparecem numa escala surpreendentemente grande em relação aos demais, como o *Cheque Tzanck* e a fotografia de Man Ray, *Criação de Poeira* [Dust Breeding] (FIG.53). Também no Museu de Malraux, as escalas das imagens nem sempre são relativas ao tamanho das obras apresentadas. Na

obra de Duchamp, o tamanho relativo entre as reproduções e os originais parece não ter nada a ver com a importância das obras, excetuando-se algumas de maior relevância, como aquelas com as quais se defronta o observador, assim que a caixa é aberta, as demais peças são igualmente valorizadas. O mesmo acontece no Museu Imaginário. Com exceção das obras-chave que são mais importantes e, por isso, aparecem em destaque em relação às outras, de modo geral, independentemente do tamanho real de cada obra, as imagens de arte tem seu tamanho determinado pela diagramação de uma página e, quando colocadas lado a lado, não se levam em consideração as dimensões reais das obras.



FIGURA 53 – Marcel Duchamp – *Criação de Poeira* – 1920 – 24 x 30,5 cm – fotografia de Man Ray

A principal diferença entre os dois museus está no fato de que o museu de Duchamp é também uma obra de arte. Obra constituída por reproduções em miniatura das obras de um único artista, o próprio Duchamp. Outra diferença que vale ressaltar está no fato de o museu duchampiano pedir a participação do espectador na organização da mini-exposição. O espectador, agora participante, torna-se co-curador de Duchamp. *Caixa-Valise* ativa o olhar através da experiência corporal, do manuseio dos objetos. É um museu tridimensional. No Museu Imaginário de Malraux, o visitante participa apenas com a visão, ele não é incorporado, mantém-se a tradição do privilégio do olho. Por ser um museu de imagens, ele é essencialmente bidimensional.

Retomemos o pensamento de Malraux. Segundo ele, qualquer objeto que tem temporalidade específica, constituída de memória, predestina-se ao museu. Porém, para que o objeto seja inserido no museu, ele precisa passar pela metamorfose, e esta passagem faz com que o museu seja parceiro ativo no processo artístico porque ele tem o poder de nomear a arte, incorporando-a a cultura, e a arte, de certo modo, somente se reconhece como tal depois dessa incorporação. Para Malraux, é o museu quem determina a temporalidade e possibilita a metamorfose.

Para Malraux, qualquer objeto, além das prerrogativas anteriores, pode ser eleito pelo museu desde que apresente as condições que o prepara na entronização como: antiguidade, incerteza de sua origem, tempo ativo e tempo passivo, mutilação e desgaste. É o tempo, subjacente a todas as condições descritas anteriormente, que organiza a estética e legitima a entrada do objeto no museu. Ele é o fio condutor dos estilos e quem faz com que eles se sucedam, tenham divergências, neguem-se e sejam historicamente retomados, através do museu.

Malraux admite no Museu Imaginário todo objeto trazido pela metamorfose e que possibilite sua reprodução fotográfica.

Atingimos outro ponto em que o museu de Duchamp afasta-se do museu de Malraux e subverte a estética deste. Se em Malraux, para que o objeto seja elegível ao museu imaginário, é necessário que ele reproduza em si o movimento de metamorfose e se reproduza como imagem, Duchamp parece entender que quando o objeto de arte é incorporado ao museu, ele torna-se pouco visível e será necessário, para a sua permanência na cultura, que ele exista como imagem inserida no fluxo das imagens que circulam na sociedade. Se, para Malraux, o objeto torna-se imagem para ser inserido no Museu Imaginário, para Duchamp a passagem da obra à imagem e a inserção da imagem no Museu Imaginário é uma das condições para sua legitimação, enquanto arte na sociedade industrializada.

O museu imaginário de Duchamp, composto por *ready-mades*, não apenas ultrapassa os limites do Museu Imaginário de Malraux, como o modifica. No Museu Imaginário de Malraux, a princípio não caberia o museu portátil de Duchamp porque ele é formado por *ready-mades*, e estes atacam o museu de Malraux naquilo que lhe é pertinente e o derruba, porque os *ready-mades* não passaram pela mesma metamorfose que é exigida aos demais objetos, pertencentes ao museu e incorporados ao museu imaginário. Quando incorporados ao museu portátil e ao Museu Imaginário, os *ready-mades* passaram por outra forma de metamorfose. *Caixa-Valise* coloca-nos para refletir sobre qual é a temporalidade do *ready-made*. Ele é um objeto novo e intacto. Não tem passado, memória ou vestígios de desgaste. Também não carrega o tempo artístico que marca a sua origem e que no museu voltaria a ter sentido, tornando-o perene e inserindo-o em uma diacronia estilística. A metamorfose do *ready-made* é realizada pelo gesto do artista que deslocou a funcionalidade do objeto para revelar o sistema de arte, e o museu como parte dele. Mesmo sem passar pela metamorfose, o *ready-made* está inserido no museu imaginário da arte do século XX e está muito bem colocado. Mas, ainda fica uma questão: se a imagem de arte é um *ready-made*, não seria o museu imaginário um museu de imagens *ready-mades*?

Caixa-Valise é um museu do imaginário de um artista e não somente reproduz as obras de Duchamp, como também é uma constante referência a elas. Em sua abolição, a montagem estrutural simbólica do museu *Caixa-Valise* carrega o embrião do projeto que preocuparia Duchamp até o fim de sua vida, a obra *Sendo Dados: 1. A Queda d'Água, 2. O Gáz de Iluminação* [Etant Doneés: 1.La Chute d'Eau, 2. Le Gaz d'Éclairage], de que trataremos posteriormente.

6 – IMAGEM E SOCIEDADE DO ESPETÁCULO

No mundo da aparência inteiramente realizada, a imagem (publicidade) foi dissociada do objeto (mercadoria), e, nessa relação entre a embalagem e o produto industrial, a imagem tornou-se tão importante quanto o objeto. Paralelamente, do mesmo modo que o objeto fica coberto, dissimulado, esquecido, esmaecido atrás das imagens da publicidade, o objeto de arte ficou limitado diante das possibilidades que a reprodutibilidade oferece com as imagens técnicas. Falar de uma *era das imagens*, portanto, significa referir-se a um momento em que os objetos e as mercadorias foram reproduzidos e multiplicados em imagens, e que as imagens parecem predominar absolutamente sobre os outros objetos. Esse estado das coisas é fruto do desenvolvimento histórico do capitalismo, após a Segunda Guerra Mundial.

O fenômeno foi identificado e descrito, em 1967, por Guy-Ernest Debord (1931-1994), em seu livro *A sociedade do espetáculo*, um manifesto na forma de 221 teses. Debord é o autor do termo *sociedade do espetáculo* e o utilizou para descrever um novo momento do capitalismo. Este conceito indica uma sociedade historicamente bem determinada, isto é, a sociedade da mercadoria capitalista plenamente desenvolvida, assim como veio a existir, *grosso modo*, a partir dos anos 1920 em diante, e com mais intensidade depois da Segunda Guerra Mundial²⁷.

Debord revelou como a lógica da mercadoria monopolizou o processo social e o fetiche configurou todas as relações em espetáculo. Essa sociedade é também a sociedade do fetichismo da mercadoria, dos produtos em série e comercializáveis. O fetiche da mercadoria e as relações de produção geraram o espetáculo que procura esconder, através da presença absoluta da imagem no cotidiano, as relações estruturantes que ocorrem na sociedade capitalista. O espetáculo interpõe-se, com suas intensas

²⁷ Já em 1924, portanto, 43 anos antes do livro de Debord, Fernand Léger (1881-1955) escreveu um texto para o *Bulletin de l'Effort Moderne*, de Paris, em que declara: “Falar do espetáculo é encarar o mundo em todas as suas manifestações visuais cotidianas (o que se tornou uma das necessidades fundamentais da existência). Ele domina toda a vida corrente” (LÉGER, 1989:127). Nessa curiosa afirmação, Léger declara que o mundo é um fenômeno visual e dá um interessante depoimento de alguém que percebe o início da sociedade do espetáculo.

possibilidades, entre o consumo e a vivência, “é o momento em que a mercadoria ocupou totalmente a vida social” (DEBORD, 1997:30).

Entende-se, com auxílio do texto de Debord, que o capitalismo, em sua forma atual, tem sua mercadoria principal centrada na imagem e não na coisa corpórea, pois é como imagem que acontece a circulação da mercadoria. É a imagem que provoca o consumo – é a imagem que inicia e que impulsiona a realização do valor da mercadoria. Esse pensamento pode não ser uma idéia fácil de ser aceita porque normalmente pensamos na mercadoria como coisa, como objeto. Contudo, atualmente, essa coisa nada mais é do que o suporte aparente da imagem da mercadoria, porque é esta imagem que concentra valor, que materializa valor. Essa situação é chamada de espetáculo, momento histórico em que ocorre a transformação da mercadoria em sua própria imagem, de modo que a fabricação da imagem da mercadoria torna-se superior e passa a determinar a fabricação da mercadoria como coisa corpórea.

A mercadoria como valor já existia no interior da economia mercantil anterior a economia capitalista. A economia mercantil era formada por pequenos produtores e baseava-se no trabalho pessoal – artesãos e camponeses – dono e comerciante dos bens produzidos com os seus próprios meios. Essa produção mercantil difere-se da produção mercantil capitalista, porque, no capitalismo, a produção mercantil assumiu um caráter predominante na estrutura da sociedade, o que não acontecia na produção mercantil antiga.

É preciso abrir um parêntese para discutir o conceito de mercadoria que Debord utiliza e que é proveniente do pensamento de Marx. O conceito de mercadoria, como é tratado por Karl Marx, não previa a transformação da mercadoria em sua imagem, mas já compreendia que o objeto-mercadoria pudesse se originar de uma necessidade material ou de um desejo da fantasia. Vejamos como ele definiu o conceito de mercadoria:

A mercadoria é, antes de tudo, um objeto externo, uma **coisa**, a qual, pelas suas propriedades satisfaz **necessidades humanas** de qualquer espécie. A natureza dessas necessidades, se elas se originam do estômago ou da **fantasia**, não altera nada na coisa. (MARX, 1985:45, grifo nosso)

A mercadoria é um produto do trabalho social destinado ao mercado para fins de troca. Quando se compreende qual é a sua origem, a maneira como ela se constituiu, entendemos que não se trata de uma simples *coisa* ou um simples objeto, pois, sendo fruto do trabalho social, é, ao mesmo tempo, valor de uso, pois tem utilidade, e valor de troca porque tem mercado. É nesse sentido que a mercadoria não é simplesmente uma *coisa*, mas um valor. Ser valor é valer por algo, é ser equivalente. A equivalência é estabelecida medindo o tempo de trabalho socialmente necessário para produzir a mercadoria. Isto é, o tempo de trabalho que envolve toda a sociedade é que funda o valor de troca. Portanto, a magnitude do valor de uma mercadoria é medida pelo tempo socialmente necessário para produzi-la, mas somente pode manifestar-se através do valor de troca de outras mercadorias.

Em outras palavras, para que um produto seja levado ao mercado, deve corresponder à *necessidade humana*, deve ter as características de um valor de uso. Na economia mercantil, o valor de uso é portador do valor de troca da mercadoria, o qual se manifesta como uma relação quantitativa que preside a troca de um dado valor de uso por outro diferente. Para que distintas mercadorias possam ser trocadas no mercado, segundo relações quantitativas determinadas, é preciso que elas sejam comparáveis, de alguma forma, umas com as outras nas operações de troca. Se as mercadorias podem ser mutuamente comparadas, no momento da troca, é porque elas possuem um denominador comum, que é o fato de todas serem produtos do trabalho, que é consumo de energia humana e que pode ser medido pelo tempo de trabalho necessário para a produção da mercadoria.

As análises de Marx revelam que o valor de uso é inteiramente determinado pelas condições do mercado, de modo que o valor de troca determina o valor de uso. O valor de troca não é definido pelo preço, como parece à primeira vista. Isto é, o valor da mercadoria não surge no momento em que ela começa a circular no mercado e a ser consumida. Seu valor é produzido pela quantidade de tempo de trabalho necessário para produzi-la, e esse tempo inclui: tempo gasto diretamente na fabricação; tempo de trabalho necessário para produzir as máquinas; tempo para extrair e transportar a

matéria prima; entre outros. No custo de produção, também entra o salário²⁸ pago pelo tempo de trabalho do trabalhador que fabrica essa mercadoria.

Portanto, o preço de uma mercadoria no comércio é uma aparência, pois a determinação do valor dessa mercadoria depende do tempo de trabalho de sua produção, e esse tempo envolve os demais trabalhos que tornaram possíveis a fabricação dessa mercadoria. Assim, o valor de troca da mercadoria, o seu preço, envolve todos os outros tempos anteriores e posteriores ao tempo necessário para produzi-la e distribuí-la.

Contudo, os membros da sociedade capitalista não percebem que a mercadoria, por ser produto do trabalho, exprime relações sociais. Ao contrário, ela é percebida e consumida como uma simples coisa, dotada de valor de uso (utilidade) e de valor de troca (preço). No lugar da mercadoria aparecer como resultado de relações sociais, enquanto relações de produção, ela aparece como um bem que se compra e se consome. Aparece como algo que vale por si mesma e em si mesma.

Na sociedade do espetáculo, as necessidades que se originam da *fantasia* tornaram-se predominantes na relação do sujeito com a mercadoria, e o sistema tornou-se capaz de produzir, de modo industrial, as fantasias do imaginário social, e, ao confeccionar industrialmente esse imaginário social, o sistema controla as necessidades das fantasias. Eugênio BUCCI (2005) informa-nos que essa capacidade de converter o imaginário social em imaginário industrial ocorreu de dois modos.

No primeiro modo, o capitalismo adquiriu a capacidade de apropriar-se da representação, através da reprodutibilidade técnica – potencialmente de qualquer representação que tenha lugar no imaginário – para submetê-la à lógica de mercado e convertê-la em fator de lucro. Ao tornar-se industrial, a representação imaginária passou

²⁸ A questão do salário também foi motivo de preocupação de MARX (1983-85). Marx percebeu que o trabalhador nunca recebe um salário que corresponde ao valor devido ao tempo de trabalho despendido na produção da mercadoria. Essa parte do tempo de trabalho que não é paga ao trabalhador é incluída no preço final da mercadoria. Essas horas não pagas constituem o que Marx denominou de *mais-valia*. A *mais-valia* é o lucro que forma o capital, portanto, é o trabalho não pago. Graças à *mais-valia*, a mercadoria torna-se um valor capitalista.

a ser regida pela lógica da economia capitalista, ou seja, a produção de imagens passou a obedecer à lógica da economia mercantil capitalista, assim como a recepção e o consumo dessas imagens também passou a obedecer à mesma lógica.

No segundo modo, a cultura industrial não ficou apenas no plano do imaginário, isto é, não se reduziu à produção de imagens visuais como simples representações do imaginário social como fazia a imagem artística antiga. O imaginário industrial engloba as relações sociais que são, ao mesmo tempo, e de modo indissociável, relações de produção²⁹, mediadas por imagens que participam da lógica do capital e ajudam a condicionar as relações econômicas. As relações de produção associam-se ao imaginário industrial e a reprodução do capital deixa de ser apenas um fator econômico, social e histórico, para ocorrer também na esfera do imaginário social, cuja existência é material e não meramente “ideológica” e “é também nesse sentido que o modo capitalista de produção passa a fabricar industrialmente mercadorias que são signos, ou signos que são mercadorias, e assim atinge um patamar até então desconhecido” (BUCCI, 2005:226). A reprodução do capital alarga-se, expande-se a ponto de transformar a imagem numa nova mercadoria e, mais que isso, de tornar a imagem o lugar em que o capital se reproduz. É aí que o capital, enfim, vira espetáculo. Na sociedade do espetáculo, as indústrias não fabricam somente coisas, mas dedicam-se, principalmente, a produzir e a reproduzir imagens que representam coisas, imagens que são, elas próprias, coisas. Em outras palavras, fabricam imagens que existem apenas como representação, e mercadorias que existem somente como imagens.

O pensamento de Debord ajuda-nos a perceber que na sociedade do espetáculo existe uma fusão entre o imaginário e a relação de produção industrial, declarando que “toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação” (DEBORD, 1997:13), isto é, a imensa acumulação de

²⁹ Karl MARX (1974) define as relações de produção como determinadas relações necessárias e independentes da vontade dos homens que participam entre si na produção social da vida, e que correspondem a uma determinada fase de desenvolvimento das forças produtivas (conjunto formado pelas técnicas [instrumentos, modos de fazer] e pelo trabalhador, em uma dada estruturação sócio-histórica).

espetáculos exige que se deixe de conceber o espetáculo isoladamente como simples encenação, pois, se tudo se tornou uma representação, é essa acumulação de espetáculos que gera o espetáculo como um novo organismo para um modo de produção³⁰ que já não pode existir em sua velha estrutura.

O espetáculo é, na visão de Debord, o acontecimento contínuo de imagens, mas que, em seu conjunto, compõe um organismo bem maior que a soma delas, “é uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 1997:14). Na sociedade do espetáculo, não existe relação direta entre o sujeito e seu mundo, apesar deste mundo ser produto de seu trabalho. A relação é sempre mediada pela imagem, síntese de uma vontade social e histórica da coletividade perante a sua cultura, de um lado, e, de outro, por quem controla a produção industrial da cultura.

Nessa conjuntura, Guy Debord afirma que “o espetáculo não pode ser compreendido como o abuso do mundo da visão, o produto das técnicas de difusão massiva das imagens” (DEBORD, 1997:14), mas deve ser compreendido em sua totalidade, e, ao mesmo tempo, como resultado e como projeto do modo de produção existente, pois “o espetáculo constitui o *modelo* atual da vida dominante na sociedade” (DEBORD, 1997:14).

Roland Barthes também chama atenção para o modo como a imagem adquiriu importância em nossa sociedade, ao afirmar que “uma das marcas do nosso mundo talvez seja essa inversão: vivemos segundo um imaginário generalizado”. Barthes completa seu raciocínio fazendo a seguinte observação: “vejam os Estados Unidos: tudo aí se transforma em imagens: só existem, só se produzem e só se consomem imagens” (BARTHES, 1984:173).

Pois o destino de tudo na sociedade do espetáculo é ser transformado em imagem. Todos os produtos tornam-se puras imagens. A sociedade do espetáculo apóia-se nas

³⁰ Conceito marxista que designa uma articulação historicamente dada entre um determinado nível técnico, e formas dadas de desenvolvimento das forças produtivas, e as relações de produção que lhes correspondem. A esse respeito ver MARX (1983-85).

imagens super-expostas: puras exterioridades, sem interioridade, sem individualidade, sem intimidade. São seres inteiramente públicos, sem vida privada, ou melhor, cuja vida privada está destinada a ser unicamente pública.

A sociedade do espetáculo – ela, infinitamente, só oferece mais imagens. Essa situação é recente e adquiriu maior importância nos anos 1960. No início dos anos 1970, o mundo ocidental [...] entrou plenamente na era das imagens (ROUILLÉ, 2009:141). As imagens remetem-se cada vez menos aos objetos, e, em uma espiral infinita, a outras imagens. O mundo das coisas é tomado pelo mundo das imagens, e as próprias imagens tendem a tornar-se mundo – nosso mundo (ROUILLÉ, 2009:404).

A prática das imagens de imagens, que substitui o real por imagens, rompe com uma das principais forças da crença na verdade da fotografia de imprensa: o contato físico direto, da imagem e do repórter com o real. Transferindo o mundo para uma imagem, ela contribui também para sua irreabilidade. O declínio do cara a cara espacial e temporal entre a coisa e sua imagem coincide com o declínio da relação binária, própria da representação tradicional, em prol de uma relação serial: a imagem não remete mais de maneira direta e unívoca à coisa, mas a uma outra imagem; ela se inscreve em uma série sem origem definida, sempre perdida na cadeia interminável das cópias, e das cópias de cópias. O mundo desaparece dentro dessa série, instala-se a dúvida e confundem-se os limites entre o verdadeiro e o falso.

A imagem técnica é mais do que uma simples ferramenta de reprodução e registro de acontecimentos, é um meio de ver. Depois da imagem técnica, não se olha uma coisa apenas de maneira direta, mas também através de imagens de fotografias e de filmes, e, mais recentemente, das imagens, cada vez mais numerosas e rápidas, da televisão, dos *videogames* ou da internet. Essas imagens tecnológicas saturam nosso olhar a ponto de conseguirem ter uma existência própria e não mais serem somente meios de ver, mas aquilo que vemos. Finalmente, vemos somente as imagens; imagens estas que substituem as coisas e os próprios fatos.

O espetáculo abarca a extensão da vida social porque a traduz na forma de imagem que funciona, socialmente, como mercadoria e como fetiche. Na sociedade do espetáculo, é o fetiche da imagem-mercadoria que media as relações sociais. O brilho da imagem como mercadoria esconde o conflito que existe em sua origem, que é a relação de exploração social estabelecida no momento de sua produção. Na sociedade da imagem, a exploração não acontece apenas durante a produção da imagem. De certo modo, todos os consumidores contribuem, inconscientemente, para sustentar o brilho do espetáculo.

A alienação que ocorre na sociedade do espetáculo é semelhante à do trabalho operário, analisado por Marx, no capitalismo do século XIX, pois uma parte do tempo das pessoas é cedida à acumulação do capital, através do consumo das imagens, sem que se tenha consciência disso, e “pensamos que estamos nos divertindo e usufruindo o ‘excesso’ de liberdade de escolhas que nos é oferecido” (KEHL, 2005:239). A alienação, que no modo de produção do capitalismo espetacular é predominantemente produzida pelas imagens, infiltra nos lugares e incorpora nas pessoas porque não se consegue ficar completamente livre dela. A vida mediada pelas imagens se propõe como uma ficção, e o espetáculo procura produzir adesão inconsciente à ordem social.

O espetáculo torna-se imagem quando o capital atinge um alto grau de acumulação (DEBORD, 1997:25), e, nesse momento, a mercadoria ocupa totalmente a vida social, de modo que não se consegue ver nada além dela, pois “o mundo que se vê é o seu mundo” (DEBORD, 1997:30). Num mundo mediado pela imagem e dominado pela mercadoria, “o consumidor real torna-se consumidor de ilusões. A mercadoria é essa ilusão efetivamente real, e o espetáculo é sua manifestação geral” (DEBORD, 1997:33).

Para Debord, a relação social é, portanto, engolida pelo espetáculo. Ela é, ao mesmo tempo, a relação de produção dura, direta – que arranca do trabalhador assalariado o produto do seu trabalho – e a representação imaginária da produção e do mercado que reordena o modo de produção. Debord afirma que “não é possível fazer uma oposição abstrata entre o espetáculo e a atividade social efetiva”, pois “a realidade vivida é materialmente invadida pela contemplação do espetáculo e retoma em si a ordem espetacular à qual adere de forma positiva” (DEBORD, 1997:15).

Nesse momento, torna-se necessário fazer uma pequena distinção entre espetáculo e indústria cultural. A indústria cultural, como o próprio termo indústria indica, surgiu após a revolução industrial, mais precisamente depois que se estabeleceu uma economia baseada no consumo de bens, denominada sociedade de consumo, a partir da segunda metade do século XIX. Na medida em que a cultura industrial está ligada ao fenômeno do consumo, o momento de instalação definitiva dessa cultura seria mesmo o século XX, quando o poder de penetração dos meios de comunicação tornou-se praticamente irrefreável. Desse modo, a indústria cultural surgiu como uma indústria entre outras indústrias. Nela, qualquer trabalho autoral é incorporado, multiplicado e produzido pelo trabalho industrial. Com a indústria cultural, o talento individual de quem produz a obra realiza apenas uma etapa. As outras etapas da produção são totalmente realizadas industrialmente. Quem fabrica, alienadamente, as mercadorias culturais, e que ocupa o lugar da oficina, é o gerente e os empregados da indústria. Assim como as indústrias fabricam objetos de uso, a indústria cultural fabrica a cultura de uso. A circulação veloz e abrangente das imagens e demais mercadorias da indústria cultural demonstra que o sistema de produção de imagens desenvolve-se em grande velocidade, produzindo imagens sedutoras, cuja forma predominante é a imagem de marca publicitária. Nunca houve uma forma de sociedade na história com tamanha concentração de imagens e uma densidade enorme de mensagens visuais, como na sociedade industrial.

O espetáculo é diferente, é outra ordem de mundo. Embora já pudesse estar presente na noção de indústria cultural, é importante assinalar que o espetáculo não é uma evolução ou um simples prolongamento desse tipo de indústria. Ele incorpora a indústria cultural em seu sistema e a faz agir como uma espécie de máquina que transforma os produtos em imagem. O espetáculo não é uma indústria entre outras indústrias, é um momento em que as indústrias e os mercados convergem para um único centro formado pelo consumo alienado das imagens-mercadorias. Nesse sentido, o espetáculo é mais abrangente que a indústria cultural.

O conceito de sociedade do espetáculo faz referência a uma condição social abrangente, e, por isso, pode ser útil para a compreensão do contexto no qual está inserida a arte

contemporânea, mas somente se levado em conta o fato de que, para Debord, a arte é apenas um caso particular de uma lógica bem mais ampla.

Na ótica de Debord, a arte deveria ser realizada e suprimida. Na tese 190 e 191 de seu livro, ele explicita seu pensamento:

A arte em sua época de dissolução, como movimento negativo que prossegue a superação da arte em uma sociedade histórica na qual a história ainda não foi vivida, é ao mesmo tempo uma arte da mudança e a pura expressão da mudança impossível. Quanto mais grandiosa for sua exigência, tanto mais sua verdadeira realização estará além dela. Essa arte é forçosamente de vanguarda, e não existe. Sua vanguarda é seu desaparecimento”. [...] “O dadaísmo quis suprimir a arte sem realizá-la; o surrealismo quis realizar a arte sem suprimi-la. A posição crítica elaborada desde então pelos situacionistas mostrou que a supressão e a realização da arte são os aspectos inseparáveis de uma mesma superação da arte. (DEBORD, 1997:124 e 125)

Stewart Home, em *Assalto à cultura*, cita um trecho de um texto incluído no *Internationale Situationiste*³¹, nº 9, de 1964/65, para demonstrar como os situacionistas³², ligados a Debord, pensavam sobre a situação da arte naquele contexto:

Trata-se de realizar a arte, de construir-se realmente em todos os níveis da vida aquilo que até agora só podia ser uma memória artística ou uma ilusão, sonhada e preservada unilateralmente. A arte só pode ser realizada se for suprimida. No entanto, ao contrário da sociedade atual, que suprime a arte substituindo-a pelo automatismo de um espetáculo ainda mais passivo e hierárquico, nós sustentamos que a arte só pode mesmo ser suprimida se for realizada. (citado por HOME, 1999:72)³³

³¹ Principal veículo de publicação do pensamento, dos relatos de ação e dos congressos realizados pelos situacionistas.

³² O situacionismo surgiu em 1957, dividiu-se, em 1962, e deixou de existir em 1972. Um grupo, ligado à França, Inglaterra e Estados Unidos, com sede em Paris, ficou conhecido como situacionistas. Outro grupo formou a Segunda Internacional Situacionista, com atividades na Escandinávia e sede em Drakabygget (que ficou conhecida como a Bauhaus Situacionista), no sul da Suécia. O situacionismo foi um movimento contestador cuja atuação foi marcante em todo o processo de luta política, ideológica e cultural que culminou nos acontecimentos de 1968, na França.

³³ O texto em questão foi escrito por Raoul Vaneigem, J.V. Martin e outros colaboradores.

Home faz uma dura crítica ao declarar que Debord e os situacionistas orgulhavam-se de possuir uma teoria materialista e, em especial, de realizar uma análise materialista da arte. Entretanto, para Home, “as ambições e as atitudes dos *specto-situacionistas*³⁴ eram, na *verdade*, idealistas” (HOME, 1999:72). Na visão de Home, a idéia de realização e supressão da arte, como desejava os situacionistas, era uma tentativa de salvar um valor burguês que eles tanto repudiavam: o ideal de universalidade em que, ao mesmo tempo, a arte deveria desaparecer como categoria e reaparecer em todos os lugares.

A visão que Home tem sobre o situacionismo e a arte, parece ser reduzida, pois o que estava por trás da idéia de suprimir a arte era, na verdade, o desejo de suprimir o objeto mercadológico e evitar que o movimento situacionista fosse conhecido apenas como movimento artístico. Como informa Marietta Baderna, “o objetivo [era] de livrar a *Internationale Situationiste* das características de grupo vanguardista de arte, para transformá-la em uma verdadeira organização política” (BADERNA, 2002:21). Marietta Baderna ilustra seu entendimento citando as posturas dos situacionistas que revelam a maneira como eles pensavam a arte. Vejamos duas posições: “o tempo da arte já passou, trata-se agora de realizar a arte” ou “nosso tempo já não necessita mais fazer relatos poéticos, mas executá-los” (BADERNA, 2002:21). Na sociedade do espetáculo, o domínio da arte não é mais específico e nem de conflito com a sociedade, mas de integração, ainda que crítica.

Enfim, se no pensamento de Debord não há destaque para uma reflexão sobre a postura da arte existente na sociedade do espetáculo, deve-se, então, realizá-la, pois, por enquanto, a arte não foi suprimida e continua a existir como uma categoria especializada, como uma forma superior de conhecimento. Deve-se fazer o exercício de refletir, em poucas linhas, como se deu a relação entre a arte contemporânea dos anos 1960/70 e a sociedade do espetáculo.

No plano das artes plásticas, como vimos anteriormente, a reprodutibilidade técnica participou da forte transformação no campo, através da inserção da arte no universo da

³⁴ O termo *specto* faz referência à teoria do espetáculo.

cultura industrializada. Assim como no capitalismo, organizado como espetáculo, acontece a separação entre a mercadoria e sua imagem, também no campo da arte ocorrem duas separações.

A primeira separação tem a ver com a relação entre o espectador e a obra de arte que passa a ser mediada pela imagem de arte que, por sua vez, está submetida à lógica de consumo do mercado capitalista. A segunda separação ocorre entre a obra e a sua imagem. A obra separa-se de sua imagem, vindo a ser, como no binômio mercadoria/imagem, menos importante que a imagem. O objeto de arte fica restrito ao sistema de arte, recolhido em um museu, enquanto a imagem desse objeto se multiplica e se expande para diversos lugares. É essa imagem de arte que de fato participa do imaginário social. Se o capitalismo atual tem a mercadoria, antes na imagem do objeto do que no objeto como coisa corpórea, na arte é a imagem de arte que circula e é a constante presença da imagem de arte no imaginário institucional e social que provoca o seu consumo e dá valor aurático à obra. É, ainda, a imagem de arte que inicia e que embala a atribuição do valor da obra. Sendo assim, é a imagem da obra que concentra valor, que materializa valor.

Na sociedade do espetáculo, a obra de arte transforma-se em mercadoria, a partir da produção e reprodução de sua imagem até o ponto em que a produção da imagem de arte sobrepõe-se e até mesmo determina a produção da obra, como coisa corpórea. Muitos ainda parecem não ter se preparado para essa transformação da obra em imagem técnica. Acontece que a característica não corpórea de uma obra sempre existiu e, às vezes, a própria obra somente existe como imagem (FIG.54), como na obra realizada por Manuel Casimiro (1941-), em que o artista intervém na imagem fotográfica pela coloração artificial e blocos de cimento. Apesar de nunca ter sido realizada a pintura nos blocos, o trabalho existe como imagem projetada de diapositivos e como imagem reproduzida em livros de arte, e nos informa sobre um conceito que o artista aplica à paisagem. Na sociedade do espetáculo, a imagem não precisa possuir um objeto referente, como ocorre com a imagem de arte. Nessa sociedade, a imagem pode ser a visualização de um conceito (imagem conceitual), e o referente pode nem mesmo

existir. Nesse caso, a imagem é mediadora entre o conceito emitido pelo artista e a percepção/entendimento do público.



FIGURA 54 – Manuel Casimiro – *Projeto Porto de Nice* – 1976 – diapositivos em cores (detalhe)

Tem-se aqui um exemplo extremo de uma obra que somente existe como imagem conceitual, que se apresenta no museu imaginário e que foi produzida por meio de novas técnicas advindas do sistema industrial. Sendo somente imagem, a obra participa da sociedade do espetáculo, contudo, como produção do impossível, e não como veículo de propaganda comercial ou do sistema dominante. A arte tornou-se cultura industrial e espetacular através da imagem de arte e da imagem conceitual, mas é, ou pretende ser, um produto diferenciado e enigmático, provocador de reflexões ou propositor de ações de conscientização.

7 SENDO DADOS: 1. A OBRA; 2. A IMAGEM

Depois da Segunda Guerra Mundial, período de intensificação da sociedade do espetáculo, Marcel Duchamp começou a se dedicar a uma obra que manteve em segredo e que seria vista somente após a sua morte. Diferentemente das obras anteriores que se apóiam em textos, na nova obra predomina a visualidade, e não há qualquer dimensão verbal que lhe dê sustentação, isto é, não há notas, não há explicações em entrevistas, com exceção do título para acompanhar a imagem. A obra possibilita múltiplas leituras interpretativas e é uma das mais inusitadas e enigmáticas do século XX.



FIGURA 55 – Marcel Duchamp – *Sendo Dados: 1 A Queda d'Água; 2 O Gás de Iluminação* – 1946/66 – 242,5 x 177,8 x 124,5 cm – vista frontal – porta antiga de madeira e portal de tijolos

FIGURA 56 – Marcel Duchamp – *Sendo Dados: 1 A Queda d'Água; 2 O Gás de Iluminação* – vista através da porta – conjunto multimídia: veludo, madeira, couro esticado sobre uma moldura de metal, galhos, alumínio, ferro, vidro, plexiglas, linóleo, algodão, luz elétrica, lâmpada a gás, motor etc.

Entre 1946 e 1966, Duchamp trabalhou nessa obra que, segundo seu próprio desejo, somente foi apresentada ao público no ano seguinte, após a sua morte, quando ela passou a fazer parte da coleção do Museu de Arte da Filadélfia/EUA. *Sendo Dados: 1. A Queda d'Água; 2. O Gás de Iluminação* [Étant Donnés: 1. La Chute d'Eau; 2. Le Gaz

d'Éclairage] (FIG.55 e 56) é uma obra sobre a qual Duchamp não deixou texto algum e não deu declarações. Ficaram apenas as instruções de como ela deveria ser montada, caso algum dia fosse desmontada.

Há uma diferença entre as obras anteriores de Duchamp e *Sendo Dados*. Essa obra complexa, única, é inamovível e ocupa um espaço que está fora de nosso alcance, pois somente pode ser vista através de dois pequenos orifícios que exigem que o espectador se coloque na situação de *voyeur*. Duchamp quis assegurar-se de duas coisas: a primeira, que o observador fosse, de uma forma mais agressiva, desafiado a abandonar o seu ponto de vista de receptor passivo, e, a segunda, que ele pudesse tornar-se consciente da ameaça que a sociedade do espetáculo impõe à sua sensibilidade.

O título extenso apareceu em uma das suas anotações publicadas em *fac-símile* na obra *Caixa Verde*, de 1934, e faz referência aos dois elementos, a água e o gás, que participam tanto no encontro erótico na obra *O Grande Vidro* (FIG.33), quanto na nova obra. No prólogo da *Caixa Verde* é enunciada uma questão que começa da seguinte maneira: “Dados: 1. A queda d’água, 2. O gás de iluminação; determinaremos as condições do Descanso instantâneo [...] e [...] *um leque de Possibilidades*” (DUCHAMP, 1975:38). *Sendo Dados* é uma obra construída com notável ilusionismo, mediante uma combinação de materiais e técnicas diversas. Alguns dos materiais foram incorporados à obra sem sofrerem modificações, enquanto outros foram alterados. Muitas foram as técnicas e as categorias artísticas que estiveram, antes, em experiências realizadas pelo artista, entre elas: fotografia, pintura, modelagem, a apropriação e ainda a decoração de vitrine (FIG.57 e 58)³⁵. Técnicas e categorias presentes em *Sendo Dados*.

³⁵ Marcel Duchamp participou, em 1945, da decoração de uma vitrine com o objetivo de promover o novo livro de André Breton, *Arcane 17*. Duchamp, Breton e o pintor Roberto Matta (1911-2002) realizaram uma vitrine surrealista na livraria Brentano's, na Quinta Avenida, em Nova York. Duchamp apresentou um manequim feminino sem a cabeça, vestido com um pequenino avental de empregada doméstica e com uma torneira fixada na coxa direita. O manequim e o desenho ao lado, de Matta – um busto nu de mulher – atraíram muitas pessoas e, também, os representantes da *Sociedade para a Supressão do Vício e da Liga de Mulheres*. Ocorreram calorosos protestos e a livraria pediu que a decoração fosse removida. Ela foi, então, transferida para a vitrine da Gotham Book Mart, que ficava a pouca distância, onde ela permaneceu durante uma semana, apesar dos protestos terem continuados.



FIGURA 57 – Maya Deren – *Marcel Duchamp trabalhando na montagem da vitrine da livraria Gotham BookMart/ Nova York – 1945 – 15,7 x 12 cm – fotografia*

FIGURA 58 – Maya Deren – *Vitrine da livraria Gotham Book Mart/ Nova York – 1945 – 15,7 x 12 cm – fotografia (detalhe)*

A montagem da obra em um museu é essencial à sua proposta. *Sendo Dados* apresenta uma relação contraditória entre ser uma obra pública, porque está em um museu, e, ao mesmo tempo, ser uma obra secreta que não se mostra de modo convencional. A maneira de observar *Sendo Dados* inicia-se na seqüência de galerias do museu, que antecedem a obra, até chegar à galeria principal, ocupada com a coleção de Walter e Louise Arensberg, que reúne quase toda a obra de Duchamp. Da galeria principal, o visitante atravessa uma porta pequena e entra numa sala branca sem janelas que se pode considerar pequena, e, à primeira vista, dá a impressão de vazia, pois não há nenhum quadro nas paredes de gesso. Embutida na parede do fundo, emoldurada por um portal de tijolos avermelhados, arrematado por um arco, há uma porta de madeira, deteriorada, remendada e fechada por uma trava de madeira cravejada de cravos grossos. No extremo esquerdo superior, podemos ver uma janelinha que também está fechada. Não há passagem. É necessário que o visitante aproxime-se da porta para descobrir a existência de dois pequenos orifícios com as bordas carcomidas, que se encontram à altura dos olhos, e que possibilitam olhar através deles. Nesse momento, com a descoberta dos dois pequenos orifícios, o espectador transforma-se em *expectador*, isto

é, aquele que tem uma *expectativa* de descobrir o que está acontecendo ou o que se passa atrás daquela porta. Quando o visitante se aproxima dos dois furos da porta, ele, quase sempre, passa por um momento de incerteza e desorientação, e, se resolve olhar, verá uma cena que dificilmente esquecerá, e, não importa quantas vezes se olhe pelos orifícios, o espanto visual que a obra provoca não diminuirá.

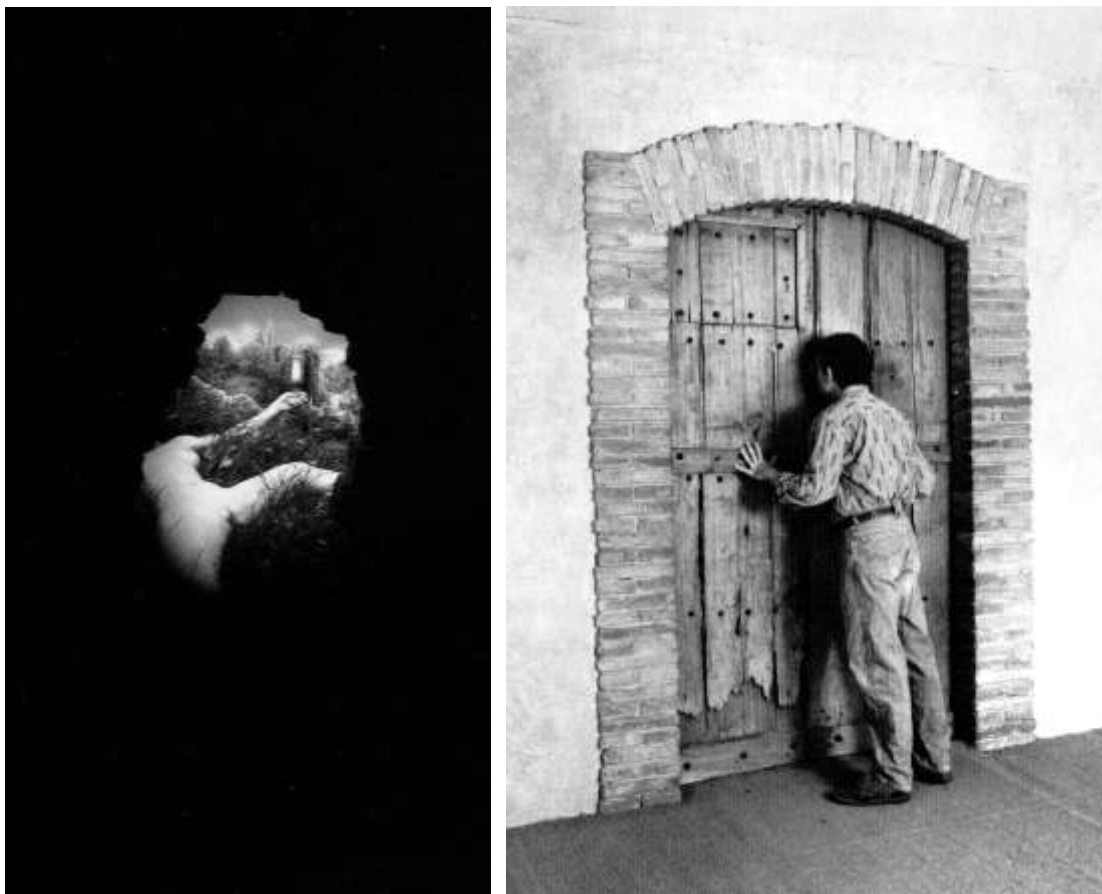


FIGURA 59 – Espectador/expectador (*voyeur*) e *Sendo Dados* – fotografia

O procedimento de percepção da obra nos remete ao processo fotográfico em que a imagem a ser fotografada é vista através de um buraco, a objetiva da máquina. O que se encontra atrás da porta, somente pode ser visto por um espectador de cada vez, e isso ajuda a demarcar uma situação de voyeurismo. Isto é, no instante em que o espectador estiver olhando pelos orifícios, ele se torna um *voyeur* (FIG.59). Vê-se através do obstáculo o objeto erótico, por isso constitui-se em *voyeurismo*, pelo fato de o visitante

espreitar. A obra passa a participar de uma situação dupla entre *voyeurismo* e contemplação estética.

O espectador entra numa “espécie de máquina ótica através da qual é impossível deixar de ver” (KRAUSS, 2008:317). Ao olhar através dos buracos, o observador vê um muro de tijolos com uma enorme fenda que revela um grande espaço e uma cena brilhantemente iluminada atrás da porta. Muito perto do espectador, mas também muito distante, no “outro lado”, um cenário montado que, em primeiro plano, mostra uma jovem nua estendida, da qual se vê apenas parte do seu pesado corpo. O modo como o corpo da jovem é mostrado, remete-nos ao quadro *Alegria de Viver* [La Joie de Vivre], de Henri Matisse (FIG.60), em que aparece no canto inferior direito uma figura feminina que tem a cabeça coberta por seu acompanhante que a beija. Na obra duchampiana, a cabeça e o braço direito estão escondidos atrás da parede de tijolos que também omite os dois pés. A impressão que se tem, num primeiro olhar, é que realmente se está olhando, através do buraco recortado no muro de tijolos, para uma pessoa, já que o corpo feminino é tridimensional e construído com pele de porco, o que lhe garante certa verossimilhança e uma paisagem aparentemente real.



FIGURA 60 – Henri Matisse – *Alegria de Viver* – 1905-06 – 175 x 240 cm – óleo/tela

O cabelo louro e longo cai no rosto da jovem e esconde sua identidade. Deitada nua sobre um leito de galhos, gravetos e folhas secas pode-se ver parte do corpo, em especial as pernas abertas e ligeiramente flexionadas, que se oferecem para o espectador, enquanto a cabeça, o braço direito e os pés estão ocultos. As pernas estão afastadas uma da outra, sendo que uma está muito próxima da fenda no muro de tijolos. Esta perna, direita, estendida e reta, que está próxima do muro, atrai o olhar do observador para o entre as coxas da figura em que se pode ver o púbis estranhamente limpo de pêlos e sem os lábios internos, em contraste com o esplendor abundante da cabeleira. Exposta e aberta, devido à posição das pernas, a vulva atrai, de forma magnética, o olhar. Duchamp evitou detalhes deixando apenas uma fenda entre as pernas. Há uma estranheza nesse orifício escancarado, pois quando se presta mais atenção, ele parece uma boca, vista verticalmente, enquanto fala. Na última obra de Duchamp, o espectador é agarrado pela imagem de uma vulva aberta que lhe desperta e lhe dá coragem para continuar e completar o ato que o artista começou.

A perna esquerda está posicionada mais para o alto, dobrada no joelho. Com o braço esquerdo estendido e ligeiramente erguido, a mulher segura com firmeza uma pequena lamparina a gás, feita de metal e vidro. A luzinha pisca em meio à luz brilhante da paisagem.

Atrás da figura, na parte alta, aparece uma tênue neblina e uma paisagem formada por um bosque com muita vegetação, e, mais ao fundo, depois do bosque, duas ou três nuvens brancas e um céu azulado. Na extrema direita, entre rochas, brilha uma cascata que é um elemento curioso. Escondida atrás do pano de fundo, como se sabe pelas fotografias das instruções de montagem, aparece uma lata de biscoitos de tamanho médio. Há uma lâmpada dentro da lata e um buraco numa das extremidades. A luz passa pelo buraco e depois pelo disco de metal perfurado que gira acionado por um pequeno motor; o disco rotativo quebra a luz em pontos escalonados refletidos por uma peça de plástico translúcida colocada no pano de fundo, dando a ilusão quase perfeita de movimento da queda d'água. Embaixo da cascata, há um pequeno lago.

Tudo é visto sob uma luz clara, brilhante, embora às vezes um pouco amortecida, por ser uniforme. Uma pesada quietude paira sobre *Sendo Dados*, o silêncio é quase absoluto, quebrado pela pequena sonoridade que faz alusão ao curso de água em movimento da cascata e que tem efeito hipnótico. A impressão que se tem é de um momento paralisado no tempo. A imobilidade da jovem nua e da paisagem contrasta com o movimento da cascata e o piscar da lâmpada.

Com um olhar mais perspicaz, percebe-se que tanto a extensão do fundo formado por um mural parcialmente pintado a mão, e os efeitos de luz que dão uma idéia mais realista a uma falsa cascata, quanto o corpo nu que se apresenta como um corpo estranho, em uma situação pouco natural, realizado com pele de porco, rejeitam a virtuosidade. A paisagem com o lago e a cascata sugere um canto distante do mundo e faz lembrar a paisagem presente na pintura *Mona Lisa*, de Leonardo Da Vinci, e, conseqüentemente, presente, também, na imagem *ready-made L.H.O.O.Q.*, de Duchamp. O espectador retira-se da porta com um sentimento de “culpa” por ter surpreendido um segredo. Em busca de decifrar o enigma e sair da perplexidade, ele descobre na parede o título, não menos enigmático que a obra.

Não há outro modo de ver o interior da obra que não seja pelos dois buracos na porta, reservados à visão. O espectador vê a obra como um voyeur, porém, um voyeur que é flagrado por outras pessoas quando está em pleno ato. O espectador-voyeur, dessa maneira, torna-se “um corpo duplamente cômico de que está com a retaguarda indefesa” (KRAUSS, 2008:318). Olhar *Sendo Dados* converte-se no ato de *ver através de...* ou o observador se vê vendo através da opacidade da porta. Ele torna-se, como testemunha ocular, parte da obra. Sem o espectador não se cumpre o ritual. O olhar transforma o objeto erótico e o que se vê é a imagem de um desejo. Mas o objeto também vê o espectador; mais exatamente, o olhar do espectador está incluído no objeto. A solução é a conversão do *voyeurismo* em contemplação e em reflexão.

Os furos na porta somente possibilitam um acesso visual a uma montagem tridimensional inacessível de outro modo. Se o espectador afasta dos buracos, perde de

vista a imagem e, a partir daí, deve usar a imagem mental que tem da obra. Desse modo muito particular, a obra produz imagem conceitual na mente do espectador.

Segundo David Sylvester, *Sendo Dados* dialoga com duas grandes esculturas de Gianlorenzo Bernini (1598-1680), *O Êxtase de Santa Teresa* e *Beata Ludovica Albertoni* (Fig.61 e 62). Em cada uma das obras, encontramos um nicho em meio a uma complexa moldura de mármore, e, nele, há uma representação de uma figura feminina reclinada, em estado de êxtase e que está passando, ou parece ter acabado de passar, por algum processo de fervor (SYLVESTER, 2006:472-473).



FIGURA 61 – Gianlorenzo Bernini – *O Êxtase de Santa Teresa* – 1646/52 – 350 x 138 cm – mármore
FIGURA 62 – Gianlorenzo Bernini – *Beata Ludovica Albertoni* – 1671/74 – cm – mármore

A obra *Beata Ludovica Albertoni* tem semelhança maior com *Sendo Dados* porque a mulher encontra-se sozinha; mas em *O Êxtase de Santa Tereza*, há um elemento análogo à lâmpada de gás que encontramos na obra duchampiana, que é a flecha dourada empunhada pelo anjo. Entretanto, o que mais aproxima a obra de Duchamp e a do escultor italiano é o fato das obras de Bernini, em sua maioria, terem sido projetadas

para ser observadas a partir de um determinado ponto de vista, pois os aparatos da moldura impõem ao espectador uma posição de observação correta, isto é, os artifícios de enquadramento indicam ao observador a perspectiva correta a partir da qual a obra deve ser contemplada.

Rudolf Wittkower afirma que Bernini não aceitava e não compartilhava com os outros artistas de sua geração a idéia da escultura ter múltiplas vistas. Somente em raras ocasiões, Bernini produziu obras para serem observadas de ângulos diferentes. Isso aconteceu quando o lugar em que seria colocada a obra não permitia que ele controlasse o ponto de vista do espectador.

Algumas razões o levavam a não aceitar os múltiplos pontos de vista e, entre elas, destaca-se o fato de suas obras representarem o ponto culminante de uma ação. Por exemplo, em *Davi Matando Golias* (1623), uma das primeiras estátuas em tamanho natural, de Bernini, aponta a pedra para um imaginário Golias, que é complemento iconográfico da figura de Davi, e foi concebido para ocupar o eixo central do espaço, precisamente onde deve ficar o observador, lugar no qual a pedra será arremessada.

Em Bernini, “o ponto de convergência espiritual da estátua é extrínseco a ela, encontrando-se em alguma parte do espaço: o mesmo espaço em que vivemos e nos movemos” (WITTKOWER, 1989:175). Qualquer outro ponto de vista é incapaz de demonstrar a tensão da figura. Ainda conforme Rudolf Wittkower, “foi a insistência de Bernini em expressar um momento transitório que transformou a perspectiva única em algo inevitável em suas obras, pois o clímax de uma ação só pode ser plenamente revelado a partir de uma única perspectiva” (WITTKOWER, 1989:178).

As obras de Bernini demonstram sua insistência em nortear o espectador quanto à maneira correta de “aproximar-se de suas obras, e de determinar o ponto de vista correto a partir do qual deveriam ser observadas” (WITTKOWER, 1989:178). De modo similar, esse é o objetivo dos orifícios em *Sendo Dados*: assegurar, como Bernini, o ponto de vista determinado pelo artista e, nesse caso, para que a obra tivesse apenas um espectador de cada vez.

Talvez esta seja a única obra de arte que pode ser vista por uma única pessoa de cada vez. Com os olhos nos orifícios da porta, tem-se uma contemplação absolutamente privada e individual. E se quisermos conversar sobre o trabalho, isto somente será possível através da lembrança, da imagem mental que possuímos. *Sendo Dados* propõe a relação espectador e imagem mental. Imagem visual e imagem mental.

Se Wittkower vê no procedimento de Bernini uma conseqüência do desejo de retratar momentos de clímax dramático, em *Sendo Dados* também há um clímax de alta dramaticidade, porém, com a diferença de que Duchamp não revela o que teria acontecido ou estará acontecendo com esse corpo. Bernini estava conferindo imagem permanente de eventos das vidas religiosas de heroínas populares, que eram de conhecimento de seu público. Esse público sabia que essas mulheres (Beata Ludovica e Santa Tereza) vivenciaram estados de graça.

Na obra *Beata Ludovica Albertoni*, a maneira correta de contemplá-la é posicionar-se na parte central da nave da igreja de onde se vê a Capela Altieri. Uma seqüência de arcos leva ao altar, e qualquer movimento para um lado ou outro, faria “perder o maravilhoso equilíbrio de um espaço essencialmente pictórico” (WITTKOWER, 1989:181).

O observador vê a Beata Ludovica Albertoni, em seus últimos momentos de vida, banhada por uma luz mágica, uma luz dirigida³⁶ que contribui para criar a sensação de irrealismo proveniente da obra. As obras *O Êxtase de Santa Tereza*, *Beata Ludovica Albertoni* e *Sendo Dados* compartilham de um mesmo contínuo espacial, sugerindo, ao mesmo tempo, estarem próximos e muito distantes do observador.

É provável que haja ainda uma relação entre *Sendo Dados* e o quadro de Gustave Courbet (1819-1877) *A Origem do Mundo* [L'Origine Du Monde] (FIG.63). Segundo

³⁶ Uma das grandes invenções de Bernini foi a utilização da luz dirigida, de cuja origem o observador não se dá conta. A luz dirigida parece transitória e efêmera, e reforça no observador a sensação de transitoriedade da cena representada.

TOMKINS (2004:511), Duchamp teria conhecido essa obra **através de reproduções**. O quadro retrata um nu feminino mostrado do meio das coxas até os seios em posição reclinada.

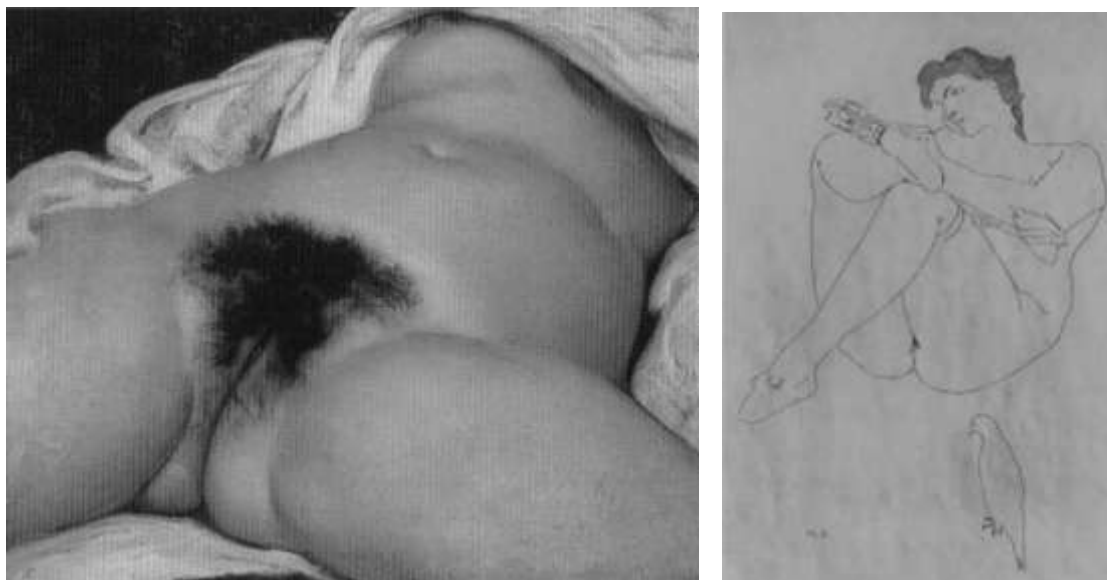


FIGURA 63 – Gustave Courbet – *A Origem do Mundo* – 1866 – 45 x 55 cm – óleo/tela
FIGURA 64 – Marcel Duchamp – *Detalhes Seleccionados Segundo Courbet (Série Os Amantes)* – 1968 – 42,2 x 25 cm – gravura/papel

Em uma das gravuras da série *Os Amantes* [The Lovers] (FIG.64), Duchamp trabalhou a partir de um quadro de Courbet, *Mulher com Meias brancas* [La Femme avec Chassette Blanc]. A obra de Courbet mostra uma mulher parcialmente reclinada e nua, com os joelhos levantados e uma sugestão de pêlos púbicos na parte de cima das coxas. Percebe-se, com a gravura da série *Os Amantes*, que Duchamp tinha Courbet no pensamento, no final de sua vida, mesmo que ele considerasse Courbet o iniciador da arte retiniana (TOMKINS, 2004:511). Se Duchamp estava sempre disposto a se contradizer, talvez sua obra pudesse encontrar espaço até mesmo para Courbet. *Sendo Dados*, com um nu explícito e uma paisagem “foto-realista”, **é inquestionavelmente visual**. É provável que Duchamp tivesse percebido que, numa sociedade imagética, a visualidade enigmática da arte pudesse ser um ponto de partida inevitável para se chegar à *cosa mentale*, da qual falava Leonardo Da Vinci, em seu livro *Tratado da pintura*. Em *Sendo Dados*, o visual e a idéia, a mente e o corpo, a aparência e a aparição, fundem-se num contexto a partir de uma imagem erótica.

Alguns elementos presentes em *Sendo Dados* são recorrentes na obra de Duchamp, como, por exemplo, o título que aparece no prefácio da *Caixa Verde* e que tem a mesma fórmula pseudo-científica: sendo dados...! Se as notas da *Caixa Verde* devem ser usadas para uma possível compreensão da obra *O Grande Vidro*, isso significa que a fórmula também faz referência a esta obra. As notas da *Caixa Verde* são uma ponte verbal entre uma e outra obra. Existem correlações entre *Sendo Dados* e *O Grande Vidro* (FIG.33) que se estabelecem tanto no plano textual, quanto no visual. Vários elementos presentes na *Caixa Verde* e que aparecem em *O Grande Vidro*, de modo hermético, como o gás de iluminação, a nuvem ou Via Láctea, a cascata, estão convertidos em aparência visual, em *Sendo Dados*. Se *O Grande Vidro* tem áreas que são completamente abstratas, em *Sendo Dados* tudo o que se vê possui aparência naturalista, mas de um naturalismo que é alegórico e que possui um forte potencial enigmático. Neste ponto, *Sendo Dados* contrasta radicalmente com a linguagem visual de *O Grande Vidro*. As intenções não-retinianas, a perspectiva científica e o desenho mecânico de *O Grande Vidro* foram substituídos por um ilusionismo e realismo tridimensionais, em *Sendo Dados*.

Pode-se pensar que *Sendo Dados*, após meio século, seria a continuação e conclusão de *A Noiva Despida por seus Celibatários, Mesmo* [The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even]. O tema é o mesmo. O encontro sexual – não concluído em *O Grande Vidro*, é talvez consumado em *Sendo Dados*. Em *O Grande Vidro*, a água embaixo, e o gás em cima, estão separados, mas, em *Sendo Dados*, eles se associam e levam a pensar que a noiva foi finalmente despida, e, assim, concluído o processo começado em *O Grande Vidro*. Nas duas obras, é a mulher que controla a ação. Em *Sendo Dados*, os celibatários não aparecem, a não ser que se queira imaginar que a lamparina os representa como símbolo masculino.

O tema da mulher nua acompanhou sua obra desde *Dulcinea* (1911), e Apollinaire veio confirmar que “Duchamp é o único pintor da escola moderna que se preocupa hoje [1912] com o nu” (CHIPP, 1988:248). E também a lamparina a gás *Bec Auer*, esboçada por Duchamp, enquanto ainda era um rapaz, em 1902, e da qual ele fez uso para pintar,

em 1911, o quadro *Retratos de Jogadores de Xadrez* [Portrait of Chess Players]³⁷ (FIG.65).



FIGURA 65 – Marcel Duchamp – *Retrato de Jogadores de Xadrez* – 1911 – 108 x 101 cm – óleo/tela

A paisagem de *Sendo Dados*, implícita em *O Grande Vidro*, é um eco de outras três obras de Duchamp em que aparecem a combinação de árvores, céu e água. A primeira, a *Paisagem de Blainville* [Landscape at Blainville], sua terra natal, de 1902; a segunda, de 1914, é a imagem *ready-made* *Farmácia* (FIG.18); e a terceira é *Luar sobre a baía de Basswood* [Moonlight on the Bay at Basswood], de 1953. A proibição de ver também se

³⁷ Em entrevista a Pierre Cabanne, Duchamp declarou que pintou *Retratos dos Jogadores de Xadrez* à luz de gás. “Foi uma experiência que me tentou. Você sabe que a luz de gás, do velho bico de Auer, era verde; eu queria ver a mudança na cor [...] Era um procedimento simples para obter um rebaixamento de tons, um acinzentado” (CABANNE, 1987:42).

expressa de algumas maneiras em Duchamp, principalmente em suas duas janelas: *Viúva Impertinente* [Fresh Widow (French Window)] (FIG.66) e *O Tumulto de Austerlitz* [The Brawl at Austerlitz] (FIG.67). Ambas impedem a visão; são janelas que não permitem ver.



FIGURA 66 – Marcel Duchamp – *Viúva Impertinente* – 1920 – 77,5 x 45 cm (janela) e 1,9 x 53,3 x 10,2 cm (placa de madeira) – madeira e couro polido

FIGURA 67 – Marcel Duchamp – *O Tumulto de Austerlitz* – 1921 – 62,8 x 28,7 x 6,3 cm – óleo/madeira e vidro

Cada um dos elementos e peças que estão em *Sendo Dados: 1. A Queda d'Água* / 2. *O Gás de Iluminação* foram sendo incorporados ao longo dos anos de sua realização secreta. No verão de 1946, enquanto Duchamp passava férias na cidade de Chexbres/Suíça, ele ficou atraído por uma queda d'água que fotografou de ângulos diferentes. A cena, anos mais tarde, foi reproduzida e ampliada para servir como paisagem de fundo da obra.

Além da referência no prólogo da *Caixa Verde*, de 1934, um desenho a lápis, de 1947, de uma mulher nua (FIG.68), é considerado o primeiro esboço da obra. Neste desenho,

no primeiro plano, há um corpo recostado, do qual não se vê a cabeça, mostra-se com as pernas abertas e os pêlos púbicos visíveis, bem destacados na composição. Na parte inferior do desenho, sobre a assinatura de Duchamp, pode-se ler: *Sendo Dados: Maria, a Queda d'Água e o Gás de Iluminação* [Étant Donnés: Maria, la Chute d'Eau, le Gaz d'Éclairage]. A Maria que aparece no título é Maria Martins (1900-1973), escultora brasileira que desenvolveu grande parte de sua carreira artística entre a Europa e os Estados Unidos.

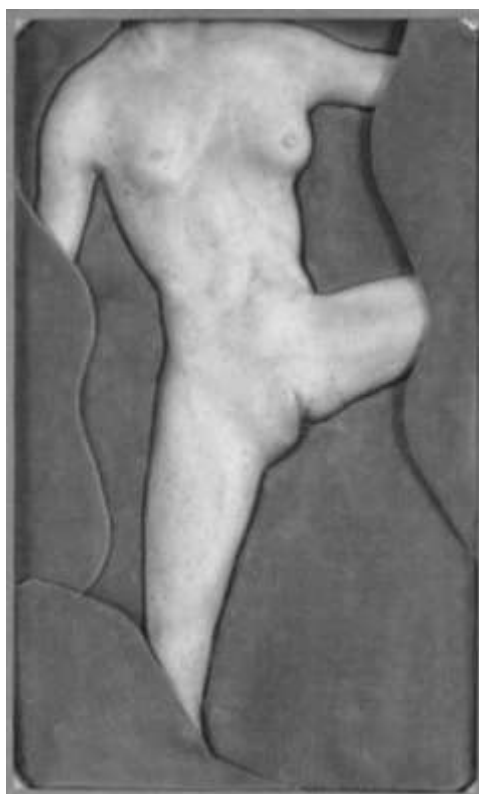
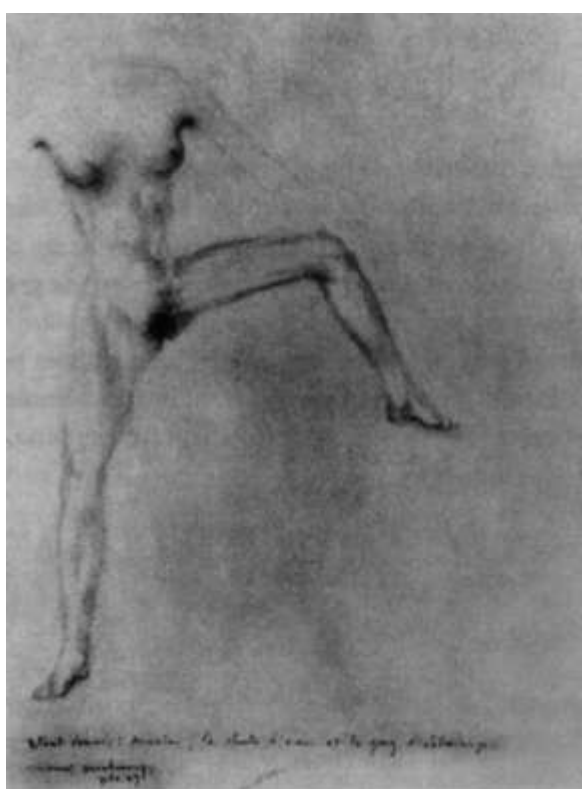


FIGURA 68 – Marcel Duchamp – *Sendo Dados: Maria, a Queda d'Água e o Gás de Iluminação* – 1947 – desenho

FIGURA 69 – Marcel Duchamp – *Sendo Dados: 1. A Queda d'Água, 2. O Gás de Iluminação* – 1948/49 – 50 x 31 cm – couro pintado sobre relevo de gesso

Maria Martins conheceu Marcel Duchamp, em 1943, e estabeleceu com ele uma relação amorosa de vários anos. Maria Martins tornou-se a modelo para o nu reclinado, tridimensional e de tamanho natural que seria o elemento principal de *Sendo Dados*. A pose era igual à do desenho de 1947 e à do estudo em gesso, realizado posteriormente. Os dois nus aparecem com uma perna erguida e a outra dobrada no joelho. Em 1946, Duchamp presenteou Maria com um exemplar de luxo da *Caixa-Valise*, na qual incluiu

um estranho desenho realizado com sêmen ejaculado sobre um pedaço de celulóide com fundo de cetim preto. Duchamp o denominou de *Paisagem Faltosa* [Paysage Fautif]. Entre 1948 e 49, Duchamp realizou um estudo em gesso da mesma imagem. No dorso da imagem encontra-se a seguinte inscrição: *Esta senhora pertence a Maria Martins/com todo meu afeto/Marcel Duchamp 1948-1949* (FIG.69). Nesse baixo-relevo, Duchamp experimentou diferentes opções para alcançar o efeito desejado de pele humana, que somente alcançou com o uso de pele de porco esticada. Na ocasião, Duchamp deu a Maria Martins o desenho e o estudo em gesso e ainda arranhou para que ela adquirisse o quadro *Moedor de Café* [Coffee Mill] (1911), o pequeno quadro que havia aberto a porta para sua obra futura (FIG.70).

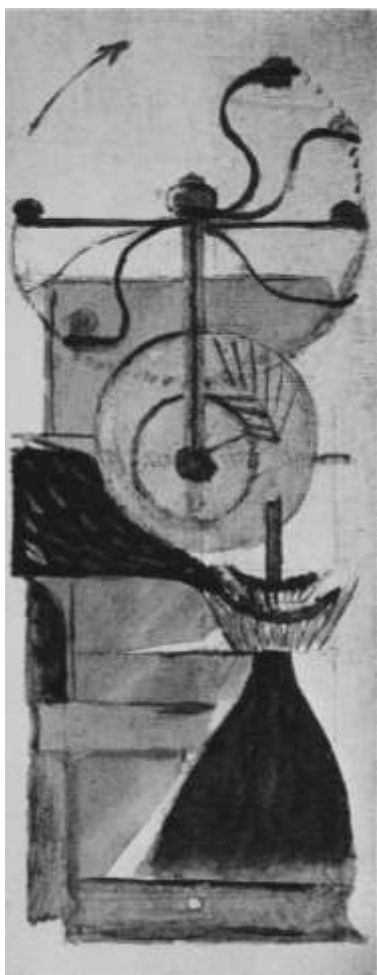


FIGURA 70 – Marcel Duchamp – *Moedor de Café* – 1911 – 33 x 12,5 cm – óleo/cartão
FIGURA 71 – Marcel Duchamp – *Tortura-Morta* – 1959 – 29,5 x 13,5 x 5,5 cm – gesso pintado

A partir do estudo em gesso, Duchamp iria produzir, nos anos 50, uma série de pequenas obras, algumas de cunho erótico, enigmáticas, para as quais não existem explicações imediatas, mas podem ser consideradas pesquisas para *Sendo Dados*. Dessa pesquisa surgiram esculturas em gesso galvanoplástico e alguns desenhos: *Folha de Vinha Fêmea* [Female Fig Leaf], de 1950; *Objeto-Dardo* [Objet-dard], de 1951; *Luar sobre a Baía em Basswood*, de 1953; *Cunha de Castidade* [Chastity Wedge], de 1954; *Tortura-Morta* [Still-Torture] (FIG.71), *Escultura-Morta* [Still-Sculpture] e *Com Minha Língua na Bochecha* [With my Tongue in my Cheek] (FIG.72), todas de 1959.

Neste mesmo ano, surgiu o desenho *Colos ou Gargantas Acamadas* [Cols Alités] ou também denominado *Projeto para o Modelo 1959 da Noiva Desnudada por estes Celibatários, Mesmo* [Projet pour le Modèle 1959 la Mariée Mise à Nu par sés Célibataires, Même] (FIG.73), em que reproduz *O Grande Vidro*, mas acrescenta-lhe, na região central, um esboço de colinas, e, à direita, depois do moedor de chocolate e como uma prolongação das lâminas das tesouras, um poste elétrico com seus fios de metal.

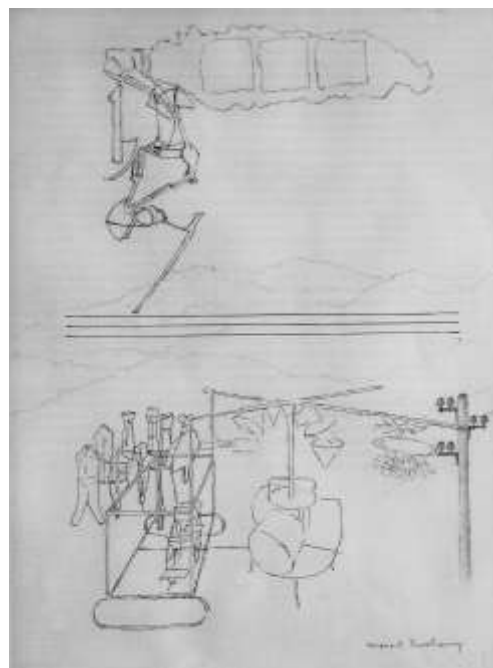


FIGURA 72 – Marcel Duchamp – *Com Minha Língua na Bochecha* – 1959 – 25 x 15 x 5,1 cm – gesso, lápis e papel/madeira

FIGURA 73 – Marcel Duchamp – *Projeto para o Modelo 1959 da Noiva Desnudada por estes Celibatários, Mesmo* – 1959 – 32 x 24,5 cm – caneta, tinta e lápis/papel

Em 1958, Duchamp fez um *ready-made imitado*. Ele reproduziu uma placa esmaltada do tipo que era fixada nas caixas das escadas dos edifícios de apartamentos, na França, nos finais do século XIX, com a frase *Água & Gás em todos os andares*, que Robert Lebel usou na capa da edição de luxo de sua monografia que foi consagrada à Duchamp (FIG.74). Intitulada *Sur Marcel Duchamp*, foi o primeiro trabalho teórico abrangente sobre Duchamp e sua obra. A placa esmaltada faz alusão a dois elementos, a queda d'água e o gás de iluminação, que tinham papéis importantes em *O Grande Vidro* e na *Caixa Verde*, e que figuram de maneira proeminente na obra que ainda era secreta. Duchamp foi, em grande parte, responsável pelo *design* do livro de Lebel e ainda produziu outra obra que também foi incluída na edição especial de luxo. Trata-se de *Autorretrato em Perfil* [Self-portrait in Profile] (FIG.75), feito com a técnica de recortar uma folha de papel colorido sobre um protótipo de metal.



FIGURA 74 – Marcel Duchamp – *Água e Gás em Todos os Andares* – 1958 – 15 x 20 cm – *ready-made*

Em 1968, Duchamp fez outra menção a *Sendo Dados*, ao realizar a gravura *O Bec Auer* (FIG.76), em que aparece uma figura feminina como a que está em *Sendo Dados*. Entretanto, na gravura, a mulher está acompanhada por um homem. O ombro direito e a parte de cima do torso feminino estão novamente encobertos, agora, pelo braço de seu amante.

A imagem, novamente, remete às duas figuras que são vistas à direita, na parte de baixo, na obra *A Alegria de Viver* (FIG.60), de Henri Matisse. Porém, diferentemente do que acontece com o casal na obra de Matisse, que estão se beijando, em *O Bec Auer* a sensação é de distanciamento entre as figuras. A mulher, como em *Sendo Dados*, segura uma lamparina a gás, que poderia corresponder ao outro elemento da composição, implicitamente ereto, que o observador não pode ver.



FIGURA 75 – Marcel Duchamp – *Autorretrato em Perfil* – 1958 – 14,3 x 12,5 cm – papel recortado
 FIGURA 76 – Marcel Duchamp – *O Bec Auer* – 1968 – 50,5 x 32,5 cm – gravura

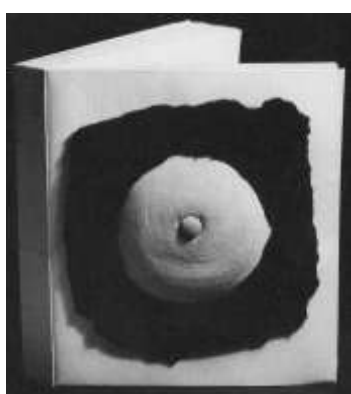


FIGURA 77 – Marcel Duchamp – *Favor Tocar* – 1947 – 23,5 x 20,5 cm – peito de espuma de borracha sobre veludo montado sobre cartão

Como vimos, durante a produção de *Caixa-Valise* Duchamp colaborou, paralelamente, em outros projetos como a curadoria da exposição do Surrealismo, de 1947, em Paris.

Nessa exposição havia uma sala gotejando água, com paredes onduladas, onde ele realizou uma obra na forma de um olho mágico, além de produzir também o catálogo que trazia na capa um seio feminino em relevo e, na contracapa, o aviso: “favor tocar” (Fig.77). Em 1959, na Exposição Internacional do Surrealismo, também em Paris, foi realizado um interior ondulado com paredes aveludadas (Fig.78). Seu objetivo, nessa exposição, era proporcionar outras formas de configuração dos espaços de exposição a fim de chamar atenção para a maneira como o espectador vê e para o tátil como elemento de estímulo visual.



FIGURA 78 – Roger van Hecke – *Exposição Internacional do Surrealismo* – 1959 – 24 x 18,3 cm – fotografia

Ainda relacionado ao desenvolvimento da realização de *Sendo Dados*, no final dos anos 1940, Walter e Louise Arensberg encarregaram Duchamp de procurar um museu ao qual o casal doaria sua coleção de arte que incluía o mais importante conjunto de trabalhos de Duchamp.

O artista escolheu, para abrigar a grande coleção, o Museu de Arte da Filadélfia. Em 1951, Duchamp projetou, com medidas precisas e desenhos em escala, como deveriam ser as possíveis galerias do museu. Os projetos incluíam as galerias em que se encontram as obras de Duchamp e a pequena sala, também planejada, onde, quase duas décadas depois, *Sendo Dados* foi montada. O local era apropriado e é possível que Duchamp tivesse aquele espaço em mente para a montagem de *Sendo Dados*. Duchamp supervisionou a montagem de cada peça da coleção dos Arensberg, quando estas foram incorporadas ao museu, em 1954.

Nos anos seguintes, Duchamp procurou garantir o lugar de *Sendo Dados*, no museu. Conseguiu, em segredo, vender o trabalho, no início dos anos de 1960, à *Cassandra Foundation*, através de um amigo. Esta instituição teria posse oficial da obra somente após a morte de Duchamp; também foi arranjado o processo de doação da obra para o Museu de Arte da Filadélfia, logo após o falecimento do artista. Duchamp elaborou um manual de instruções para a montagem da obra no museu, e, ainda, deixou determinado como e quando a obra poderia ser fotografada³⁸.

Em princípios de 1969, três meses após a morte de Duchamp, a obra foi desmontada e transportada para Filadélfia e tornaram a montá-la no museu da cidade. A abertura para o público ocorreu sem solenidade e também não teve matérias em jornais. Duchamp desejou que a nova obra ocupasse seu lugar, sem estardalhaço. A obra foi descrita pelo artista Jasper Johns (1930-), como “a mais estranha de todas as obras de arte já exposta em qualquer museu do mundo” (TOMKINS, 2004:501). A obra foi repudiada como uma grande anomalia por muitos especialistas e mesmo pelos amigos próximos do

³⁸ O acordo estipulava que num período de quinze anos, após a inauguração da obra, o museu não permitiria que qualquer cópia ou reprodução fosse feita da obra, através de fotografia ou outro meio, com a única exceção de fotos da porta.

artista que não compreenderam a ênfase dada ao figurativo e à visualidade. A obra gerou uma situação desconcertante.

Os admiradores de Duchamp foram os que ficaram mais aborrecidos com a obra, pois para eles *Sendo Dados* subvertia e contradizia as primeiras obras duchampianas. As formas em *Sendo Dados* não são abstratas ou herméticas, mas figurativas, e o espectador, ao invés de poder se envolver com a obra, circulando em torno dela, de poder observá-la de qualquer ângulo, e poder olhar através dela (como em *O Grande Vidro*), ela possibilita um único ponto de vista e um único observador de cada vez. *Sendo Dados*, como declarou John Cage, negava a fusão da arte com a vida, que era o aspecto essencial em toda a obra duchampiana: “é a completa separação”, disse Cage, para então prosseguir: “Somente um corpo de obras formidável seria capaz de admitir virada tão extrema” (TOMKINS, 2004:505).

Duchamp passou vinte anos de sua vida dedicando-se a uma obra que dificilmente poderia ser ignorada. Contudo, foi o que lhe aconteceu durante as duas décadas seguintes. A explicação que se pode encontrar para esse fato é que ninguém tinha a menor idéia do que Duchamp queria apresentar, quando fez a obra. Além do título, proveniente de uma nota da *Caixa Verde*, não existem outras pistas verbais – nenhuma outra nota, nenhuma declaração ou resposta às perguntas formuladas em entrevistas. Durante a sua vida, Duchamp falou amplamente sobre sua obra, mas quando *Sendo Dados* foi apresentada ao público, ele já havia falecido e era tarde para interrogá-lo. Duchamp havia dito, em 1963, que “nada sou senão um artista, disso tenho certeza, e fico feliz por sê-lo. Todas essas coisas que me aconteceram durante a vida [...] os anos mudam a atitude da pessoa, e eu não poderia mais ser muito iconoclasta” (TOMKINS, 2004:516). Para os duchampianos, a ausência de informação verbal foi um obstáculo intransponível. Sem uma estrutura verbal como a d’*O Grande Vidro* – estrutura que Duchamp disse ser tão importante quanto a visual – houve uma hesitação sobre como interpretar esse novo enigma.

Sendo Dados deve ser vista individualmente e especificamente no contexto museológico – dois aspectos do trabalho que se perdem quando a obra é reproduzida em

imagem. Por isso, era importante para Duchamp que a obra não fosse reproduzida em imagens fotográficas desde o início. Para ele, o que estava em risco se a obra logo se tornasse imagem era uma experiência com a obra, intraduzível em formato bidimensional, que retira a obra de seu contexto institucional e arquitetônico, e que não permite a ação de voyeurismo por parte do observador.

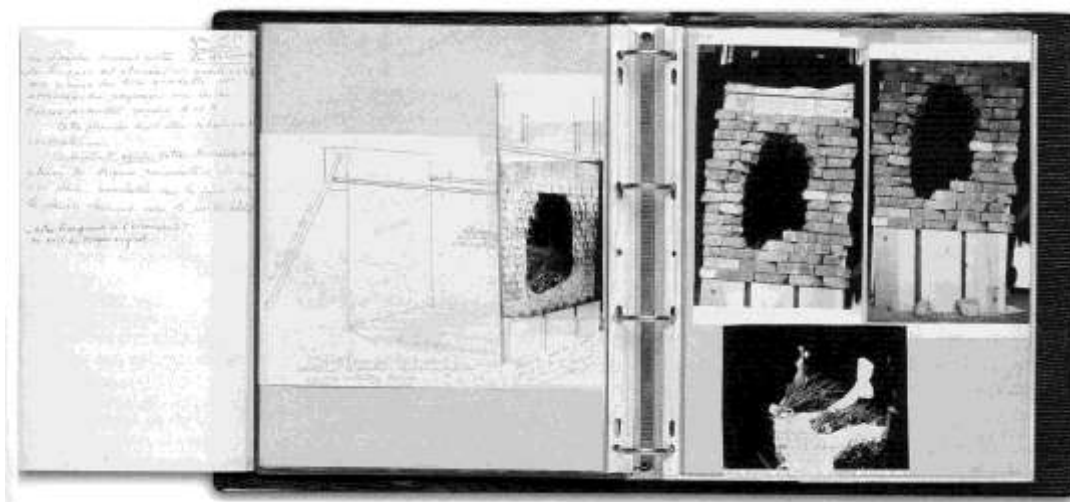


FIGURA 79 – Marcel Duchamp – *Manual de instruções para a montagem de Sendo Dados* – 1966 – 29,5 x 25 x 4,5 cm – pasta de vinil com impressões em gelatina e prata, desenhos e anotações manuscritas em grafite e tintas coloridas sobre papel dentro de folhas plásticas de proteção

Em 1987, no centenário de nascimento de Duchamp, o Museu de Arte da Filadélfia publicou em *fac-símile* o *Manual de instruções* para montar e desmontar *Sendo Dados*, realizado por Duchamp. O *Manual* de instruções (FIG.79) é um estranho álbum artesanal com instruções manuscritas numeradas, diagramas e mais de uma centena de fotografias recortadas e coladas (FIG.80).

São notas puramente factuais que foram reunidas num fichário no qual se encontrava também um modelo tridimensional da obra, feito de papelão dobrável (FIG.81). As indicações de Duchamp eram claras e específicas, mas também informais.

Pode-se perceber, através do *Manual*, o que está por trás da cena e que não é acessível ao olhar, como a frágil arquitetura construída por Duchamp, que emendou e costurou à mão alguns objetos; que a estrutura com nuvens feitas de algodão está presa com fita

adesiva; que fios elétricos foram atados com cintas e que o mecanismo de luz que sugere uma queda d'água foram realizados com uma caixa de biscoitos. Nada que lembre a perfeição, a pureza e a estabilidade do museu. Ele desenhou a obra inteira, com precisão e rigidez e “calculou todas as linhas da sua estranha e frágil arquitetura, em que tudo é deselegante e desajeitado” (FILIPOVIC, 2008:98) e obrigou o museu a manter e administrar essa estrutura frágil.



FIGURA 80 – Denise Browne Hare – *Fotografia de Sendo Dados visto por trás – Manual de instruções*
FIGURA 81 – Marcel Duchamp – *Modelo dobrável de cartão de Sendo Dados – Manual de instruções*

No *Manual*, Duchamp deixou instruções bem específicas, caso a obra precisasse ser montada e desmontada. Na última página de imagens do *Manual*, Duchamp prendeu com cliques um conjunto de fotografias que indica o posicionamento ideal para o registro fotográfico, caso precisasse fazer reproduções. A câmera fotográfica deve se localizar no lugar de um espectador imaginário. Sua preocupação evidencia que, uma vez realizada uma reprodução, a imagem representasse de modo mais aprimorado possível aquilo que o observador realmente veria, estando diante da porta.

Craig Adcock entende que *Sendo Dados* “não tem exterior. Tem apenas um interior, do qual se olha para outro interior” (ADCOCK, 1993:342). *Sendo Dados* é uma obra em oposição à estabilidade da arquitetura museal, assim como *Caixa-Valise*, que apesar de miniatura, também é uma exposição sem estabilidade. Ambas pressionam a racionalidade legitimadora presente no espaço do museu, pois ampliam a visualidade do espectador em face às instituições de arte. Duchamp, através de múltiplos gestos,

provocou o museu, infringiu sua estrutura para provocar questionamentos sobre o modo como o museu direciona o olhar dos espectadores.

Essa nova situação, proposta por Duchamp, redefine a experiência estética e o papel do artista que passa a lançar novos desafios visuais frente aos padrões estabelecidos do campo da arte. *Sendo Dados* revela que o que é dado ao espectador são as imagens irreais, fabricadas pela indústria da imagem, pela sociedade do espetáculo: a mulher que se oferece, a paisagem estereotipada que agrega lagoa, floresta e pequenas nuvens brancas sobre o céu azul. Tudo, assim como acontece na sociedade espetacular, é dado como imagem e, ao mesmo tempo, é inatingível, como realidade. O espectador posto em situação de *voyeur*, somente pode utilizar sua imaginação, mas “ele terá necessidade de colocar em funcionamento todos os recursos de sua imaginação, Duchamp o forçou” (LEENHARDT, 1994:349).

Sendo Dados, mesmo sendo composto de imagens estereotipadas, está além do *ready-made*, porque é uma re-simbolização da imagem banal. A posição do espectador, na qualidade de um *voyeur* atrás de uma porta, provoca um distanciamento entre aquele que vê e aquilo que é olhado. Com essa obra, Duchamp aprofunda “a idéia de que a visão não tira o seu sentido daquilo que é mostrado, mas daquele que olha. O «olhador» faz a obra, no segredo que lhe é imposto pelo dispositivo” (LEENHARDT, 1994:349). A expressão *sendo dado* é uma noção fundamental na obra de Duchamp. A partir de uma visualidade produzida industrialmente, que é *dada* ao espectador pelo artista, restará ao espectador a atividade de olhar, corporificar e refletir.

Aquele que olha pelos orifícios da porta de *Sendo Dados* não está fora da obra, passa a fazer parte do espetáculo. Pelo olhar do espectador é que a obra se realiza como um espetáculo em que ele se vê vendo algo. A proposta de Duchamp corresponde à era do espetáculo em que todas as relações são mediadas pelas imagens, e ele procura agir de modo a provocar uma nova e individual relação de visualidade com o espectador, a partir das imagens infinitamente socializadas que o mundo industrial nos impregna. O artista convida o espectador a ultrapassar sua espontânea submissão à imagem, propondo-lhe um enigma, em vez de uma visão de mundo toda pronta como nos é

oferecido pela imagem espetacular. Ele propõe que o espectador exerça sua própria reflexão e mobilize sua capacidade de olhar.

Sendo Dados é como uma projeção invertida de uma câmera escura, e, por isso, a cena que se vê torna-se uma projeção em perspectiva, da mente do observador. Conseqüentemente, com a ênfase no aparente movimento da tridimensionalidade e através do buraco na parede, o observador vê seu desejo insaciável pela representação ligado à sua imaginação e conhecimento e, ao mesmo tempo, fortemente ligado à superioridade perceptiva do erotismo, ilustrada na obra pelo tema central que é o nu e pela sublimação tátil dos materiais (MOURE, 1988:27). *Sendo Dados* é uma obra aberta, tanto porque não há espaço definível, já que a cena do outro lado da porta não pode ser demarcada, quanto porque não se pode demarcar a imaginação do espectador *voyeur*.

Diferentemente do *ready-made* e da *imagem ready-made*, em que Duchamp problematiza a questão da arte na era da reprodutibilidade técnica, e de *Caixa-Valise* em que discute a situação da arte em relação ao museu (imaginário), *Sendo Dados* coloca em evidência a nova situação social da arte frente ao capitalismo e sua organização na forma de uma sociedade do espetáculo.

Duchamp iniciou *Sendo Dados* em 1946, ano seguinte ao término da Segunda Guerra Mundial, e a concluiu em 1966. Esses vinte anos foram marcados pela instauração da sociedade pós-industrial, com as transformações técnicas que diminuiram ou eliminaram a mão-de-obra humana da produção industrial, que foi facilmente substituída por maquinário automatizado. Essa sociedade pós-industrial serviu de base para a organização de uma sociedade do espetáculo que assim foi denominada, em 1967, por Guy Debord, como foi discutido no capítulo anterior. *Sendo Dados* ajuda-nos a pensar sobre esse novo momento da sociedade pós-industrial.

Até a Segunda Guerra Mundial, a vida nas sociedades urbanizadas ainda era, em grande parte, mais pública do que privada, em que as pessoas partilhavam os acontecimentos familiares na vizinhança, na feira, na rua, nas festas paroquiais e nos parques, momentos

estes em que as formas de diversão, além da festa particular, eram predominantemente públicas (até mesmo a televisão foi, em seus primeiros anos, vista em locais públicos). Do comício ao passeio no feriado, a vida era experimentada naquilo que visava ao prazer da coletividade. Essa forma consciente de coesão social atingiu seu auge no final da primeira metade do século XX. Durante os anos após a Segunda Guerra, essa forma de vida teve seus elementos minados. A vida, a partir da segunda metade do século, tornou-se mais privada do que pública e a tecnologia muito contribuiu para que isso acontecesse, como, por exemplo, o uso da televisão, que tornou desnecessário ir ao evento, e a popularização do telefone substituiu as conversas entre as pessoas, na praça ou na feira.

Essa transformação tecnológica teve conseqüências tanto políticas, quanto culturais. A mesma tecnologia revolucionou também as artes de modo mais óbvio, tornando-as onipresentes, muito contribuindo para a espetacularização da vida. Na sociedade do espetáculo, a fotografia tornou-se presente em todas as casas, transformando as pessoas, os ambientes e os acontecimentos em imagens fixas, e, a televisão, em imagem em movimento. A tecnologia parecia estar na iminência de tornar-se o maior elo visual do indivíduo com o mundo externo.

A tecnologia não apenas tornou as imagens onipresentes, mas transformou a maneira como eram produzidas e percebidas. Ela transformou o mundo das artes, embora mais cedo e mais completamente, e o das diversões populares. Um fato decisivo da cultura do século XX foi o surgimento de uma indústria de diversão popular voltada para o mercado da população em massa. A cultura de qualquer país urbanizado, a partir de meados do século XX, baseava-se na indústria da diversão de massa que tinha como meios o cinema, o rádio, a televisão e a música popular. Com o triunfo da sociedade de consumo, a partir da década de 1950, as imagens que passaram a acompanhar as pessoas, no seu dia-a-dia, eram as que anunciavam ou encarnavam o consumo ou aquelas dedicadas ao entretenimento comercial da população. As imagens que se tornaram ícones de tais sociedades eram as das diversões e de consumo.

A novidade era que a tecnologia inundou de imagens a vida diária privada e pública. “Jamais fora tão difícil evitar a experiência estética”, disse Eric HOBSBAWN (1995:502). A obra de arte se juntaria à enxurrada de palavras, sons e imagens no cotidiano das pessoas. De qualquer modo, a tentativa de comparar *a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* com o velho modelo do artista criativo individual, reconhecendo apenas sua inspiração pessoal, tinha de fracassar (HOBSBAWN, 1995:501). A criação deveria ser essencialmente mais cooperativa do que individual, mais tecnológica do que manual. A divisão do trabalho tornou-se a essência do trabalho de cultura. As obras exclusivamente criadas por um único indivíduo e identificáveis apenas com ele tornaram-se, cada vez mais, marginais ou elitizadas, e o mesmo se dava com as obras individuais de criação, não destinadas à reprodução.

Se o espetáculo tornou-se a principal forma de controle social na conjuntura do capitalismo, após a segunda metade do século XX, é porque ele se beneficia da imensa proliferação das tecnologias de produção de imagens, que possibilita que uma parcela excessiva da vida cotidiana seja capturada visualmente e posta em circulação nos diversos canais de transmissão da visualidade. *Sendo Dados* foi gerada nesse contexto. Considero que é a primeira obra da cultura visual a fazer referência à expansão da sociedade do espetáculo. Ela o é, não por representar essa sociedade, e, sim, por ser uma proposta de obra espetacular. *Sendo Dados* é a obra em que Duchamp, como artista, coloca o problema da dominação da imagem sobre a sociedade na era espetacular.

Duchamp teve uma intuição clara da transformação que ocorria no mundo, naqueles vinte anos. A obra produzida pelo artista comenta visual e plasticamente o seu tempo, sendo capaz de refletir, de visibilizar a sua época. Se, como diz Debord, o espetáculo é “o capital a um grau de acumulação tal que se torna imagem”, *Sendo Dados* coloca que a situação da arte em tal sociedade necessita transfigurar-se em imagem enigmática. *Sendo Dados* não descreve o acontecimento, nem figura a realidade histórica numa visão alegórica. Essas soluções teriam levado a obra a uma representação simplista do acontecimento social. Duchamp conseguiu, com *Sendo Dados*, chamar a atenção para a espetacularização da sociedade e levar a consciência das pessoas a se sentir co-

participantes desse processo. Por isso, a obra desenvolve uma força de sugestão que não aparece apenas do que se vê, mas de como se vê a obra.

O potencial enigmático de um aparato, como *Sendo Dados*, procura evidenciar que a produção artística deverá ser pensada e realizada no contexto do espetáculo. Essa é, em síntese, a nova realidade da arte. O espetáculo, graças às inovações tecnológicas, transformou o mundo das imagens numa realidade generalizada, trivial, constantemente auto-administrada. E o artista, nesse novo contexto, deve pensar que o espetáculo está sempre em processo de mudança, e é nesses momentos de mudança, em que fica difícil a manutenção do controle conjuntural das imagens pelo espetáculo, que ele deve agir. A obra indica um caminho possível para a arte, na era do espetáculo: uma arte questionadora do status da imagem, que problematiza as questões entre o visual e o mental.

Ao exigir que apenas um espectador de cada vez possa ver o conteúdo interno da obra, e a partir de um ponto de vista imposto pelo artista, Duchamp parece demonstrar que existe uma separação da relação do homem com o mundo, e que não existe mais natureza ou vida que não seja permeada pela imagem. *Sendo Dados* faz referência à lógica interna da sociedade, põe em evidência seu núcleo espetacular. Em face à estrutura límpida e articulada da lógica da imagem, na sociedade do espetáculo, a obra de Duchamp, apesar de utilizar um conjunto de imagens estereotipadas, é essencialmente enigmática, muito diferente das imagens utilizadas na constituição do espetáculo. Podemos verificar a ambivalência realista e simbólica de cada elemento da obra, como, por exemplo: a figura reclinada, com as pernas abertas, evidencia o aspecto erótico, aspecto muito explorado no imaginário da sociedade do espetáculo, e que provoca a passividade do ser e uma anestesia do corpo. Compreende-se, a partir de *Sendo Dados*, que passar da realidade à imagem é passar da vida ao imaginário e que não se pode viver, ao mesmo tempo, a realidade e o imaginário.

A visão que *Sendo Dados* nos transmite é a visão do espetáculo em ação no imaginário. O artista não apenas assiste de fora ao acontecimento social, ele está dentro dele. E ele não coloca o espectador à parte, mas o obriga a participar da obra. *Sendo Dados* é uma

obra que se propõe como um acontecimento de elementos – o nu, a lamparina, o lago, a cascata, o bosque – mas, em seu conjunto, compõe um organismo bem maior que a soma dele. A relação entre o artista e o participante-*voyeur*, e entre o espectador e a obra é sempre mediada pela imagem, nunca é uma relação direta.

Se a imagem, na sociedade do espetáculo, adquiriu grande importância, *Sendo Dados* sinaliza que vivemos a partir de um imaginário generalizado, em que somente existem, são produzidas e se consomem imagens. Por isso, é preciso que o artista apresente imagens enigmáticas e na contramão do imaginário generalizado. Se as relações sociais são mediadas pelo fetiche-mercadoria-imagem, Duchamp, através de *Sendo Dados*, revela o conflito que existe na relação de exploração social, estabelecida no momento em que a imagem industrial contribui para sustentar o brilho do espetáculo. Talvez seja por este motivo que, durante os quinze anos seguintes à aparição de *Sendo Dados*, o artista não permitiu que ela fosse fotografada, para que assim a imagem interna da obra não fizesse parte do museu imaginário e não se integrasse ao universo do espetáculo.

Sendo Dados, como imagem enigmática, recusa-se a produzir adesão inconsciente à ordem social. O espectador não consome ilusão; é provocado a refletir sobre a situação que ele flagra. *Sendo Dados* também funciona como um espetáculo. Contudo, este espetáculo não provoca uma contemplação passiva, e, sim, permite que o indivíduo seja elevado a situação de participante, imerso em uma observação ativa, provocada pela imagem que é enigmática. *Sendo Dados* revela que a sociedade do espetáculo é uma época de produção de aparências, em que interesses e repertórios de imagens colidem em função de um exercício de poder social. Apesar de *Sendo Dados* proporcionar uma imagem isolada, ela procura demonstrar que a idéia de espetáculo tem uma história em curso e que não é automaticamente capaz de assimilar de imediato cada evento desestabilizador, como a obra de um artista.

Duchamp não deixou explicações sobre a obra, mas fundamentou-se na idéia de que uma imagem é por si só, quando bem produzida, uma peça específica e eficaz na crítica à sociedade espetacular, ainda que ela venha a tornar-se parte do repertório de imagens sociais, veiculado pela indústria cultural. Duchamp supõe que sua obra pode, mesmo

que momentaneamente, capturar essa indústria, forçando-a a transmitir e multiplicar uma imagem que funciona como crítica a ela, ao espetáculo. O artista pode apoderar-se por um momento do sistema de imagens para subvertê-lo e corromper o controle da imagem que é atualmente a chave do poder social. A imagem, como todas as demais formas de propriedade e dominação sob o capitalismo, subordinou-se a um inelutável processo de concentração, de modo que hoje esse controle manifesta-se em determinados lugares, monumentos, logotipos, que são identificáveis (e vulneráveis). Isto é, signos que em seu próprio vazio e inutilidade governam o mundo imaginário.

Sendo Dados revela que novos dispositivos de deslocamento e distanciamento da imagem exigem do espectador um aprofundamento da interpretação do artista, e a negação à submissão ao inesgotável entusiasmo do espetáculo. *Sendo Dados* é o momento da reconciliação de Duchamp com o mundo e consigo mesmo. Mas nessa reconciliação não há abdicação nem renúncia; a negação, a crítica e a ironia não desapareceram.

Com Duchamp começa um novo período da história da arte, uma nova estética para a qual as questões de forma e estilo perderam significação, e começa-se a perceber que a ‘condição de arte’ da arte é um estado conceitual, mas que não deixou de ser imagético. *Sendo Dados* parece evidenciar que o novo estatuto da arte deve ser pensado em conjunto com o processo de industrialização da obra e sua transposição em *imagem*; em especial, em imagem enigmática e conceitual.

8. A IMAGEM CONCEITUAL

E A ARTE CONTEMPORÂNEA

As imagens técnicas, em especial a fotografia e o filme, representaram para os artistas contemporâneos³⁹ um recurso central, ainda que na maioria das vezes, utilizados com frequência juntamente com diferentes tipos de textos, gráficos e mapas e outras referências. Elas foram essenciais para a documentação das ações da Arte Corporal (*performance*⁴⁰), das intervenções na paisagem (*Land Art*) e de algumas proposições efêmeras da Arte Conceitual. Por razões bem diferentes, às vezes mesmo opostas, os artistas e suas galerias abriram espaço na arte contemporânea para as imagens técnicas, e isso em um momento difícil, de profundas transformações e de importantes questionamentos sobre os valores puristas do modernismo. Nesse período, as imagens técnicas desempenharam um importante papel, pois elas ajustaram-se ao caráter processual da arte contemporânea.

A arte contemporânea também fez um uso inteiramente novo da fotografia, do filme e do vídeo em arte, que se tornaram amplamente acessíveis, pela primeira vez, na década de 1960, e, como resultado, o que se vê em todos os movimentos, é que a imagem visual não-única foi quase tão preponderante quanto a linguagem verbal.

A arte contemporânea, apesar das diferenças internas, teve em comum o fato de se ter apropriado das imagens técnicas, e se servido delas como meio, cujas qualidades, a princípio, se esgotavam em sua função mínima de registrar, reproduzir, documentar e transmitir da maneira mais neutra e transparente possível o acontecimento artístico. O acontecimento efêmero, ainda que fosse preparado, deixava certo espaço para o acaso, a

³⁹ Compartilho da idéia de que a arte contemporânea teria ocorrido nos anos 1960/70 (CANONGIA, 2002:21).

⁴⁰ Sobre a questão da definição de *performance*, observa Stiles: “Ações ao vivo são difíceis de serem definidas e os artistas inventaram diferentes termos para descrever seus projetos: *happenings*, Fluxus, ações, rituais, demonstrações, arte direta, arte destrutiva, eventos, *Body Art*, entre outros. Por volta de 1973, essa diversidade estilística e ideológica foi nomeada pelos críticos como *performance*, apesar dos protestos de muitos artistas que consideraram que o termo despolitizou seus objetivos, aproximando-o do teatro, considerado por muitos como divertimento” (STILES&SELZ, 1996:680, grifo nosso).

improvisação, era então visualizada, em parte, com alguma forma de registro, de documentação.

As ações do corpo, as intervenções ou proposições na paisagem inscreveram-se no marco de uma arte que queria eliminar as fronteiras com a vida e recusar a entrada da obra (com todas as precauções requeridas quanto à pertinência aqui desse vocabulário) somente no seio da instância museal. Por isso, os artistas inventaram novos processos e novas modalidades de atuar artisticamente. Redescobriram o Dadaísmo, fizeram releitura de Antonin Artaud; questionaram o predomínio da pintura modernista. Tudo isso teve um papel determinante nas mutações das consciências e das obras. De forma geral, ao longo dos anos 1960, buscava-se romper com a concepção da obra fixada numa tela ou em um volume fechado da escultura. Às vezes, era conveniente substituir a contemplação aurática da obra, no espaço de uma instituição de legitimação cultural (museu, galeria), pela ação, pelo evento ou intervenção no espaço, muitas vezes público. Esta geração de artistas tinha, ainda que de modo distinto, a postura vanguardista dos anos 1920, pois desejavam uma arte anti-burguesa. Por isso, era tão importante a idéia de dissolver a fronteira entre a arte e a vida, de acabar com a autonomia da obra, desgastando-a, para confrontá-la com o cotidiano e o social. Tratava-se também de uma reação ao purismo de Clement Greenberg⁴¹, em outras palavras, contra o ideal de uma ontologia da obra de arte, contra os grandes mitos da autonomia, da especificidade e da pureza de cada meio e, ainda, contra a planaridade da pintura e a concavidade formalista da escultura.

Em oposição ao purismo ontológico que buscava o processo de autonomia da obra, encerrada nela mesma e sobre a perfeição de seu acabamento, emergiu a obra-ato, a obra acontecimento, destinada a modificar – inclusive com violência – o corpo, a postura, a natureza e a consciência do espectador, agora participante da obra.

Como na *performance Corte um Pedaco* [Cut Piece] de 1964, de Yoko Ono (FIG.82). A artista ajoelhou-se sobre o palco da Sala de Concerto Yamaichi [Yamaichi Concert

⁴¹ Ver GREENBERG (1975).

Hall], em Kioto/Japão, para que os participantes do sexo masculino cortassem, um a um, com uma grande tesoura, pedaços de sua roupa. Ono fez uso de seu próprio corpo e evocou as relações de poder entre homem e mulher. Cobrindo seus seios com as mãos, enquanto o seu vestuário ia caindo, ela desconstruía a suposta neutralidade da relação sujeito/objeto entre o espectador e o objeto de arte. Ono apresentava uma situação na qual implicava levar o espectador a colocar a si mesmo num ato de agressividade potencial ao desvelar um corpo passivo. A ação revelou uma temática associada às questões de gênero pelo fato de ser um corpo feminino e os participantes masculinos, o que enfatizou a reciprocidade no modo como aqueles espectadores e a artista tornaram-se objetos um para o outro. *Corte um pedaço* também demonstrou como o espectador sem responsabilidade, podia perfurar e destruir o objeto da percepção.



FIGURA 82 – Yoko Ono – *Corte um Pedaço* – 1964 – imagens fotográficas da *performance*

Esta ação configurou-se inicialmente como um processo. Hoje, porém, é apreendida através dos relatos e imagem fotográfica. A fotografia é usada como registro da obra-acontecimento, como sinal do processo de uma formulação artística. Nas *performances*, as imagens técnicas registram o ocorrido, naquele momento. Por ser obra do instante ou do desenrolar de um processo, *performances* podem, de certo modo, permanecer no tempo pela documentação fotográfica, pelos vídeos e filmes que perenizam o gesto fugaz. Muitas *performances*, no entanto, perderam-se em razão da inexistência de registros, visual ou verbal.

Assim, considera-se que o papel inicial das imagens técnicas na arte contemporânea era reproduzir e documentar ações, intervenções ou proposições. Se a arte ambiental

utilizou a fotografia como testemunho de um processo operatório e registro da obra em um espaço inacessível, as *performances* e as propostas conceituais a utilizou como registro de um processo que ocorreu em um tempo intangível.

Para quem não pôde assistir às ações, ou ir até os locais de intervenções ou de proposições e que somente conhecia os testemunhos verbais, mais ou menos confiáveis, restava-lhe o documento imagético, em geral, o fotográfico ou o fílmico. A imagem torna-se aquilo que restou: inicialmente, um documento de qualidade parcial e pobre, do ponto de vista profissional. Devido ao efeito de congelamento que é próprio da fotografia, que suspende o fluxo da ação e somente restitui uma ínfima parte da apresentação, ficava somente a inscrição de um gesto, mas nunca do gesto. O filme ainda que conseguisse reproduzir o movimento e a sonoridade, mesmo assim, não dava conta da complexidade do acontecimento. Qualquer imagem nessa situação de registro funciona como uma relíquia documental que o olhar tenta decifrar através da visualidade, aquilo que teria ocorrido.

As imagens técnicas infiltraram-se na arte de uma maneira extremamente curiosa e paradoxal, como imagem registro ou documento, e, por isso, assistimos a uma verdadeira ruptura em relação à reprodutibilidade da imagem, na arte contemporânea. Essa ruptura deve ser pensada junto ao contexto mais amplo que lhe deu suporte para que acontecesse.

As mudanças econômicas e sociais que aconteceram depois da Segunda Guerra Mundial e que estavam em vigor durante a década de 1960 foram acompanhadas por consideráveis transformações nas tecnologias e na mediação entre o homem e o mundo. Relações diferentes com o tempo também tornaram-se evidentes. Aos poucos, o homem foi se afastando dos objetos para mergulhar no mundo das imagens, e isto acarretou outros usos das imagens, o desenvolvimento de outros conhecimentos técnicos, a relação com outras práticas estéticas, com novas velocidades e novas configurações territoriais e materiais.

No campo das artes plásticas, a reprodutibilidade técnica provocou o surgimento da imagem de arte e levou à elaboração de um novo tipo de museu, baseado nas imagens e no imaginário. A influência da obra de Marcel Duchamp – *ready-made*, imagens *ready-mades* –, o movimento de desmaterialização do objeto de arte e as condições sociais colocadas pelo espetáculo, proporcionaram uma mudança na arte, nos anos 1960: mudou sua materialidade, o papel do artista e do espectador; apostou-se em uma visibilidade a partir das imagens técnicas. Os artistas aprovaram as imagens técnicas disponíveis e as inseriram no campo das artes plásticas. Eram as mesmas técnicas usadas na produção de imagens na publicidade e nos meios de comunicação, com a diferença que, enquanto nesses setores as imagens alcançavam um alto grau de acabamento e um forte poder de atração e persuasão comercial, os artistas utilizaram as imagens técnicas de modo diferente, com outras finalidades e para outras práticas.

Esta nova situação fez parte de um movimento mais amplo, próprio das sociedades desenvolvidas em que a generalização inusitada e a superabundância de imagens, associadas ao extraordinário desenvolvimento das tecnologias de difusão, contribuíram na transformação profunda da sociedade como um todo e, também, do campo da arte. As imagens técnicas disponíveis, nos anos 1960, como a fotografia, a fotocópia, o vídeo e o filme, tornaram-se novos meios de produção de arte e de suas condições de representação, por possuírem diversos territórios – como os álbuns, os arquivos das galerias, os museus, os livros ou a imprensa, as telas de cinema e o projetor de diapositivos (*slides*) etc. Atraíram alguns artistas que consideraram essas novas formas de produção de imagens um importante meio e, assim, as imagens técnicas ganharam força e expandiram sua presença no mundo das artes. A inserção das imagens técnicas no campo da arte contribuiu para uma mudança de curso e fez surgir uma dimensão imagética específica da arte contemporânea que sublinha o caráter visual, imagético, e não mais objetual da arte.

Com essas transformações, as imagens técnicas adquiriram um lugar importante no campo da arte. Essa transformação veio acompanhada de uma valorização das imagens técnicas como obras, favorecendo a ascensão de uma arte e de um mercado de arte

baseado nesses meios técnicos, bem como o acesso dessas imagens ao patamar de material artístico.

A arte contemporânea manifestou-se, sobretudo, pelas mudanças profundas nos materiais e nos valores artísticos. As imagens técnicas incorporadas durante esse processo tornaram-se um dos materiais disponíveis para os artistas, se não o material preferido e mesmo exclusivo de muitos deles, e parte da razão dessa escolha corresponde ao processo de desmaterialização do objeto de arte, muito presente na época (LIPPARD, 1973).

Compreendia-se, naquela época, que se a obra estava na idéia, então, ela não tinha que ser fisicamente realizada para obter o status de uma “obra de arte”. E, além disso, se ela fosse fisicamente realizada, não precisaria ser feita pelo artista. Os artistas recorreram às imagens técnicas porque elas possibilitavam o registro de suas ações, intervenções e proposições. Contudo, mesmo que a obra se reduzisse apenas a uma pura idéia sem corpo, em que o processo prevalecesse sobre o produto acabado ou a idéia sobrepuhasse a coisa, era muito difícil abolir totalmente o objeto, pois, mesmo a idéia necessitava de ser visualizada para se afirmar. Diante dessa questão, o artista contemporâneo também confrontou com o desafio de ter que encontrar um meio de produzir arte que fosse fundamentado numa maior economia de materialidade possível. As imagens técnicas, por terem um déficit de matéria, tornaram-se importantes para os artistas vinculados à desmaterialização do objeto de arte. A desmaterialização do objeto de arte propunha a negação da noção de arte como objeto a ser passivamente consumido como mercadoria⁴².

⁴² Diga-se de passagem, tal noção não se sustentou. As galerias, para satisfazer à demanda de uma reobjetivação da arte, acolheram as imagens técnicas, principalmente a fotografia. A instituição da arte é tão tributária de objetos que podem ser comprados e vendidos, que não se esperava que ela fizesse esforços particulares para valorizar uma arte que se opunha aos sistemas dominantes. Diante de processos invendáveis, como um filme ou uma fotografia, por mais inconsistentes e mediócras que fossem, por mais contrários aos valores artísticos consagrados, aos olhos dos *marchands* de arte, eles adquirem o peso do mais sólido objeto. Assim, o mercado converteu a arte-processo em coisa que é possível mostrar, negociar, trocar. As imagens técnicas foram aceitas nos campos da Arte Corporal, da *Land Art* e da Arte Conceitual também para suprir o déficit de objetos vendáveis. Na lógica do mercado é melhor um quase-objeto de arte do que nenhum objeto. Talvez esta tenha sido a principal razão (econômica) da aceitação das imagens técnicas no mercado de arte.

A aliança das imagens técnicas com a arte contemporânea desmaterializada favoreceu as propostas artísticas, sem categoria e material determinado, e a arte que estava voltada para o pensamento que privilegiava o processo e não o objeto. A maior parte dessas obras sem categorias determinadas tentavam contornar o sistema das galerias, sair do isolamento imposto pelas paredes brancas e procurava ser qualquer coisa que não pudesse ser classificada ou colecionada, mas que pudessem ao mesmo tempo disseminar-se em condições de difusão massiva, e não apenas nas coleções. Utilizar o múltiplo ao invés do único, romper o fetichismo da arte (a coleção) em prol da difusão, eram aspirações compartilhadas por amplos setores da arte contemporânea, nos anos 1960/70, em particular os da Arte Corporal e suas ações, da *Land Art* e suas intervenções, e da Arte Conceitual apoiada em proposições, mas foram também as condições graças às quais se fez necessário o uso de imagens técnicas como registro ou documentação. E existe ainda outra condição, decorrente da ascensão do consumo e das mídias de massa: a vontade dos artistas de se “livrarem da idéia de qualidade” em benefício da quantidade, da rapidez e do produto barato. Os artistas não se mostravam mais preocupados com os resultados materiais de suas ações artísticas, não mais procuravam preservá-los, pois recusavam a noção de qualidade tradicionalmente ligada aos objetos de arte.

O processo de desmaterialização ou de invisibilidade do objeto de arte pontuava as discussões acerca desses acontecimentos. Principalmente as ações que aconteciam em determinado tempo e que não seriam repetidas, as intervenções realizadas em locais ermos que não seriam visitadas e as proposições conceituais que tratavam de coisas cujas relações estão além da experiência perceptiva direta.

O movimento de desmaterialização não esperava que o objeto de arte desaparecesse totalmente, mas que ocorresse o fim da hegemonia e do culto a ele consagrado. Para os artistas vinculados à desmaterialização, a obra como objeto deixava de ser o elemento central para tornar-se meio de conexões. É nessa situação que as imagens técnicas foram capazes de registrar os acontecimentos da arte contemporânea, que eram realizados fora do recinto institucional, e difundir esses acontecimentos através de imagens, nos meios imagéticos existentes naquele período.

Portanto, a escolha pelas imagens técnicas foi uma saída que os artistas encontraram para a questão da desobjetivação ou desmaterialização do objeto de arte. A arte das décadas de 1960/1970 foi produto de um deslocamento dos critérios artísticos que levou ao declínio os valores materiais e artesanais da arte e possibilitou a quebra com as noções tradicionais de unicidade, perenidade, talento, subjetividade expressiva, entre outras. O efeito desse processo também deslocou a recepção da arte, pois obras-objetos de contemplação deram lugar às imagens provocadoras de pensamento ou de atitudes.

Das imagens plásticas às imagens técnicas, as obras diminuíram de matéria, mas ampliaram os lugares de apresentação e aumentaram consideravelmente a velocidade de circulação. As novas formas de efetivação das propostas artísticas ganharam canais de circulação alternativos e valeram-se de diferentes meios de reprodução, entre os quais a fotocópia e o ofsete. Na esteira da desmaterialização do objeto de arte, os artistas utilizaram as imagens técnicas pela possibilidade de multiplicação que elas ofereciam e, também, pelo uso de diferentes suportes, como cartazes, cartões-postais, livros, revistas, jornais, televisão etc. Se a obra acontecia em espaços alternativos, a exposição na galeria das imagens-registros dos acontecimentos passou a servir de pretexto e de matéria para uma publicação. Os papéis do artista, das instituições e do público passaram por novas definições.

É bom recordar que as imagens técnicas já participavam do campo da arte, através da reprodutibilidade, como imagem de arte. Nessa participação, ela ocupava uma posição acessória, tanto materialmente, quanto técnica ou plasticamente. Era uma imagem trivial, uma cópia realizada a partir de um registro automático de um objeto de arte preexistente. Como uma imagem de arte em meio a outras imagens, ela cumpria o seu papel de cópia no museu imaginário. Não se quer aqui diminuir a importância dessa participação. É preciso lembrar que a experiência estética permitida pela reprodução e pelo museu imaginário modificou o olhar do público sobre as obras, e em seguida, as próprias obras. Desde que a arte tornou-se disponível sob a forma de imagem nos livros, nos cartões-postais ou nos cartazes, entre outros meios, uma nova história da percepção da arte se abriu.

Contudo, na arte contemporânea, os artistas, serviram-se das imagens técnicas como dispositivos técnicos de registro, de documentação. Por isso, diferentemente da imagem de arte e da idéia de Museu Imaginário, de André Malraux, que propunha a reprodução das obras de arte, a partir do processo de metamorfose estabelecido pelo museu, no qual a obra não tem outra função senão ser obra de arte, isto é, imagens que diferem das coisas e que se confrontam entre si, as imagens técnicas que serviram de documentação às ações, intervenções e proposições, são visualizações do trabalho e funcionam como interrogação sobre as condições de representação da obra.

Também se pode perceber que, no primeiro momento, a produção da imagem de arte acontecia depois da obra, pois somente podia-se fotografar o objeto que já existia. Na produção contemporânea, porém, a dimensão imagética da obra surge junto com a obra, e, às vezes, é a única parte da obra que se pode conhecer.

Numa visão imagética da Arte Corporal, da *Land Art* e de parte da Arte Conceitual, percebe-se que o registro, a documentação fotográfica ou fílmica tornaram-se meios de veiculação, mas, também, lugar de acolhimento da expressão da obra na ampla rede que constitui o trabalho. A *imagem na arte contemporânea* aparece como presentificação e materialização de atitude e de processos, realizado em tempo, lugar e em situações determinadas.

A arte contemporânea serviu-se das imagens técnicas como um meio destinado a religar dois pólos que, na situação particular da época, opunham-se fortemente, são eles: o processo e a coisa, a atualização e a atuação ou, segundo a terminologia de Robert Smithson, o *Lugar* [Site] (da obra) e o *Não-lugar* [Nonsite] (da galeria, do museu) – o que está lá e o que está aqui, o processo e a imagem do processo.

As fotografias ou filmes que documentaram uma ação, uma intervenção ou uma proposição, são partes integrantes da obra, pois têm a função de visualizá-la e guardar a memória do processo que ocorreu em lugar e momento definidos. As imagens técnicas proporcionam às obras efêmeras abrangência no tempo e no espaço.

Os registros resultantes das *ações, intervenções e proposições*, tais como projetos, fotografias, fotocópias, ofsetes e filmes, foram encarados por alguns artistas, num primeiro momento, apenas como informação ocorrida em lugar, tempo e contexto singulares. Isto porque as imagens técnicas nunca registravam todos os aspectos do acontecimento artístico, pois alguns deles estenderam-se por dias, semanas ou mesmo meses.

A operação de produção de imagens das *performances* ou intervenções ou proposições conceituais é a mesma que governa a coleta direta de objetos cotidianos pelas operações fotográficas ou fílmicas. Na *verdade*, o meio de produção de imagem era um facilitador na visualização das idéias ou acontecimentos. O lugar artisticamente ocupado pela maior parte das imagens técnicas revela a distância entre o processo (físico) e a imagem (mental). As negligências técnicas e estéticas na maior parte das imagens documento revelam, também, um processo de desestetização que acompanhou a desmaterialização do objeto de arte, pois as imagens técnicas, por exemplo, as fotografias, são sempre em pequeno formato, são desprovidas de originalidade formal, as composições são geralmente banais, e as tiragens foram, freqüentemente, vítimas de um domínio rudimentar do procedimento de revelação. Tal contestação deliberada dos artistas à qualidade das provas equivalia a uma rejeição do saber técnico das novas imagens.

Pelo apego à desestetização, as imagens técnicas foram usadas nas suas funções mais elementares de registro das ações-processos sobre o corpo ou sobre a paisagem, até descobrirem seu potencial e transformá-las em imagens plásticas (BAQUÉ, 2003). Os artistas utilizaram as imagens técnicas para documentar suas *performances* e suas intervenções ou proposições, objetivando transportar os acontecimentos artísticos para os locais da arte. As imagens foram realizadas sem precauções técnicas ou estéticas porque apenas atestavam que determinada ação havia acontecido, mas sem realmente informar sobre ela. Devido à falta de domínio técnico, profissional, da ferramenta utilizada pelos artistas para registrar suas ações, as imagens, algumas vezes precárias, têm o grande mérito de evitar qualquer confusão possível entre a obra (a ação) e sua imagem, e de conservar a obra em sua pureza virtual de acaso, de efêmero e de evento.

Nenhuma confusão, a princípio, é, no entanto, possível. Em alguns casos, a imagem técnica é apenas uma parte da obra-processo. Para Vito Acconci (1940-), uma fotografia era apenas uma referência ao trabalho, e não o trabalho (ROUILLÉ, 2009:320). Sobre essa posição, Ligia Canongia escreve que:

Vale lembrar um artista como Artur Barrio, no Brasil, que sempre declarou que as fotografias de suas ações/situações não poderiam ser consideradas ‘trabalho de arte’, muito embora sejam comumente apresentados como tal em exposições. Barrio declara que são simples e precários registros que jamais dariam conta da vivacidade e da temporalidade fugaz das ações. É importantíssimo que se marquem as diferenças nesse âmbito – e a clareza de Barrio, sem dúvida é louvável – para que a própria História não se perca em considerações dispensáveis ou enganosas. (CANONGIA, 2002:22)

Mesmo como registro, as imagens técnicas chegaram de maneira decisiva na arte contemporânea. Mas tais imagens, na realidade, ainda ocupavam uma posição secundária, destinada a visualizar, no “não lugar” da arte, obras efêmeras e processuais que foram concebidas fora do sistema de arte, em um “lugar” sempre singular. A fotografia ocupava o primeiro lugar entre essas imagens técnicas, mas não era a fotografia artística e sim uma fotografia muito próxima à fotografia amadora e de uso popular. A fotografia começou a ser utilizada cada vez mais para documentar uma variedade de ações e processos, e ela formava um complemento às obras, crescendo a sua influência no meio da arte contemporânea. Atividades tão diversas apoiavam-se sobre as imagens técnicas, sejam em exposições, nas páginas de livros, catálogos ou revistas.

Apesar de precária no tratamento técnico e formal, a imagem técnica, quando usada pela arte contemporânea, é especialmente planejada na eleição de um lugar, de uma atuação, do tipo de máquina de produção da imagem, do ponto de vista, da revelação, da reprodução, e ainda, da inserção da imagem em circuitos de difusão, seja na imprensa, em livro, catálogo ou em exposições.

Por isso não há como equivocar-se sobre o estatuto da imagem produzida pelos artistas dos anos 1960/1970. Produziram imagens que se colocaram longe da estetização dos

ícones populares da vida moderna promovida pela Arte Pop. Em outras palavras, nas imagens técnicas da arte contemporânea não havia nada que recordasse o flamejante colorido das imagens-ícones tão características da Arte Pop, porque não havia espaço para qualquer tipo de estetização. Os artistas entenderam que a imagem registro deveria ser uma imagem deliberadamente pobre, “sem qualidades”, portanto, oposta às imagens de arte predominantes na época. Suas imagens também eram opostas à gloriosa e heróica fotografia artística, porque na sua produção negava-se a preocupação com o acabamento da imagem, como faria um fotógrafo profissional. E ainda, a pobreza dessa imagem está, também, assentada na negação da imagem estetizada da publicidade e de qualquer outro tipo de imagem comercial coexistentes.

Assim, as imagens técnicas para fins de documentação de uma ação ou de uma intervenção, tiveram o papel central de testemunho, tornando projetos realizados, a partir de ações temporais ou em lugares longínquos, acessíveis ao público. Elas preencheram a função de salvar do esquecimento o processo, e, ao documentar ações efêmeras, prolongava as obras-eventos nas imagens, mas ao mesmo tempo produzia registros próprios para exposição, venda, reprodução, circulação, consulta.

O uso de imagens técnicas também possibilitou que a arte fosse veiculada no universo da comunicação de massa, o que tem levado à inserção do discurso artístico no meio imagético comercial. Desse modo, a arte passou a ocupar um lugar entre as demais imagens comerciais.

A circulação da informação artística a partir da *imagem de arte contemporânea* se dá como força subversiva que procura compartilhar o conhecimento crítico da arte com o maior número possível de pessoas. Foi essa facilidade para a circulação de informações artísticas, essa virtual possibilidade de acesso a um público mais amplo, que também orientou a atitude dos artistas em utilizar imagens técnicas. Como elemento comum às mais diferentes propostas, a arte revelada através de imagens técnicas anunciou uma nova forma de circulação do trabalho de arte, indo além do circuito fechado das galerias e museus. A princípio, se a imagem de arte contemporânea fosse acessível a todos,

como era a intenção inicial, manter-se-ia alheia às vicissitudes, cada vez mais dominantes, do mercado da arte⁴³ (FREIRE, 1999:170).

O catálogo de uma exposição, tradicionalmente, inclui, em geral, imagens de arte apresentadas o mais fielmente possível em relação ao objeto, incluindo as devidas informações técnicas (dimensões, materiais etc.), e funciona como documento acessório às exposições. Tais publicações garantem o valor da obra e ratifica a carreira de um artista digno de ter sua obra incluída num catálogo.

Mas a partir da segunda metade do século XX, acompanhando as modificações profundas pela qual a produção artística passava, a função documentalista do catálogo também mudava de sentido, adaptando-se às novas imagens de arte contemporânea. Ele passou de um conjunto de conhecimentos objetivos acerca de um objeto dado (documentação sobre o objeto) para atestar a existência de alguma coisa (documentar algo que aconteceu ou que não se tem acesso a não ser pela imagem). O catálogo de imagens de arte contemporânea instalou-se numa zona ambígua, nem obra nem não-obra, entre a obra e a não-obra, passou, por finalidade, a “reafirmar e condicionar a apresentação da obra no universo da não-obra” (GAUTHIER apud FREIRE, 1999:123).

O que é fundamental observar como um divisor de águas entre a noção de documentação tradicional e de documentação da arte contemporânea, é que a última forma foi programaticamente realizada (ou orientada) pelo próprio artista que, não raro, visava, ao final, a uma situação de exposição. Tal situação é evidente em trabalhos processuais e naqueles realizados em locais ermos, como no caso da *Land Art*.

Nesse caso, a publicação deixou de ser um acessório, um complemento e passou a revestir-se de certa autonomia, pois não prescindia dos objetos “originais”. Aliás, certas obras só ganharam realidade através de publicações. Para Seth Siegelaub (1941-), a publicação era o meio privilegiado para veicular a produção artística. Siegelaub

⁴³ No posfácio de seu livro *A desmaterialização do objeto de arte* (1973), Lucy Lippard observa que a intenção de manter-se afastada da comercialização geral não se confirmou na arte contemporânea, e suas categorias de produção foram desde logo assimiladas pelo mercado.

desafiou as expectativas convencionais ao organizar exposições que invertiam a relação usual entre obra exposta e o catálogo. Em 1969, Seth Siegelaub publicou três edições de catálogos de exposições que nunca existiram fora dessas publicações. Nesse limite, o catálogo não dava apoio às exposições, aliás, nem necessitava delas para existir, era auto-suficiente. Esta possibilidade rompia com o conceito tradicional de obra com suas modalidades de exposição habituais, com a idéia de original e cópia, e apostava na idéia de que o trabalho pode encontrar sua plena realização em uma revista, num catálogo ou livro.

Na exposição *Janeiro*, de 1969, enquanto alguns exemplos materiais de obra eram mostrados em prédios alugados, o verdadeiro espaço da exposição era o catálogo que, nos termos de Siegelaub, tornara-se informação “primária” e não mais “secundária”. Se a obra é a *idéia*, no caso do catálogo ele deve, sobretudo, comunicar essa idéia, sem necessariamente reportar-se a um objeto tangível presente numa exposição. Em uma transformação notável, a obra de arte passava a ser vista como “informação” que podia circular mais eficientemente através do meio constituído por textos e imagens do que por intermédio do transporte de objetos materiais propriamente ditos. Nas palavras de Siegelaub:

Quando a arte não depende mais de sua presença física, ela se torna uma abstração que não é distorcida ou alterada por sua representação em livros ou catálogos. Ela se torna uma informação primária, enquanto a reprodução de trabalhos convencionais de arte é necessariamente uma informação secundária. Por exemplo, a fotografia de uma pintura é diferente da pintura, mas, a fotografia de uma fotografia é apenas a fotografia, ou um arranjo de uma linha datilografada é apenas uma linha datilografada. Quando a informação é primária, o catálogo pode se tornar a exposição. Visto que em 1969, a exposição ‘Janeiro’ apresentou o catálogo como informação primária e a exposição física foi auxiliar a ele, virando tudo ao contrário. (OSBORNE, 2002:29)

Os artistas buscaram, naquela época, nos mais diversos suportes de publicações, um contato mais direto com o público e, por isso, produziram seus trabalhos em ofsete, fotocópia etc., e distribuíram pessoalmente para amigos e para diversas pessoas nas ruas, em festivais, pelos correios etc. Muitos também editaram suas próprias obras na

forma de livros tradicionais ou mesmo de forma mais barata e de circulação mais fácil e ágil, como, por exemplo, cartões-postais. Houve ainda tiragens de serigrafias, consideradas publicações a circular. Os ideais *utópicos* dessa geração dos anos 1960/70, incluíam romper com o mercantilismo na arte e compartilhar suas criações com um número maior de pessoas. Tratava-se de atuar na crença de que existe uma força subversiva na arte. Seguindo esses ideais, muitas obras efêmeras foram fadadas ao esquecimento. No entanto, muitas resistiram como imagens que são registros de obras processuais. Essas imagens ocupam o espaço intervalar entre a obra e a efemeridade, entre a experiência de ter vivenciado a obra e sua existência apenas na dimensão imagética.

Por suas peculiaridades, a imagem de arte adquiriu novo estatuto na arte contemporânea, depois de uma longa história da reprodução de obras de arte e as suas mutações decorrentes dos meios de produção, objetivos e inserções no campo da arte. Nesse âmbito, foram importantes as novas revistas de arte, particularmente as editadas pelos artistas, como forma de apresentação dos trabalhos que, por meio de imagens, adquiriram o estatuto de obra plena, ainda que, na origem, as imagens e outros meios, como anotações e registros do trabalho, surgiram pelo sentido de informação e divulgação do trabalho em algumas de suas etapas, tendo em vista que as fotografias ou filmes não registravam a totalidade da ação artística.

As fotografias das ações e intervenções não foram consideradas ‘trabalhos de arte’, muito embora fossem comumente apresentadas como obra em exposições, pelos próprios artistas. Estes declaravam que tais imagens eram simples e precários *registros* e que jamais dariam conta da vivacidade e da temporalidade fugaz das ações. Porém, apesar das imagens técnicas terem sido consideradas meros registros de *performances*, intervenções ou proposições, posteriormente acumularam valor de obra, sem ter tido, porém, esse objetivo. Às imagens técnicas que documentaram os eventos foi agregado o valor de exibição, e isso as tornou, posteriormente, não apenas o registro de uma obra (ocorrida num espaço-tempo limitado), mas sua extensão, pela impossibilidade de resgate da situação única, “autêntica”. Essas imagens técnicas resultantes das obras “contêm traços da história da ação no passado, que continua no presente e no futuro.

Eles não eram bens de consumo em si mesmos, mas tornaram-se pelo uso que foi feito deles” (STILES apud FREIRE, 1999:155).

Na tentativa de recusar a apropriação da obra pelo mercado da arte, a *Arte Corporal*, por exemplo, toma o corpo como suporte da criação, como forma de resistir à “alienação da mercadoria” imposta pela comercialização de objetos de arte. Mas ao fazer do próprio corpo uma barreira contra a mercantilização da arte, contraditoriamente, esse corpo foi transformado em “coisa”, mercantilizada através da imagem.

Lembremos que a legitimação institucional (o batismo da obra) passa, inequivocamente, pela situação de exibição, e o seguinte paradoxo torna-se óbvio: ao mesmo tempo em que a imagem é contestada enquanto obra, ela é necessária para a exposição. Duchamp demonstrou com os *ready-mades*, que o valor de exibição, quando agregado às coisas, as torna “obras de arte”. Tal legitimidade é confirmada também pelo catálogo que irá assegurar sua memória, sua posteridade, e pelos textos que inserem a obra no discurso da arte.

Ao afastarem-se das especificidades de uma categoria ou meio artístico tradicional, os artistas foram, muitas vezes, responsáveis por colocar a obra em situações-limite, e, a partir daí, a demarcação de um trabalho como ‘artístico’ dá-se apenas por sua inclusão num contexto de arte. Em outras palavras, o valor de exibição é seu “batismo”, pois, *ao ser agregado às coisas, ele as torna obras de arte*. Portanto, o conceito de obra de arte e seu sistema correspondente de validação institucional são as premissas históricas básicas para a compreensão da transformação das imagens em obras de arte.

É por essa situação que um quadro negro, resultante de uma aula-*performance* de Joseph Beuys na Galeria Tate de Londres, por exemplo, passou do arquivo à coleção, juntamente com a valorização desse artista no mercado de arte. Se o critério de *valor* (artístico) não é fixo, é oscilante, instável e relativo, a exibição tornou-se fator decisivo na agregação de valor artístico à qualquer coisa. Depois da obra de Duchamp, qualquer coisa, desde que inserido na instituição-arte, pode ser uma obra de arte, até mesmo uma imagem técnica que surgiu como simples registro de um acontecimento.

No contexto do museu, também é possível atribuir valor e legitimidade às imagens técnicas. A linha tênue que distingue documentos de obras tornou-se frequentemente, e não por acaso, embaraçada. No atrito entre o eterno e o etéreo, entre o aurático e o banal, entre o museu e objetos únicos e o museu imaginário com imagens múltiplas, avançamos por uma das vias da arte contemporânea e suas inerentes ambigüidades para compreender a produção dessas imagens, o universo de idéias das décadas de 1960/70, que, em suas ressonâncias, permitem compreender também as poéticas que eram correlatas a essas idéias.

A imagem técnica exerceu uma forte ação sobre a arte contemporânea, e sua presença efetiva se fez, progressivamente, de dois modos principais: primeiro, enquanto reprodutibilidade técnica – a imagem de arte; e, depois, enquanto obra de arte – a imagem conceitual. Essas duas etapas – que se sucederam e sobrepõem-se sem se eliminar – distinguem-se pelos lugares que ocupam. A primeira baliza a segunda, possibilitando uma transformação do papel da imagem na arte contemporânea, durante as décadas de 1960/1970.

A inserção da imagem técnica no campo da arte afirmou uma nova versão da arte: a de uma arte baseada numa aliança plenamente assumida, inédita, e, durante muito tempo, inconcebível, com as imagens técnicas. Essa aliança pôs fim ao ostracismo que durante muito tempo impediu que as novas tecnologias de produção de imagens entrassem no campo da arte; também, procurou assegurar, através de registro, a visualização da produção do campo da arte voltado, naquela época, para a desmaterialização do objeto de arte; e, por fim, provocou o aparecimento de uma nova categoria de imagem: a **imagem conceitual**, que veremos a seguir.

*

Em 1960, quarenta anos após a obra *Rrose Sélavy*, de Marcel Duchamp, a imagem conceitual colocou-se diretamente enquanto *categoria* no universo produtivo da arte contemporânea e foi adotada pelos artistas, como meio de arte. A imagem conceitual

inscreveu-se no campo da arte como resposta às transformações ocorridas, tanto economicamente, quanto esteticamente. Os artistas adotaram ou utilizaram esse tipo de imagem porque a sua concepção e o seu funcionamento eram próximos daqueles que circulavam no ambiente social.

A imagem conceitual ocupou um papel importante na produção contemporânea, pois de simples imagem voltada para a documentação, tornou-se a obra mesma. Os artistas que produziram obras a partir da imagem conceitual utilizavam a imagem técnica em sua máxima potência, enquanto arte. Isto é, a imagem técnica deixava de simplesmente registrar o processo para tornar-se obra, um tipo de imagem, antes de tudo, conceitual, e já que a ação ou intervenção do artista não acontecia diretamente para o público, essa imagem era a maneira como a obra se oferecia à visão. É preciso, então, distinguir a imagem técnica para uso documental, da imagem técnica já na aceção de obra. A imagem técnica para fins de documentação de uma *performance* realizada, por exemplo, é diferente, por conseguinte, de um trabalho que usa o corpo para produzir uma imagem que se dá concomitantemente ao trabalho como processo.

O artista serviu-se da imagem técnica na constituição da imagem conceitual, sobretudo como um material mimético, para a visualização de conceitos, mais do que para representar estados de coisas. Ao renunciar à ilusão de poder captar e comunicar a realidade, os artistas serviram-se da imagem técnica para visualizar idéias, para mostrar que havia algo que podiam conceber e que somente era possível ver através de imagens. Como obra, e não mero registro documental, como um componente importante na estrutura do trabalho, ao invés de uma ilustração do evento ocorrido, o foco da imagem conceitual é o conceito, por isso ela é uma imagem-idéia, freqüentemente um comentário dialético. Seu referente é invisível ou impossível para o público. A imagem conceitual é, assim, visualização de conceitos, lugar em que a imagem acontece em favor de um pensamento. Os artistas usaram a imagem técnica não apenas para reproduzir aquilo que era dado a sua frente, mas para produzir uma visualidade planejada conceitualmente. A imagem conceitual é uma imagem cognitiva associada ao conceito de arte que se dá na mente do artista. Ela pode ser originária de imagens mentais, descrições verbais e impressões.

Ela se desenvolveu continuamente ao longo dos anos 1960/1970 e a partir de novas experiências que foram relacionadas às mudanças na arte, como também a partir de novos estímulos tecnológicos. Ela se materializou através das imagens técnicas, como já foi dito, e tem semelhança com a imagem registro, documento – a imagem de arte contemporânea –, mas sua artisticidade estava centrada em pensamento que se torna visível e se declara ou se expressa através da visualidade. A imagem conceitual é uma forma de aproximação possível a um conceito, via visualidade. É o caso em que a dimensão teórica encontra uma tradução visual e plástica. É um meio de expandir conceitos e novos sentidos visuais a partir da imagem, deliberadamente anti-heróica, que joga de forma sistemática com o registro.

A imagem conceitual foi um dos recursos de expressão das idéias de artistas contemporâneos, e, por isso, sua dimensão é mais conceitual que visual. Porém, é a visualidade que desempenha uma função mediadora entre a idéia do artista que se encontra no nível mental propriamente dito e a percepção objetiva e material dessa idéia, pelo espectador. Em algumas produções da arte contemporânea, a relação entre a ação artística e a recepção da obra não se operou diretamente, mas através desse tipo de imagem que provoca menos a sensibilidade do que o entendimento.

As imagens conceituais proporcionam uma estrutura de cognição e imaginação que revela uma prática artística, um contexto e um discurso próprio. Assim, entende-se que elas formam uma *categoria* de arte que tem por base um conceito visualizado em imagem. E essa imagem permite comunicar uma idéia e gerar uma construção imaginária dessa idéia, pelo espectador.

A imagem conceitual desempenhou dois importantes papéis no âmbito das poéticas contemporâneas: contestou, por um lado, através do uso das imagens técnicas, a ideologia da arte como objeto único, e enunciou, por outro lado, o desenvolvimento de uma concepção de imagem que agregou uma nova forma de visualização dos processos artísticos e ampliou os limites da imagem de arte, ao ultrapassar a mera funcionalidade documental.

A imagem conceitual supõe a hipótese de que, em certos casos, o documento imagético constitui-se na metáfora mesma da ação ou, se preferir, em sua alegoria. O que importa à imagem conceitual é ressaltar o predomínio da idéia sobre outros modos de representação ou de expressão. Diferentemente da imagem de arte contemporânea, que é um registro de um acontecimento e que alcança o status de obra graças ao valor de exposição que lhe é agregado, **a imagem conceitual é a elaboração imagética de uma idéia.**

Quando os artistas produziram suas obras, através de imagens conceituais, fazendo uso da fotografia, por exemplo, mantiveram-se longe da chamada “fotografia artística”, e valorizaram a fotografia como meio de visualização, com suas leis e processos básicos. Era um modo de afastar-se da estetização presente na fotografia chamada de artística e também da fotografia de publicidade. O processo de desestetização foi concomitante ao de desmaterialização do objeto de arte. Ao produzir imagens conceituais, os artistas estavam transferindo parte do fazer artístico para um meio técnico, como forma, principalmente, de recusar que a materialidade do objeto prevalecesse sobre o conceito expresso por ela. Isto é, a arte contemporânea caminhou para uma valorização da arte enquanto pensamento, e, nesse novo contexto, a imagem técnica tornou-se o meio ideal para se produzir arte. Ao mesmo tempo, analítica e desencarnada do objeto, ela foi capaz de ampliar significativamente o campo da arte e inaugurar uma dinâmica que a conduziu a um lugar proeminente, para além de uma simples cópia ou de um mero registro.

A imagem conceitual foi produzida, nos anos 1960/70, de diversas maneiras – fotografias, filmes ou em versão impressa. Ela visualiza conceitos que foram transmitidos ao público diretamente nas galerias e em museus, ou indiretamente pelo museu imaginário (livros, catálogos etc.). Portanto, são imagens capazes de visualizar pensamento.

Aliás, este é um traço característico da imagem conceitual: não apenas reproduzir um referente, mas produzir, através do referente, um pensamento visível. A imagem conceitual é mais uma apresentação – de conceitos visíveis – do que uma representação.

De modo geral, as imagens conceituais dos anos 1960 e 1970 foram produzidas pelo próprio artista ou por técnicos, mas, nesse caso, orientados pelo artista. As imagens daquele período são geralmente de pequeno formato, muitas vezes em preto e branco, sem cuidado particular na composição, nem mesmo nos ajustes. Por sua leveza imagética e sua baixa consistência técnica, pelo mínimo de investimento profissional que exigia em sua produção, a imagem conceitual foi um fenômeno artístico importante que visualizou os conceitos das ações corporais, dos processos de intervenção na paisagem e de proposições conceituais, aos quais o grande público não teria acesso se não fosse através de tipo de imagem. Assim surgiu essa **categoria** artística, contrária à estetização da produção visual e entendida como **modo específico de conceituação na arte**. A imagem conceitual se configurou como informação de primeira ordem, no sentido atribuído por Siegelau, paralela ao evento artístico, se não fosse ela mesma o evento.

É preciso ficar atento para o fato de que raramente as imagens conceituais foram apresentadas sozinhas, mas acompanhadas de objetos e quase sempre de textos, legendas destinadas a contextualizar o entorno espacial e temporal da obra. A imagem conceitual, assim como a imagem de arte contemporânea, é cega (MELENDI, 1998), precisa de textos para guiar os sentidos e a reflexão sobre a obra. A imagem conceitual, de repercussão discursiva, articula-se com um texto que assume, em certos aspectos, um estatuto de imagem. Assim, a imagem conceitual situa-se de forma circunscrita na categoria de imagem-linguagem, imagem-pensamento. Deste modo, ela intervém como um poderoso instrumento teórico, suscetível de visualizar determinados conceitos. A imagem e o texto são elementos duplos de uma mesma estrutura de leitura.

A imagem conceitual encontrou terreno fértil em algumas ações corporais, intervenções e proposições. De maneiras distintas, sem formar um movimento unificado, ela se fez presente na produção de vários artistas.

A arte realizada, por exemplo, através de ações corporais presente nas experiências da *performance*, abandonou as formas tradicionais de produção de objetos de arte para centrar-se no processo de ação do corpo, capaz de apresentar experiências e atividades perceptivas exploratórias que os artistas provocavam com o objetivo de conscientizar o público sobre a complexidade da realidade. Como resultado de uma arte de ação e processual, a imagem foi utilizada como documentação de *performances* que se tornaram cada vez mais dependentes desse registro imagético. Deve-se distinguir, porém, a *performance* que, sobretudo, explora a exibição pública da ação do corpo, e a imagem conceitual da Arte Corporal que também exhibe o corpo, mas sempre através da imagem. Não é o corpo, mas a imagem do corpo que é incorporada a um conceito de arte.

A imagem conceitual, por exemplo, como a maior parte das imagens da *Land Art*, situa-se entre a ação e o espectador, entre o momento da produção e os lugares da arte. Ao apoiarem suas práticas no corpo e na vida, alguns artistas introduziram, na arte contemporânea, valores radicalmente distintos daqueles que dominaram o campo da arte até então, e essa arte mais corporal extraiu grande parte de sua singularidade artística da concepção e da visualização de conceitos.

É difícil saber onde se separam suas fronteiras, dados seus pontos de contato. Porém, se no primeiro caso o objeto não é tratado em seu status de permanência, e sim de transformação e troca, no segundo, a imagem dá um sentido de permanência ao ato. O que há de comum é que em ambas não há interesse pela materialidade enquanto tal, no sentido da arte objetual. Mas no plano da imagem podemos perceber melhor suas diferenças. No primeiro caso, as imagens geradas a partir das ações da arte corporal são registros de um acontecimento em que a imagem é parte da obra; no segundo, as imagens são as próprias obras.

Podemos dizer, então, que há uma diferença de concepção, sendo uma mais sensorial e participativa, que é a *performance*, e a outra mais conceitual e imagética, que é a imagem conceitual. No caso da *performance*, a imagem-registro transmite certa

informação que pode ser percebida e imaginada pelo espectador. Porém, este registro imagético não é o objetivo principal da obra, pois ela requer a presença do destinatário, interessado nos processos de participação e na instauração da gramática visual do próprio corpo. A obra pede a presença do espectador/participante. No segundo caso, é possível falar, em termos relativos, do predomínio de um comportamento comunicativo de conceitos com ausência de destinatários, no ato de realização da obra-imagem que revela a auto-expressão do artista. A obra materializa-se como imagem e somente se tem acesso a ela através da imagem.

Obviamente, do ponto de vista da recepção do público, ver a fotografia ou o vídeo de uma *performance* é muito diferente de presenciá-la, testemunhar diretamente sua existência. A recepção tátil, corporal, assim como os odores e as sensações térmicas que, porventura, a envolvem, não é reproduzível nas imagens fotográficas ou nos vídeos. Tal como as instalações que não apenas ocupam o espaço, mas o reconstróem, as *performances* oferecem ao espectador múltiplas possibilidades de apreensão e, portanto, não se oferecem tão facilmente a uma percepção única, retiniana, bidimensional. Por outro lado, para quem vê a fotografia de uma *performance*, a relação com a imagem se dá como informação, e não como experiência. Torna-se fundamental conhecer os princípios da proposta para entender as imagens que são vistas.

As imagens conceituais que incluem o corpo do artista mostram, muitas vezes, retratos ou imagens de fragmentos de corpos distorcidos, multifacetados, andróginos. Não é demais lembrar que o uso do corpo do artista estava presente em Duchamp e sua imagem conceitual *Rose Sélavy*. Sair da cegueira do hábito, criar um distanciamento, ressignificar experiências da vida cotidiana ou, pelo menos, provocar o estranhamento através de situações inusitadas, além, é claro, da influência das estratégias duchampianas, nortearam o trabalho de muitos artistas, nos anos de 1960/70.

Se a improvisação coloca as *performances* sob a soberania do acaso, do efêmero, do evento, parece que, quando os artistas recorreram à imagem conceitual, foi porque esta prevalece sobre o processo, isto é, na imagem conceitual, a ação corporal abandonou a improvisação para seguir premissas previstas de antemão para a constituição da

imagem: são recorrentes imagens em série e a realização destas estão sob o controle da intenção do autor, em uma espécie de *performance* para a câmera, em que corpo e imagem tecem relações de diversas ordens, com múltiplas evocações e poéticas. Nesse caso, a imagem prevalece sobre o processo e inscreve-se no forte movimento de desmaterialização pelo qual passava a arte do período, pois a imagem conceitual desmaterializou o próprio acontecimento, desmaterializou a própria *performance*.

Além das questões relacionadas ao corpo e a imagem conceitual, encontramos também alguns artistas que realizaram intervenções ou proposições na paisagem, geralmente em lugares ermos. Alguns relacionaram o corpo à paisagem, outros levantaram questões sobre a percepção, e houve aqueles que deslocaram grandes massas de terra. Enfim, o que havia em comum entre eles era a produção da imagem conceitual a partir da “escultura ausente” (FREIRE, 1999:91), isto é, aquela que existe para o público apenas como imagem.

Esses artistas interessados na paisagem, ou em usar a paisagem, apresentaram suas obras sob a forma de documentos fotográficos acompanhados de projetos, esquemas, textos manuscritos ou datilografados, mapas, desenhos.

A lógica dessa produção requeria que fossem expostos, simultaneamente, fotografias, planos, filmes, relatos de artistas, esquemas, e que o documento imagético fosse inserido como um dos elementos de informação sobre a intervenção realizada na paisagem. Daí a dissociação deliberada entre a ação realizada na paisagem, e que constitui a obra, e a exposição de vestígios, imagens e comentários da intervenção no âmbito da instituição de arte (museu, galeria).

Na imagem-registro, as pessoas são incitadas a irem até a obra. Na imagem conceitual, porém, as pessoas são incitadas a pensar a intervenção unicamente no nível mental (conceitual). Para alguns artistas contemporâneos não é abuso dizer que o meio imagético não se limita a simples reprodução documental de uma ação realizada anteriormente, mas que a imagem faz parte do projeto, de sua conceituação, de sua realização e de seu modo de exposição (FREIRE, 1991:95).

Segundo Philippe Dubois,

Depressa ficou claro que a fotografia, longe de se limitar a ser apenas o instrumento de uma reprodução documentária do trabalho, que interviria depois, era de imediato pensamento, integrado à própria concepção do projeto a ponto de mais de uma realização ambiental ter sido elaborada em função de certas características do procedimento fotográfico, como, por exemplo, tudo que se refere ao trabalho do ponto de vista. (DUBOIS, 1993:285)

As obras realizadas em lugares distantes tornaram-se conhecidas pelo público mais amplo, através das imagens técnicas – fotografia, filmes, vídeos e televisão. Vários artistas consideravam, por exemplo, a fotografia da intervenção como obra, pois eles não a utilizavam para representar, e, sim, para visualizar suas idéias. A apropriação da imagem técnica pelos artistas apoiava-se em sua natureza e características, nas condições sob as quais cada meio técnico opera e no modo como ele afeta a percepção. Por exemplo, as fotografias passaram a ter cada vez mais relevância, ainda que não se tratasse de fotografias enquanto tais, mas imagens conceituais. Também houve o vínculo com a televisão e os vídeos, já que estes meios permitiam uma tomada de quase todo o processo da obra na paisagem⁴⁴.

Quando alguns artistas começaram a vender as imagens e demais documentos de suas intervenções e descobriu-se que tem havido um controle deliberado desta venda pelas galerias, pode-se confirmar que a imagem está além de seu mero estatuto documental e que ela alcançou a posição de obra, firmada e integrada no circuito comercial como qualquer outro objeto de arte. Já a ambigüidade inicial entre a obra em si mesma, realizada na paisagem, e o status alcançado através das imagens deu lugar a diferentes perguntas que buscavam esclarecer onde estava a obra: no lugar físico da intervenção ou na documentação imagética?

⁴⁴ Como se viu, em 1968, nos Estados Unidos, a experiência televisiva realizada pela Galeria G. Shum com obras de Richard Long, Dennis Oppenheim, Robert Smithson, Jan Dibbets, Walter De Maria e outros, transmitida pela televisão para todo o país.

A imagem técnica foi enfim assimilada, pois sem ela, no geral, não existiria a obra para os espectadores. Geralmente, esse tipo de imagem é propositalmente “fragmentada” e, enquanto tal, uma espécie de convite ao pensamento e à imaginação. A imagem aparece como contradição a respeito das dimensões físicas das obras. Nela se diminui o pólo físico e acentua-se o mental. A imagem conceitual, desse modo, substitui o plano físico pelo mental, o sensível em favor do conceitual. O espectador que se vê imerso neste pólo deve esforçar-se por imaginar a proposição, que não é uma simples representação, e sim uma parte essencial do processo. De qualquer modo, em ambos os casos, houve uma troca do contexto natural ao culturalizado através da imagem, por um verdadeiro *contexto metalingüístico*.

Este estudo não tem a pretensão de mapear toda a produção de imagem conceitual realizada nos anos 1960/1970. Tomamos como ponto de partida algumas obras que consideramos mais marcantes e que possibilitaram melhor compreensão sobre o modo como a imagem conceitual foi realizada e inserida no debate contemporâneo da arte. Procedendo assim, nos afastamos, deliberadamente, da pretensão de abarcar a totalidade de artistas ou de obras.

Em 1960, quarenta anos depois de *Rrose Sélavy*, de Marcel Duchamp, Yves Klein (1928-1962) concebeu a obra *Salto no Vazio* [Saut dans le Vide] (FIG.83), apesar de ter sido intitulada *Um Homem no Espaço! O Pintor do Espaço Lança-se no Vazio!* [Un Homme dans L’Espace! Le Peintre de l’Espace se Jette dans le Vide!]⁴⁵. É uma fotomontagem em que o experiente fotógrafo Harry Shunk sabiamente fundiu duas imagens fotográficas – uma era o próprio Klein saltando, e, a outra, uma rua dos arredores de Paris –, em uma convincente imagem conceitual que veio a se tornar um dos “ícones da arte do século XX” (WEITEMEIER, 2005:51).

Em *Salto no Vazio*, Klein deu continuidade à sua pesquisa sobre o vazio, que havia sido iniciada anos antes, quando ele apresentou uma obra invisível na Galeria de Íris Clert, conhecida como *O Vazio* [Le Vide], de 1958, em Paris. A fotomontagem mostra o

⁴⁵ Em outras edições essa obra também foi intitulada *Obsessão pela Levitação* (WARR&JONES, 2000:70).

artista pulando de uma velha casa, com os braços abertos, em direção da rua. A escolha pela fotomontagem se deu porque o artista lesionou-se depois de duas tentativas de saltos do segundo andar da casa de um amigo. Ele, então, abandonou a idéia de uma apresentação pública para dedicar-se à produção de um documento visual que poderia provar sua ascensão ao espaço e comunicar a sua capacidade de realizar uma viagem ao vazio.



FIGURA 83 – Yves Klein – *Salto no Vazio* – 1960 – fotomontagem

A partir da sua decisão de focar na imagem e não mais no acontecimento, pode-se observar que a imagem de uma intenção conceitual era mais importante do que a apresentação da ação para um público. A imagem serviu, nesse caso, como poder de afirmação do autor em atribuir à idéia, e não ao acontecimento, o valor de obra de arte. Isto fica mais evidente com a escolha pela fotomontagem, que é um tipo de imagem que está a serviço da conceituação e, portanto, não dizia nada sobre o cotidiano, mas revelava conceitos e idéias. *Salto no Vazio* é uma imagem conceitual porque evidencia mais uma idéia do que uma ação ou acontecimento.



FIGURA 84 – Yves Klein – *Jornal Dimanche* – 1960

A obra apareceu numa réplica fiel do jornal *Dimanche* (FIG.84), edição de domingo (27 de novembro de 1960) do jornal francês *France-Soir*. A réplica foi realizada por Klein, que a imprimiu em milhares de exemplares que foram distribuídos por amigos, vendidos em bancas de jornal de Paris e representou a participação do artista no Festival de Arte de Vanguarda de Paris, em 1960. Yves Klein quis intervir junto ao público parisiense, inventando um jornal cujo tema era o *Teatro do Vazio*. O jornal trazia como fato mais importante o *Salto no Vazio*, na primeira página, e incluía argumentos do teatro inéditos, conferindo solenidade às comemorações do dia mundial do teatro (WEITEMEIER, 2005:51).

A fotomontagem *Salto no Vazio* é uma encenação que assume o valor iconográfico da idéia antiga de voar, da humanidade. Quando *Salto no Vazio* foi realizada, o mundo vibrava com o satélite Sputnik I, percorrendo a órbita da Terra pela primeira vez, marcando a libertação das leis da gravidade que colocavam o homem inexoravelmente preso ao planeta. O desejo de Klein em levitar coincidia com a corrida espacial. Através de sua prática de Judô, ele acreditava realmente que a levitação era possível (WARR&JONES, 2000:70). Klein apropriou-se desse sonho ao lançar-se livremente no espaço. A importância da imagem está para além da montagem do artista jogando-se de uma casa. A relação entre forças parece colocar em evidência a gravidade que impõe peso ao corpo e a força centrífuga que expulsa o corpo da terra. É o instante único entre o lançar-se ao vôo e a queda. Ao deslocar-se do território através de um salto, pelo vôo, ele queria ir, ele mesmo, até ao espaço.

Essa obra abriu, inegavelmente, caminho para que parte da produção da arte contemporânea pudesse ser elaborada como imagem conceitual. Isto explica por que motivo ela é considerada tão importante para a arte daqueles anos, pois a maior parte das imagens conceituais ligadas à arte corporal, cada uma à sua maneira, encontram-se estruturalmente relacionadas com essa imagem. As imagens conceituais produzidas nos anos de 1960/70 encontraram, na obra de Klein, o incentivo à descoberta de uma forma de produção de arte que se apoiava nos meios técnicos de sua época, e que definisse

novos critérios imagéticos, capazes de encarregarem-se da difusão da obra nos novos meios de visualização contemporâneos.



FIGURA 85 – Yves Klein – *Volumes de Sensibilidade Pictórica Imaterial* – 1959/62 – imagem fotográfica

Em 1962, às margens do Rio Sena, em Paris/França, Klein realizou a primeira transação (FIG.85) que fazia parte de um trabalho que dava início à sua investigação sobre o imaterial. Na realidade, o trabalho havia surgido em 1959, quando o artista começou a emitir certificados impressos pela Galeria Íris Clert, de Paris, para autenticar a troca de *Volumes de Sensibilidade Pictórica Imaterial* [Volumes de Sensibilité Picturale

Immatérielle] por quantidades específicas de lingotes de ouro. Segundo Klein, o ouro puro era um bom instrumento de medida para avaliar a sensibilidade pictórica imaterial.



FIGURA 86 – Yves Klein – *Volumes de Sensibilidade Pictórica Imaterial* – 1959/62 – imagem fotográfica

Klein então ofereceu essa sensibilidade para a venda a qualquer pessoa que se dispusesse a adquirir um bem tão extraordinário, ainda que intangível. A primeira transação ocorreu em 10 de fevereiro de 1962, no decorrer de uma intervenção, documentada por fotografias, em que teve lugar uma transferência de “sensibilidade pictórica”. Um comprador deu ao artista 160g de ouro puro em dezesseis lingotes em troca do certificado pelos *Volumes de Sensibilidade n° 1*, da série 04 (OSBORNE, 2005:63). Como a sensibilidade imaterial não podia ser nada além de uma qualidade espiritual, Klein insistiu que todos os remanescentes da transação fossem destruídos.

Durante o acontecimento, o artista arremessou a metade do ouro recebido, no rio. A outra metade restante foi transformada em folhas de ouro que Klein utilizou na confecção de trabalhos posteriores, e, o certificado, como se pode ver na imagem, foi queimado. Em 26 de janeiro de 1962, aconteceu outro ritual de venda de *Volumes de Sensibilidade Pictórica Imaterial* (FIG.86). Houve sete compradores no total (GOLDBERG, 2006:137). A obra subsiste apenas como imagem conceitual que permite que tenhamos acesso às idéias do artista sobre sensibilidade e imaterialidade.

Como se pode observar pelas imagens, além dos envolvidos na situação: o artista, o comprador e a testemunha, não havia pessoas acompanhando o acontecimento. Como o artista arremessou parte do ouro no rio e a outra foi integrada em seus trabalhos posteriores e o certificado foi queimado, a obra somente pôde persistir graças à imagem que é conceitual e visualiza a idéia de imaterialidade que o artista quis comunicar.

Em sua pesquisa sobre o imaterial, Klein reintroduziu no domínio da arte o valor financeiro e prosaico do ouro, em sua função simbólica, e não apenas para as trocas puramente materiais. Esse era o objetivo das suas transações artísticas e é por isso que o artista prometia restituir metade do valor da transação, de uma forma ou de outra, ao homem e à natureza, introduzindo o ouro e o valor artístico no “ciclo místico e elementar da vida” (WEITEMEIER, 2005:69).



FIGURA 87 – Carolee Schneemann – *O Olho do Corpo: Trinta e Seis Ações Transformadoras para a Câmera* – 1963 – imagem fotográfica

Carolee Schneeman (1939-), desde o início de 1960, utilizou o corpo para produzir acontecimentos artísticos. Sua obra foi marcada por *performances* públicas, encenadas com participantes e bastante intensidade em que, às vezes, usava sangue e carcaças de animais ao invés de tinta para cobrir corpos contorcidos, nus ou quase nus. Suas *performances* estavam centradas em torno da condição de seu corpo e de sua posição como mulher e objeto de sua produção artística.

Em 1962, Schneemann construiu um ambiente em seu *loft*, em Nova York, com grandes painéis entrelaçados por cores, com espelhos quebrados, vidros, luzes, fotografias e objetos motorizados que movimentavam guarda-chuvas. Tudo tinha uma relação bastante próxima da escala do seu corpo. Ela queria que o seu corpo, como ele estava

naquele momento, criasse uma relação com o ambiente como se fosse um material integrado a ele.



FIGURA 88 – Carolee Schneemann – *O Olho do Corpo: Trinta e Seis Ações Transformadoras para a Câmera* – 1963 – imagem fotográfica

Em dezembro de 1963, ela começou a realizar uma série de transformações físicas integradas ao ambiente construído por ela, e essas transformações físicas foram voltadas para a imagem conceitual, dando origem ao trabalho *O Olho do Corpo: Trinta e Seis Ações Transformadoras para a Câmera* [Eye Body: Thirty-Six Transformative Actions for Camera] (FIG.87 e 88). As transformações surgiram a partir de combinações que Schneemann fez de suas leituras de textos de Wilhelm Reich, Antonin Artaud e Simone de Beauvoir (SANDLER, 1998:130).



FIGURA 89 – Carolee Schneemann – *O Olho do Corpo: Trinta e Seis Ações Transformadoras para a Câmera* – 1963 – imagem fotográfica

Ela sentiu-se compelida a fotografar seu corpo em múltiplos aspectos, fazendo alusão à cultura à sua volta. Coberta de tinta, graxa, giz, corda e plástico, Schneemann estabeleceu seu corpo como um território visual. Então, como se fosse um ritual xamânico, ela incorporou seu próprio corpo no dentro dessas construções que havia realizado em seu *loft*. Em uma das ações ela tinha cobras vivas movimentando-se em seu corpo (FIG.89). Agindo dessa maneira, a artista explorou o potencial das imagens como conceito e não apenas registro de suas trinta e seis transformações.

Percebe-se também que em *O Olho do Corpo: Trinta e Seis Ações Transformadoras para a Câmera*, Schneemann usou o seu corpo como extensão de sua construção pictórica e como desafio ao território de poder masculino, no qual, para que uma mulher fosse admitida no mundo da arte, era preciso que ela se comportasse como homem e fizesse trabalhos claramente nas tradições e caminhos abertos pelos homens.

Nessa obra, as imagens revelam conceitos, e o corpo pode permanecer erótico, sexual, desejado, desejoso, assim como pode ser votivo: marcado, escrito por um texto, envolto em carícias e gestos, descobertos pelo desejo feminino. A partir dessa obra, a artista passou a revelar explicitamente a força desse desejo criativo feminino porque, segundo ela, até então, era como se o seu trabalho tivesse sido realizado por outra pessoa, uma pessoa masculina que habitava seu corpo e criava os seus trabalhos. Segundo Schneemann, era como se ela tivesse sido habitada por um desvio masculino.

Até o aparecimento das trinta e seis imagens conceituais de Schneemann, o nu feminino era usado em *happenings* como objeto. Mesmo quando esse corpo agia como um objeto ativo, ainda era um objeto. Schneeman explorou o nu em seu próprio valor e como elemento fundamental de construção de conceitos capazes de unificar energias que a artista transformou em informações visuais.

Em 1965, o acionista vienense Rudolf Schwarzkogler (1941-1969) passou a dar à imagem técnica, em especial à fotografia, uma função completamente diferente daquela de simplesmente transmitir uma ação (ROUILLÉ, 2009:320-321). Foi a época em que ele parou de realizar *performances* em público e reservou suas ações somente para o

imagem fotográfica, passando, assim, da lógica e da temporalidade do espetáculo para a lógica e conceituação da imagem.

Schwarzkogler foi um dos vários artistas austríacos cujos trabalhos de *performances* ritualísticos foram chamados de *Acionismo Vienense*. O ritual, na arte de Schwarzkogler, aparecia como “defesa ou maneira de superar uma – de outra forma irrevogável – fragmentação e dissolução do eu” (ARCHER, 2001:111).



FIGURA 90 – Rudolf Schwarzkogler – *Ação 1: Casamento* – 1965 – imagem fotográfica

Ele e seus amigos Heinz Cibulka e Annie Brus posaram para uma série de *Quadros Vivos* [Tableaux Vivant], com peixes e galinhas mortas, variedades de instrumentos médicos, utensílios de cosméticos e uma pintura luminosa inspirada no azul ultramarinho característico de Yves Klein. Essa primeira ação (FIG.90), intitulada *Ação 1: Casamento* [Action 1: Wedding] (1965), ainda foi apresentada diante de uma platéia, mas as imagens foram realizadas antes do público chegar. A partir da segunda

ação (FIG.91), ainda em 1965, a obra passou a acontecer, em particular, voltada para a produção de imagem. Schwarzkogler começou então a orquestrar suas ações especificamente para a máquina fotográfica. Ele criava quadros com corpos enrolados em ligaduras, demonstrando as suas idéias sobre cor, proporções e relações espaciais entre os objetos e o corpo.



FIGURA 91 – Rudolf Schwarzkogler – *Ação 3* – 1965 – imagem fotográfica

Seu trabalho continuava sendo uma ação, porém, com a privacidade, deixava de ser *performance* para tornar-se imagem conceitual. Isto é, as cenas criadas pelo artista, com ajuda de seus amigos Cibulka e Annie Brus, foram fotografadas e conhecidas como imagens. Em *Ação 2* [Action 2], a imagem sugere uma auto-castração, uma mutilação do corpo, que criou a lendária idéia que circulou no meio de arte de que o artista havia mutilado o seu próprio pênis (FIG.92).

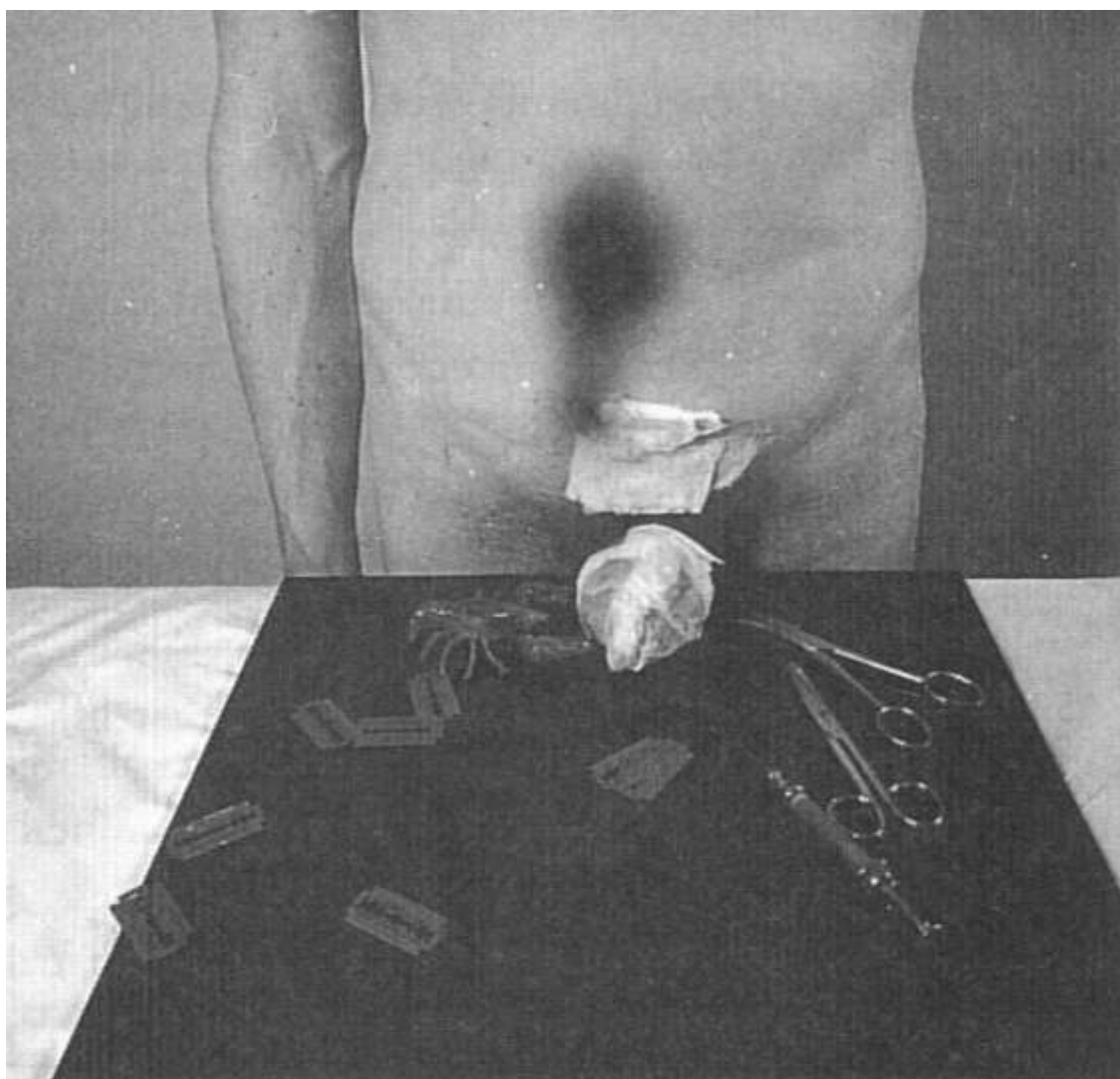


FIGURA 92 – Rudolf Schwarzkogler – *Ação 2* – 1965 – imagem fotográfica

Noutra imagem de *Ação 3* [Action 3], uma cabeça de peixe está colocada na frente dos órgãos genitais de Cibulka (FIG.93). A imagem sugere tanto um pênis mutilado, quanto

uma vagina aberta. O simbolismo do peixe solapava a integridade ou inteireza do senso de identidade do personagem, o eu substituto de Schwarzkogler.



FIGURA 93 – Rudolf Schwarzkogler – *Ação 3* – 1965 – imagem fotográfica

A imagem conceitual gerada pela obra de Schwarzkogler é deliberadamente um quadro ficcional de um ritual enigmático e simbólico juntamente com gestos reconhecíveis e naturalistas. A linguagem complexa e ambígua dos objetos e ações que aparecem nesse ambiente da imagem comunica uma difícil disjunção entre um formalismo frio e uma aflição física e emocional.

Ele estava interessado nas possibilidades imagéticas do corpo, e o utilizou para atingir os seus fins. As situações eram concebidas como uma ação pictórica. Schwarzkogler, e de modo geral os artistas do Acionismo Vienense, estavam conscientes da potencialidade que as imagens técnicas (fotografia e filme) agregavam às suas ações, e as utilizaram para atingirem os seus fins. Este interesse que atingiu seu auge nos anos 1960, pode parcialmente ser atribuído ao fato de que a imagem técnica austríaca de

vanguarda já tinha uma base sólida na época. Mas, provavelmente, a principal razão desse interesse em transpor o trabalho para filme ou fotografia residia em explorar a abordagem pictórica que esses artistas tinham (FRICKE, 2005:585).



FIGURA 94 – Bruce Nauman – *Café Jogado Fora Porque Estava Muito Frio* – 1966-70 – imagem fotográfica

Também em 1965, Bruce Nauman (1941-) começou a usar o seu próprio corpo como instrumento para explorar questões da arte e da identidade do artista através de imagens. Nesse período, ele utilizou objetos e construções na investigação de uma relação cujo foco era o seu próprio corpo. Ele afirmava que “se você pode manipular argila e isso tornar-se arte, você pode se manipular da mesma maneira. Isso tem a ver com usar o corpo como ferramenta, um objeto a ser manipulado” (WARR&JONES, 2000:79). As diversas atividades levadas a cabo por Nauman apoiavam-se, todas elas, em sua própria presença corporal e nas imagens técnicas (fotografias e filmes) produzidas para visualizar a existência da obra e garantir sua presença em exposições ou nas páginas de livros e revistas.

As imagens de Nauman estão apoiadas na idéia de que o corpo é um meio de interação da percepção física do espaço, e que o espaço encontra-se nos sistemas de orientação motora e não pode ser entendido sem ela. Quando Nauman realizou as imagens de suas experiências corporais, sua obra passou a alimentar certas formas de consciência.

Em 1966, ele começou a fotografar e/ou filmar suas experiências corporais. Segundo FINEBERG (2000:316), Nauman viu uma retrospectiva do artista dadaísta Man Ray, no *Los Angeles County Museu of Art (LACMA)*, nos Estados Unidos, e teria ficado estimulado a produzir uma série de fotografias parodiando a si mesmo. Ele registrava seus gestos e seu corpo nas funções mais elementares como sentar, ouvir, olhar etc. O seu primeiro livro *Onze fotografias coloridas [Eleven colour photographs]* (1966-1970) constituía-se de atividades tais como *Café Jogado Fora Porque Estava Muito Frio [Coffee Thrown Away Because It Was Too Cold]* (FIG.94), dar voltas e voltas no estúdio e assim por diante. Entre as imagens que constituem seu livro está seu *Autorretrato como uma Fonte [Self-portrait as a Fountain]*. Essa imagem faz parte de uma série de onze fotografias que Nauman realizou em fins de 1966 e que foram publicadas pela Galeria Leo Castelli de Nova York/Estados Unidos, em 1970. As onze fotografias foram realizadas em um período de isolamento e auto-absorção de Nauman em seu estúdio.

Em *Autorretrato como uma Fonte* (FIG.95), Nauman apresentou a si mesmo como se fosse um objeto moldado, e fotografou a parte superior de seu corpo como se fosse uma fonte esguichando água pela boca, numa corrente controlada pelos seus lábios franzidos. O artista parodiava a tradição das estátuas públicas que representam o homem heróico nu, em poses que validam sua masculinidade.



FIGURA 95 – Bruce Nauman – *Autorretrato como uma Fonte* – 1966-70 – imagem fotográfica

Nessa imagem específica, Nauman quis prestar uma homenagem à obra *Fonte*, de Marcel Duchamp, e, ao mesmo tempo, de modo irônico, em seu gesto, oferecer o artista como fonte de satisfação estética, como uma “fonte luminosa” (ROUILLÉ, 2005:32). A obra de Nauman, seguindo os passos de Duchamp, possui uma paixão por um tipo de enigmas provocativamente espirituosos e jogos de palavras transformados em trocadilhos visuais como se pode ver no título dessa obra.

Por mais que *Autorretrato como uma Fonte* possa parecer um registro, isso não lhe confere um caráter documental. Ao contrário, ela obedece a uma dupla intenção artística: apresentar, através da imagem conceitual, uma ação não presenciada pelo público; e ainda, produzir a imagem como obra capaz de revelar determinados conceitos.

A obra de Richard Long (1945-), a partir do final da década 1960, inscreve-se na tradição tipicamente britânica do passeio meditativo, por onde são deixadas marcas da passagem do artista. Para ele, a natureza era o suporte de seu trabalho. O meio de trabalho era a caminhada que incluía o elemento tempo e os materiais naturais encontrados que funcionavam como escultura. Durante suas caminhadas, Long realizava intervenções diretamente na paisagem, quase sempre em lugares remotos, que ele mesmo fotografava.



FIGURA 96 – Richard Long – *Uma Linha Feita pelo Caminhar* – 1967 – imagem fotográfica

A imagem, para Long, integrava-se totalmente em seu processo, pois era ela que visualizava a obra na exposição final, e não se limitava apenas em mostrar as interferências do artista na paisagem, mas também em visibilizar uma modalidade de conceito e de sensibilidade do caminhante: “meu trabalho é mais obviamente uma imagem de meus gestos”, disse Richard Long (entrevista a G. Lobacheff in: LONG, 1994:6).



FIGURA 97 – Richard Long – *Círculo nos Andes* – 1972 – imagem fotográfica

Em dezembro de 1967, Long produziu uma obra, caminhando repetidamente para frente e para trás, e, assim, provocou uma linha ao comprimir a vegetação (grama e flores) sob seus pés e foi documentando a situação em fotografias (WARR&JONES, 2000:166). *Uma Linha Feita pelo Caminhar* [A Line Made by Walking] (FIG.96), é o desenho dessa linha, e foi o primeiro trabalho escultórico ‘caminhando’ de Long. Para apresentar ao público teve que fotografá-lo, já que a marca era efêmera, durando apenas o tempo da grama e flores crescer novamente. Esse primeiro trabalho caracterizou o tema do trabalho de Long nos anos subsequentes: a solitária atividade (geralmente caminhando) desempenhada no ambiente natural (natureza) associada à documentação fotográfica da intervenção efêmera do artista na paisagem. Com esse objetivo ele realizou ações similares que atravessam a paisagem pelo deslocamento de pedras (FIG.97) ou galhos

(FIG.98), ao longo de selecionadas áreas de atuação. São trabalhos que exigem um tempo considerável de ações reais (WARR&JONES, 2000:166) que se transformaram em imagens conceituais.



FIGURA 98 – Richard Long – *Círculo na África* - Montanha Mulanje/Malawi – 1978 – imagem fotográfica



FIGURA 99 – Richard Long – *Marcas d'Água* – Sierra Madre/México – 1979 – imagem fotográfica

Durante o decorrer da jornada, Long produzia também marcas efêmeras (FIG.99) ou esculturas feitas de materiais à disposição em formas básicas (círculos ou linhas). Long não estava preocupado com intervenções monumentais, mas com o transitório e o passageiro (SCHNECKENBURGER, 2005:547) que eram, então, fotografados (OSBORNE, 2002:77). A atitude de Long contribuiu muito para a configuração de paradigmas de uma nova escultura que se definia a si mesma em termos de jornada, local, textos escritos e imagem técnica. O que aparentemente era registro de suas ações efêmeras, na verdade, era a obra, ou seja, uma imagem conceitual capaz de visualizar a ação do artista e provocar o pensamento do observador.

A caminhada em si não poderia ser diretamente experimentada por uma audiência, a qual, em vez disso, tinha acesso a alguma forma de documentação dela: fosse um mapa com o desenho da rota da caminhada, um texto listando coisas passadas ou vistas, uma fotografia, uma sistematização da caminhada. Portanto, as caminhadas de Long podiam ser vistas, em termos puramente imagéticos, como uma visualização de marcas de sua presença no ambiente (KASTNER&WALLIS, 1998:125). As imagens de Long são, portanto, a própria obra, porque as interferências do artista na paisagem foram concebidas para se tornar imagem. A escultura de Richard Long, na perspectiva da imagem conceitual, nada mais é do que sua imagem fotográfica, passível de circular em diversos meios e convidar o espectador a refletir sobre o deslocamento do artista por diferentes regiões inóspitas.

Segundo Long, a imagem era uma das formas que ele utilizava para realizar o seu trabalho, e a considerava como equivalente ao trabalho tridimensional realizado durante as caminhadas. A imagem na obra de Long tornava-se arte de um modo diferente do objeto tridimensional porque situava-se de modo complementar e possibilitava visualizar a idéia de uma escultura remota e temporária ao público. Long gosta da idéia de que “o local de algumas esculturas possa e deva permanecer no anonimato, ou possa ser tão remoto de maneira a não ser visitado” (LONG, 1994:7).

Jan Dibbets (1941-) produziu, desde 1967, predominantemente, trabalhos baseados na imagem fotográfica. Ele considerava a fotografia a obra, e, por isso, não a utilizava para

representar, mas para visualizar alguns conceitos. As imagens de Dibbets investigavam a natureza construída da percepção. Por isso, ele explorava a relação entre o olho, o olhar da câmera e a paisagem, e, a partir do que o olho e a câmera viam, ele provocava um distúrbio na crença convencional da imagem fotográfica, desafiando o mito de que a fotografia nunca mente.



FIGURA 100 – Jan Dibbets – *Meu Estúdio I, 1: Quadrado na Parede* – 1968 – imagem fotográfica

Sua série *Correção de Perspectiva* [Perspective Corrections] (1968/1969) foi produzida a partir de linhas traçadas na forma de trapézios, de cabeça para baixo em relação à câmera, e em diferentes lugares nos quais experimentava a construção de uma ilusão ótica no espaço herdado da Renascença. Em *Meu Estúdio I, 1: Quadrado na Parede*

[My Studio I, 1: Square on Wall] (FIG.100), ele desenhou o trapézio diretamente na parede ou em *Correção de Perspectiva (Quadrado com Duas Diagonais)* [Perspective Corrections (Square with Two Diagonals)] (FIG.101), em que utilizou uma corda esticada sobre o solo de uma paisagem de tal modo que, quando a intervenção foi fotografada, o trapézio era distorcido pela perspectiva e parecia avançar em direção à superfície da fotografia, dando a impressão de um quadrado paralelo ao plano da imagem fotográfica (WOOD, 2002:34), transformando o espaço tridimensional em bidimensional, enquanto o espaço da fotografia permanece intacto.

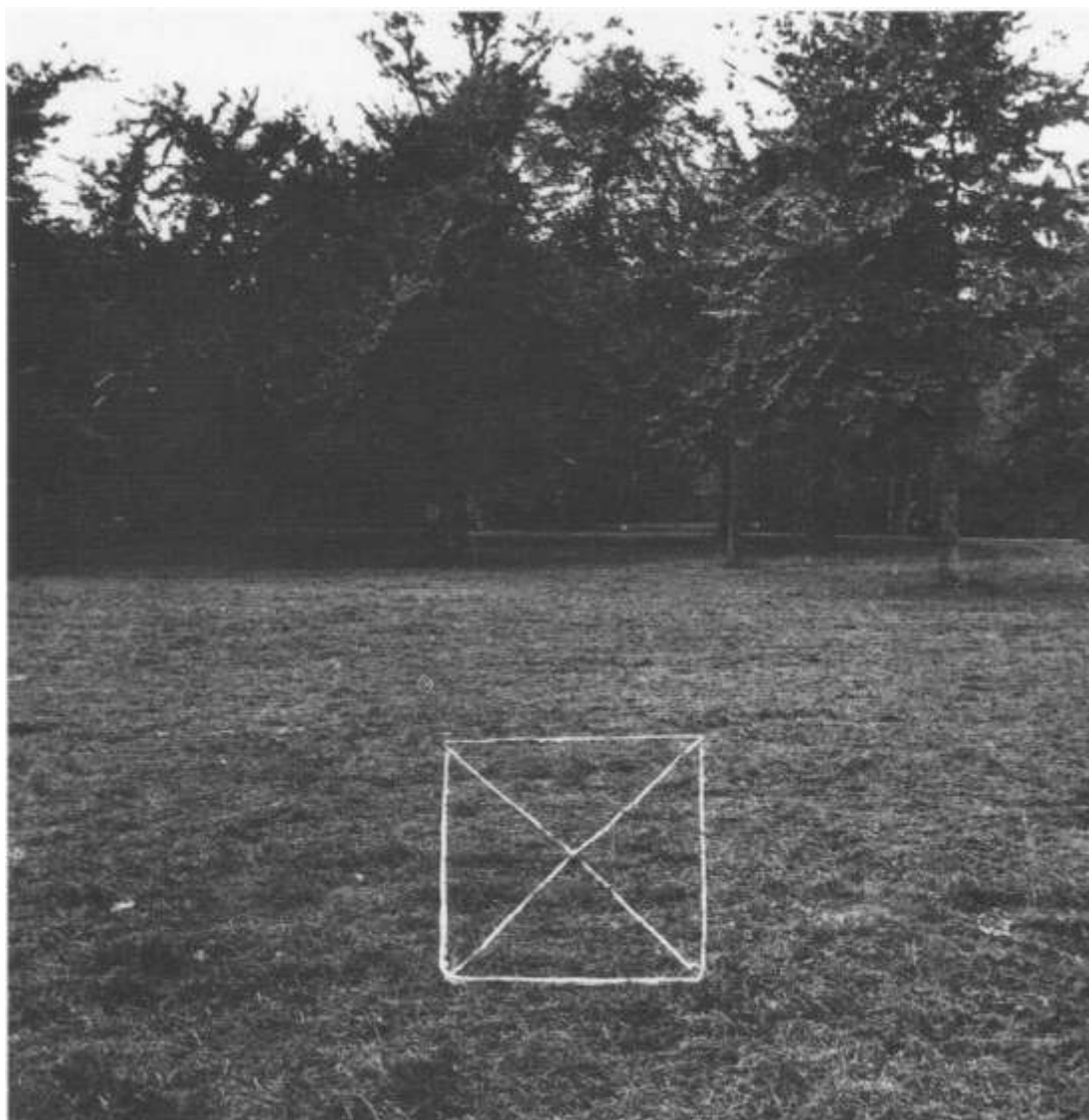


FIGURA 101 – Jan Dibbets – *Correção de Perspectiva (Quadrado com Duas Diagonais)* – 1968 – imagem fotográfica

Apesar de na realidade não serem quadrados, quando considerados de outro ponto de vista que não aquele de onde a foto havia sido tirada, o olho de quem percebe a obra é levado pela profundidade, ainda que o trapézio tenha sido realizado em oposição à perspectiva do estúdio ou da paisagem.

O objetivo desse trabalho era questionar as bases da aceitação da ilusão da perspectiva na representação da construção fotográfica. Dibbets criava outra ilusão que sugeria que o quadrado visível na fotografia não estava no mesmo ambiente fotografado, e sim superposto a ele. Isso parece ser a verdade para a planaridade do plano fotográfico. A imagem conceitual de Dibbets apontava para a idéia de que a correção de uma ilusão criava outra ilusão e o espectador poderia ser levado a desconstruir seu entendimento sobre a perspectiva (um modo convencional de percepção).

O interesse de Dibbets estava na relação paradoxal entre a forma abstrata e o fragmento da realidade porque apresentava uma ampla gama de possibilidades para a construção de imagens ambíguas. Ao impor a forma exata do quadrado, Dibbets interrompe o processo normal da percepção.

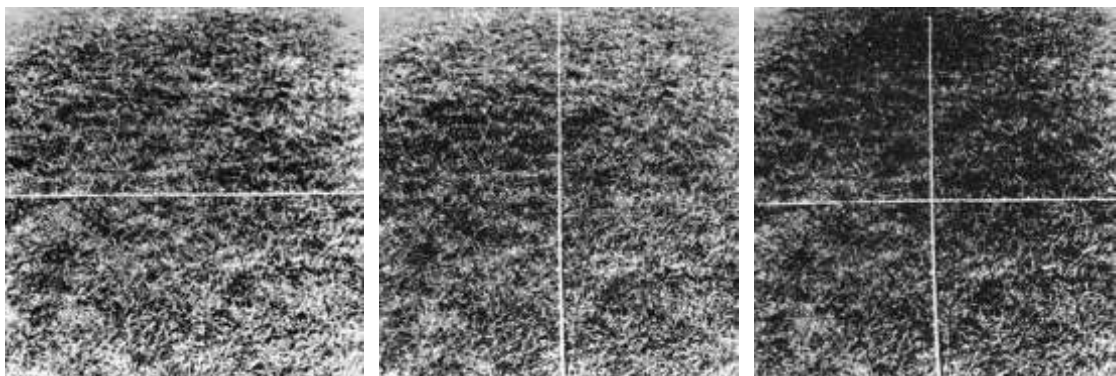


FIGURA 102 – Jan Dibbets – *Correção de Perspectiva: Horizontal, Vertical e Cruz* – 1968 – 120 x 120 cm – imagens fotográficas

Em 15 de abril de 1969, uma televisão alemã transmitiu o trabalho *Doze Horas Objeto Maré com Correção de Perspectiva* [12 Hours Tide Objects with Correction of Perspective], realizado para a exposição *Land Art para a Televisão*. O filme (FIG.103)

mostra Dibbets usando um trator para desenhar um trapézio na paisagem. O trabalho foi realizado numa praia enquanto a maré estava baixa. Quando a maré subiu, destruiu lentamente o trabalho. A obra foi construída especificadamente para a televisão e, portanto, enquanto as pessoas assistiam a obra pelo televisor, elas a tiveram em sua casa (KASTNER&WALLIS: 1998:181).

Em síntese, *Correção de Perspectiva* traz uma série de questões, incluindo o papel da ilusão tridimensional na pintura e na fotografia, a desconstrução da idéia de veracidade da imagem fotográfica, a natureza do objeto de arte e o papel da fotografia na visualização de ações efêmeras. Observa-se que a imagem que Dibbets fazia é construída especificadamente para a câmera, existindo apenas como uma imagem que não tem nenhum modelo no mundo.



FIGURA 103 – Jan Dibbets – *Doze Horas Objeto Maré com Correção de Perspectiva* – 1969 – imagem televisiva

Robert Barry (1936-) ficou conhecido por sua investigação de conceitos e materiais imperceptíveis ao olho, tais como ondas de rádio e lançamentos de gases. Ele ficou interessado em desenvolver sua obra com base na reflexão sobre a dimensão espacial das obras e a relação entre estas e o espaço envolvente. Esta orientação tornou-se visível em sua obra *Quatro Quadrados Vermelhos* [Four Red Squares] (1967) em que colocou quatro quadrados nos quatro cantos da parede. A partir de 1968, ele desenvolveu uma concepção pessoal das relações entre as obras de arte e a linguagem, entre a idéia e as palavras que a descrevem. Barry começou então a trabalhar com realidades invisíveis que não se podiam perceber visualmente, como o uso de frequências eletromagnéticas ou da expansão de gases inertes e tóxicos na atmosfera, fenômenos que somente foram devidamente visualizados e divulgados junto ao público através de imagens.



FIGURA 104 – Robert Barry – *Gás Inerte (Argônio): de um Volume Medido a uma Expansão Indefinida* – 1969 – imagem fotográfica

Na série *Gás Inerte* [Inert Gas] de 1969 (FIG.104), ele utilizou gases como neônio, xênio, hélio e argônio que ele soltava na atmosfera em pequenas quantidades e fotografava a dispersão, o que era completamente impossível de ser visualizado. Ele

afirmava que: “eu não tento manipular a realidade... O que terá de acontecer, acontecerá. Deixemos as coisas serem elas próprias” (citado por SMITH, 1991:186). No texto para a obra *Gás Inerte (Hélio): de um Volume Medido a uma Expansão Indefinida* [Inert Gas (Helium): from a Measured Volume to Indefinite Expansion] (FIG.105) lê-se: “No dia quatro de março de 1969, meio metro cúbico de hélio foi devolvido à atmosfera no deserto de Mojave, Califórnia” (WOOD, 2002:36). O evento foi visualizado através da fotografia. A operação se repetiu no mesmo dia na praia de Santa Mônica, também na Califórnia/Estados Unidos, onde um litro de argônio foi devolvido à atmosfera. Essas duas ações fazem parte de uma série de lançamentos de diferentes gases, entre março e abril de 1969.



FIGURA 105 – Robert Barry – *Gás Inerte (Hélio): de um Volume Medido a uma Expansão Indefinida* – 1969 – imagem fotográfica

Barry havia escolhido trabalhar com gases inertes porque para ele não era a presença física de um objeto que determinava a qualidade de uma obra de arte. Os gases escolhidos por ele eram materiais imperceptíveis, não se misturam com outros elementos, e, ainda, continuam a se expandir para sempre na atmosfera, independentemente de alguém ser capaz de ver isso acontecer.

Barry estava mais preocupado com a invisibilidade, mostrando uma rejeição à visibilidade enquanto definição de qualidade e de importância de uma obra. Mas sua rejeição não envolvia necessariamente retirar da obra uma amplitude de significados a partir da visibilidade de sua ação. Se grande parte do trabalho de Barry é invisível, contudo, a ação de produção do trabalho era imagética. A imagem conceitual de *Gás Inerte* é que possibilitava a reflexão em torno do pensamento do artista.

Os seus trabalhos mais característicos procediam como uma oposição direta às teorias da desmaterialização. Ele utilizou materiais invisíveis como ondas de rádio, gases inertes e, finalmente, energia cerebral, para chamar atenção para o modo como a matéria foi redefinida pela física moderna de tal forma que se distanciou da tradicional concepção de materialidade.

Se a arte investiga as propriedades estéticas da matéria, o trabalho de Barry trata tanto da invisibilidade da matéria, quanto da dimensão visual de um conceito. Seus trabalhos parecem existir conceitualmente apenas porque seus materiais são invisíveis. Mas sua arte tem um estado físico, ainda que invisível, e isto é o que o difere de trabalhos que só existem conceitualmente.

Barry produziu obras usando uma variedade de meios invisíveis, *imateriais*. Para ele, o *nada* parecia ser a coisa mais potente do mundo. Ele focalizou sua obra na expansão dos limites físicos, previamente conhecidos do objeto de arte. Com o objetivo de expressar o desconhecido e o imperceptível, ele produziu imagens conceituais em direção àquilo que não é visto no espaço ao redor dos objetos, ao invés de produzir objetos em si. Ele escreveu, em 1968: “o mundo está cheio de objetos, mais ou menos interessantes; não desejo adicionar-lhe mais nenhum. Prefiro, simplesmente, declarar a existência de coisas em termos de tempo e espaço” (BARRY apud LIPPARD, 1973:74).

Em 1967, Michael Heizer (1944-) começou a realizar trabalhos temporários como valas, ‘desenhos’ em círculos feitos com motocicletas e deslocava pequenas porções de terra em espaços da natureza, onde derramava pigmentos. Em seguida, ele investiu em

projetos de *Land Art* que consistiam em remover grandes quantidades de terra a fim de alterar a superfície, colinas e cursos de água, de modo a dar-lhes uma representação viva do processo temporal, tal como a passagem do tempo e a sedimentação. Seu trabalho provoca a força primordial da paisagem, desnuda camadas geológicas, expõe-se à erosão e aos efeitos climáticos.

Heizer estava envolvido com uma grande variedade de práticas destinadas a romper com o objeto para valorizar o espaço em negativo (cortes, furos, remoções), a duração (espaço enquanto um fator temporário), e a valorizar o declínio e a decadência (decomposição de materiais orgânicos e inorgânicos), a substituição (transferência de materiais de um contexto para outro), a dispersão (padrões produzidos pela gravidade em forma escorrida, derramada, deslizada), a realização de trabalho temporário em espaço público (desertos, fronteiras), e a transferência de energia (transformação). Obras percíveis que são visualizadas através de filme e fotografia.

É evidente que, num primeiro momento, a fotografia ou o filme aparecia em tais práticas como simples meio de registro documentário do trabalho do artista no local específico, remoto, uma vez que o trabalho de Heizer efetuava-se, na maioria das vezes, num lugar, num tempo único, isolado e mais ou menos inacessível. Em suma, um local e um trabalho que, sem a fotografia, permaneceriam desconhecidos para a maior parte do público. Depressa, porém, ficou claro para Heizer que a imagem fotográfica ou fílmica, longe de se limitar a ser apenas instrumento de uma reprodução documentária do seu trabalho, era de imediato, *imagem pensamento* integrada à própria concepção do projeto. Sobre a importância da imagem em sua produção, Heizer declara: “acho que certas fotografias oferecem um modo preciso de se ver trabalhos” (KASTNER&WALLIS, 1998:205).

Em 1968, ele realizou *Nove Depressões em Nevada* [Nine Nevada Depressions] (FIG.106) em que retirou 1.5 toneladas de terra do leito de um lago seco, em Massacre Dry Lake, Nevada/Estados Unidos.



FIGURA 106 – Michael Heizer – *Massa Isolada, Circunflexo/Depressão n°9* – 1968 – imagem fotográfica

A obra estendeu-se por 520 milhas, foi financiada por um colecionador e custou dez mil dólares. As nove intervenções em forma de crateras logo se deterioraram naturalmente devido às forças de transformação da natureza local. O artista criou uma relação dinâmica entre tempo e espaço em negativo. As formas que foram cavadas no solo do deserto gradualmente desapareceram aterradas pela natureza, graças à erosão e à ação do vento. A noção de tempo, de acordo com a escala humana, torna-se minúscula em proporção ao tempo geológico, à imensidade das transformações da natureza. Nas fotografias das Nove Depressões, Heizer explora as diversas possibilidades que a máquina fotográfica oferece, ao produzir imagens de diferentes ângulos, o que faz com que a mesma *depressão* aparente tenha diferentes formas (FIG.107a/b).



FIGURA 107 a/b – Michael Heizer – *Fenda/Depressão n°1* – 1968 – imagens fotográficas

Na *Depressão* n° 8, Heizer colocou peças de madeira no leito do mesmo lago seco. O artista estava consciente de que rapidamente as peças seriam aterradas pela ação do tempo na paisagem. Seu principal interesse ao realizar essa intervenção era justamente provocar a transformação gradual de absorção das peças de madeira, gerando o apagamento da intervenção do artista pelo próprio ambiente.

Em 1969, ele realizou *Massa Deslocada/Recolocada* [Displaced/Replaced Mass] (FIG.108), em que transportou três blocos de granito de 30, 52 e 68 toneladas, respectivamente, a uma distância de noventa e seis quilômetros de High Sierras, e as encaixou em cavidades retangulares que ele fez no solo, em Silver Springs, deserto de Nevada/Estados Unidos. A obra tem a ver com a exploração de grandes forças da natureza, pois, ao deslocar grandes blocos de pedras de uma região serrana para o deserto, Heizer reverte o processo geológico evolutivo de formação da montanha. A obra também rejeita o ilusionismo, focando-se em deslocar massa e peso reais.



FIGURA 108 – Michael Heizer – *Massa deslocada/Recolocada* – 1969 – imagem fotográfica
FIGURA 109 – Michael Heizer – *Duplo Negativo* – 1969 – imagem fotográfica

Ainda em 1969, ele realizou *Duplo Negativo* [Double Negative] (FIG.109 e 110), em que removeu 240 mil toneladas de areia e rochas da paisagem de Virgin River Mesa, em Nevada no deserto da Califórnia/Estados Unidos, fazendo dois cortes maciços separados por uma depressão que tem em cada lado duas seções de uma mesma linha reta, que estão uma de frente para a outra, cada uma de um lado da depressão, de treze metros de largura e quatrocentos e cinquenta e sete metros de comprimento, criando uma ponte imaginária sobre a depressão. A obra é um monumento ao espaço negativo, ao buraco, à vala.



FIGURA 110 – Michael Heizer – *Duplo Negativo* – 1969 – imagem fotográfica

Observa-se que o trabalho de Heizer ataca a idéia de arte como objeto portátil, dominado por necessidades históricas. Ao invés disso, ele trata do espaço e de uma experiência da paisagem, do tempo geológico e do passado ancestral. Nesse sentido, os trabalhos de Heizer ecoam o clima político radical do fim dos anos 1960, modificando a instituição estabelecida dos museus e galerias, que não poderiam exibir ou sequer vender a maioria de suas intervenções, e tiveram que se adaptar às imagens que assumiam outra dimensão da obra, tornando-se o foco central de seu trabalho.

Robert Smithson (1938-1973) também realizou trabalhos removendo grandes quantidades de terra em regiões despovoadas. Não é por coincidência que os projetos favoritos de Smithson foram realizados em regiões abandonadas pelas mineradoras e pedreiras, espaço pós-industrial sujeito à força da natureza. Nesse sentido, a obra de Smithson derivou de uma estratégia social, mas seus trabalhos dificilmente teriam sido divulgados sem a ajuda de filmes e fotos. Esses registros também tornaram-se parte integrante das obras, afirmando-se como elementos participantes da rede do segmento dos *Não-Sítios* [Non-Sites] (obras-extensões, removíveis, expostas em museus e galerias, que advinham dos *Sítios* [Site], a obra-mãe irremovível, inscrita diretamente na natureza). *Site* e *Non-Site* são entendidos como processos e configurações de uma mesma matriz conceitual, formas reversíveis umas às outras, partes que apontavam para a idéia de uma operação em rede.

Smithson faz um elogio à estética da entropia, pois o conjunto de sua obra é marcada por uma forte consciência do tempo e da obsolescência, por uma viva sensação do inexorável processo de desintegração das estruturas, de decomposição das formas, de deslocamento dos lugares. As devastações da entropia podem ser percebidas nas paisagens pós-industriais, como fábricas e minas abandonadas, como na obra *Os Monumentos de Passaic* [The Monuments of Passaic] de 1967 (FIG.111a/b), uma série de 24 pequenos clichês quadrados, em preto e branco.

Smithson misturou narrativa, citações e fotografia em um relato das atividades de um dia, numa sobreposição de camadas cujo resultado é, ainda assim, incrivelmente límpido. Ele narra a sua história começando pela compra do filme fotográfico e pela viagem – saindo de Nova York, de ônibus, com sua câmera instamática – até o lugar onde nasceu, a cidade industrial de Passaic, nos arredores de Nova Jersey/EUA. Lá ele se põe a fotografar espaços dedicados a uma moribunda modernidade industrial.

Os Monumentos de Passaic, na verdade, são antimonumentos: guindastes, canalizações, um estacionamento, uma pedreira abandonada, uma parede com grafites, terrenos baldios, as margens devastadas de um rio, etc. O ser humano não aparece. Em Passaic, a

ordem e a racionalidade da sociedade industrial fracassaram no caos e na catástrofe, as estruturas e os sistemas sucumbiram e desintegraram-se. Smithson estabelece as constatações da desintegração entrópica, da dimensão temporal das deteriorizações e do desgaste, através da confrontação das versões em positivo e em negativo das mesmas imagens de um mesmo local. A inversão dos valores quebra a evidência documental, atribui à imagem uma consistência temporal, conferindo-lhe, sobretudo, uma dimensão dramática (ROUILLÉ, 2009: 324-325) e, ao mesmo tempo, conceitual.

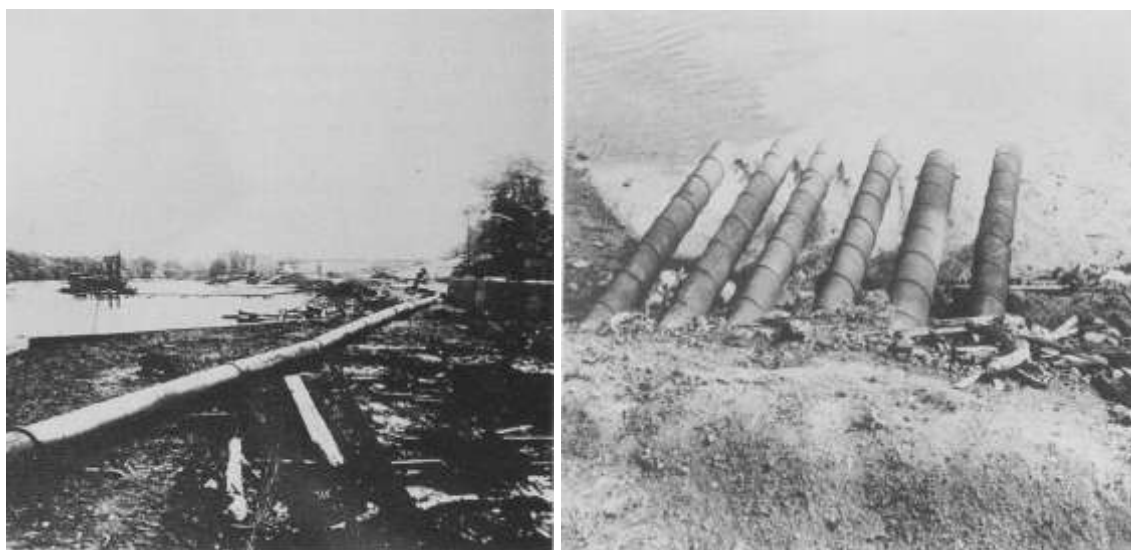


FIGURA 111 a/b – Robert Smithson – *Monumento Grandes Tubulações* (esquerda) e *Monumento Fonte* (direita), de *Os Monumentos de Passaic* – 1967 – imagem fotográfica/Revista Artforum

Em 1968, Smithson se abre para as dimensões da natureza. Suas obras situam-se, de fato, na interface do ateliê aberto, da galeria fechada e dos meios de reprodução de imagens. Portanto, obras que são, ao mesmo tempo, intervenção em um lugar distante, pouco acessível, e imagens conceituais em alguma galeria, em livros, catálogos ou outros meios de visualização de imagens de arte. Suas obras *Sítio/Não-sítio* [Site/Non-Site] (1968) e *Quebra-mar em Espiral* [Spiral Jet] (1970) apontam para uma transformação do ofício do artista, uma queda do ateliê como local fixo e fechado, um declínio das noções de criatividade e de artista criador: o artista clássico copiava um modelo e “o artista moderno elabora uma gramática abstrata dentro dos limites de seu ofício” e de seu ateliê; com a *Land Art*, ao contrário, “saído do confinamento do ateliê, o artista escapa às armadilhas do ofício e à escravidão da criatividade” (Smithson citado

por ROUILLÉ, 2009:348). A perda da especialização do artista, a desmaterialização das obras, isto é, a relativização do objeto de arte no processo criativo e o advento da fotografia na arte, inserem-se na mesma dinâmica histórica. O uso que Smithson fez da fotografia ultrapassa o registro dos sinais visíveis e seu papel entre *lugares* e *não-lugares*, e por isso ele aplicou esse procedimento na maioria de suas obras.

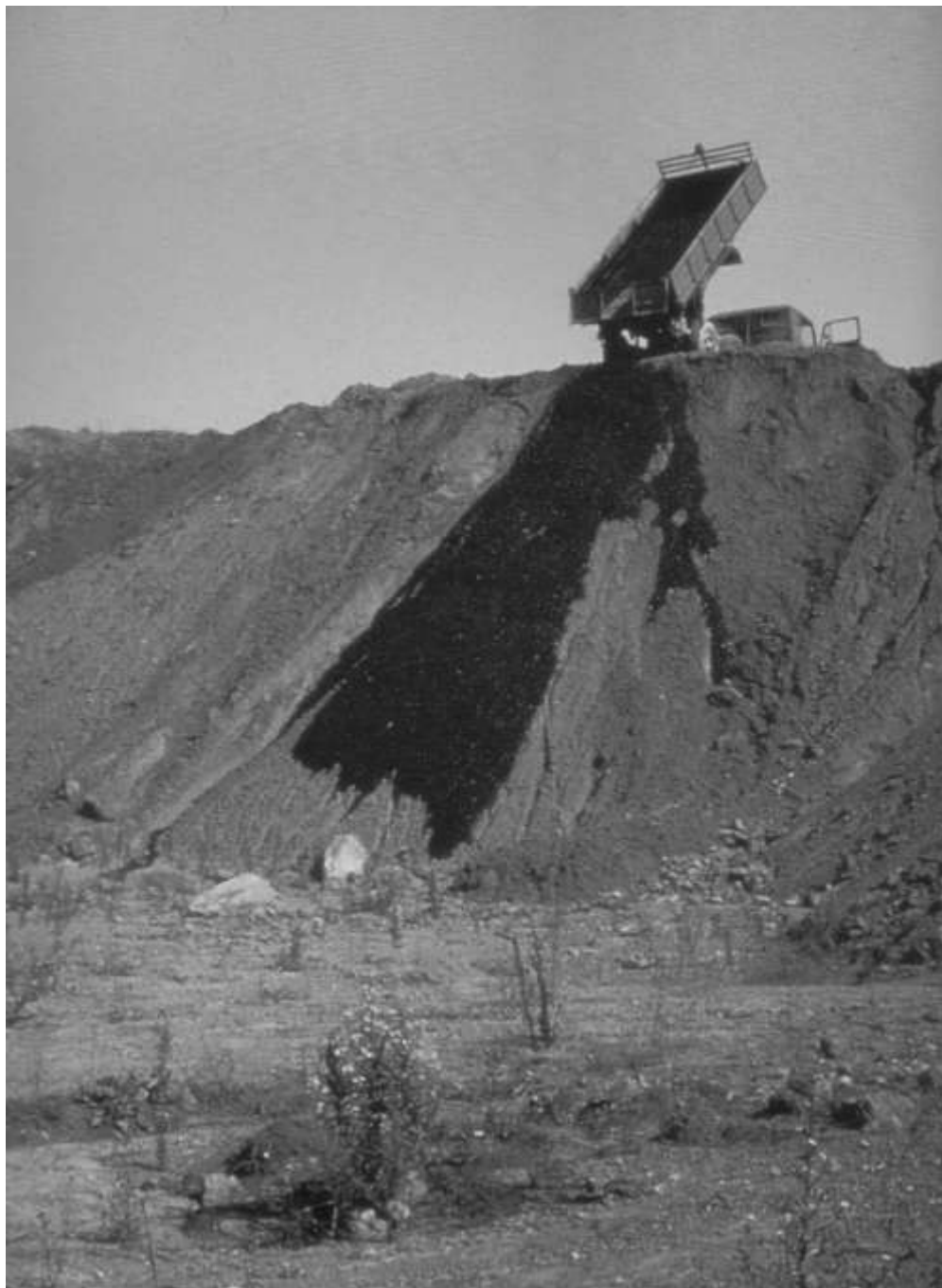


FIGURA 112 – Robert Smithson – *Asfalto Derramado* – 1969 – imagem fotográfica

Em 1969, ele realizou *Asfalto Derramado* [Asphalt Rundown] (FIG.112). Um caminhão carregado de asfalto derramou toda a carga que carregava, morro abaixo, em uma área bastante erodida de uma pedreira de cascalho, abandonada nas proximidades de Roma/Itália. Enquanto o asfalto fluía morro abaixo, ele se fundia com a terra, preenchendo as desgastadas voçorocas decorrentes do processo de erosão.



FIGURA 113 – Robert Smithson – *Quebra-mar em Espiral* – 1970 – imagem fotográfica

Para realizar *Quebra-mar em Espiral* [Spiral Jetty], em 1970 (FIG.113), foi necessário deslocar seis mil seiscientos e cinquenta toneladas de terra, pedras e outros materiais, envolvendo o trabalho de duzentas e noventa e duas horas de caminhão, num total de seiscentas e vinte e cinco horas de trabalho. Terra, rochas e cristais de sal foram escavados na praia e levados até o fim da linha da espiral, onde era despejado o material. A obra tem mil quatrocentos e cinquenta metros de comprimento. Foram necessários cerca de nove mil dólares (sem incluir as muitas despesas administrativas)

para a construção da obra, em si, e outros nove mil para a realização de um filme (FIG.114) sobre a obra (FRASCINA, 1998:105)⁴⁶.

O formato em espiral do quebra-mar surgiu a partir da topografia local e relaciona-se com um mito dos antigos povos indígenas locais, de um redemoinho que surge no centro do lago (KASTNER&WALLIS, 1998:58). A espiral também reflete a formação circular dos cristais de sal que encobrem as pedras e indicam um movimento que conduz do exterior para o interior. Um percurso meditativo que não leva a outro lugar senão para dentro de si mesmo.

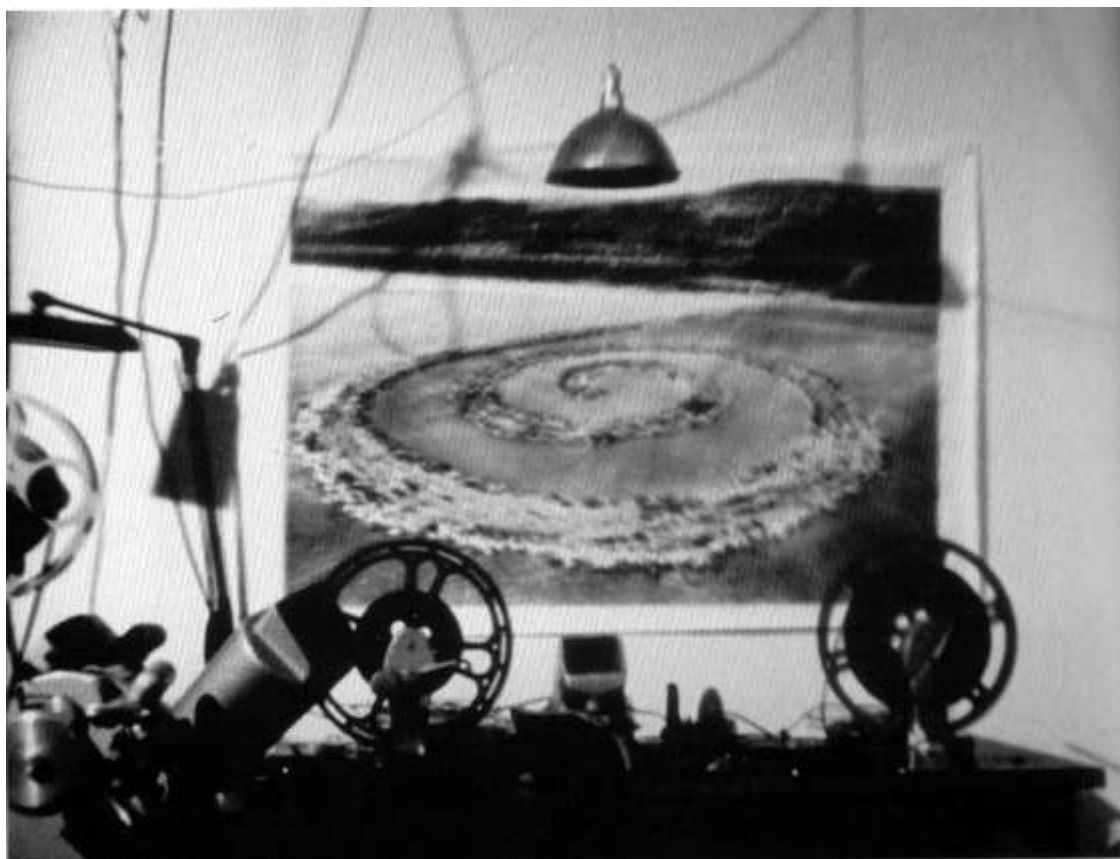


FIGURA 114 – Robert Smithson – *Quebra-mar em Espiral* – 1970 – imagem fílmica

Smithson foi inicialmente atraído pelo lago salgado por causa da coloração avermelhada, provocada por um tipo de alga que ali existia, e por ser um lago mítico. O

⁴⁶ A construção de *Quebra-mar em Espiral* foi financiada por Virginia Dwan, da Dwan Gallery de Nova York e o filme de 30 minutos, em 16 milímetros, chamado *Spiral Jetty* (1970), por Douglas Christmas, da Ace Gallery, de Vancouver/Canadá e de Venice, Califórnia/Estados Unidos.

trabalho foi, ao longo dos anos, modificado pelo ambiente, refletindo a fascinação de Smithson pela entropia⁴⁷, a inevitável força transformativa da natureza. Mesmo quando submerso pela água, essa obra monumental continua sendo um testemunho da ação do homem sobre a paisagem e um comentário sobre sua relação com os monumentos. A obra, periodicamente, ressurgiu, quando o nível da água do lago abaixa.

Robert Smithson fotografou e filmou sua mais famosa obra, proporcionando, desse modo, a sua visibilidade em forma de imagens. Apesar de ter sido visto *in loco* por muitos poucos, tornou-se um ícone da arte dos anos de 1970, através da sua imagem fotográfica reproduzida à exaustão. A obra de Smithson supõe uma imagem fotográfica particular: a fotografia aérea. A diferença entre a vista que se tinha de cima e a do nível da obra foi fortemente debatida. Sobre a tomada de cima, aérea, foi argumentado que constitui um olhar totalizante, uma sensação de estar olhando de fora para algo, enquanto a vista do nível do chão sugere participação, o efeito fenomenológico de andar através do espaço da intervenção. A fotografia aérea coloca-nos no ponto de vista específico da constituição da imagem⁴⁸. Em todos os casos, a fotografia é a testemunha da existência do trabalho e sua operação confunde-se com o mesmo. A imagem, em Smithson, deixa de ser uma fonte estática de documentação e torna-se um canal de transmissão de conceitos associados ao processo artístico.

No final da década de 1960, Dennis Oppenheim (1938-) realizou trabalhos na paisagem, inteiramente voltados para o tempo. Em *Linha do Tempo* [Time Line], de 1968 (FIG.115), o artista percorreu a divisa entre os Estados Unidos (Fort Kent, Maine/EUA) e o Canadá (Clair, New Brunswick) através do rio St. John, então congelado. Ele cortou duas linhas paralelas sobre a neve, com um veículo apropriado para se deslocar na neve. O trabalho foi executado em dez minutos. Oppenheim, nesse trabalho, estava explorando a relação entre tempo e espaço, e usava a fronteira para marcar a intercessão

⁴⁷ Conceito retirado da termodinâmica e designa o estado de desordem nos sistemas fechados. A entropia total seria assim alcançada quando um sistema se desfaz em caos.

⁴⁸ Nos anos de 1960, os estadunidenses assimilaram as fotografias aéreas através das fotos do planeta Terra feitas pelas estações espaciais, publicadas em cores pelas revistas. As fotografias aéreas foram usadas também na Guerra Fria e para as previsões do tempo.

entre duas zonas temporais diferentes. O tempo é o mesmo e é diferente, simultaneamente, em cada lado da linha da fronteira. Isso deixa claro o contraste entre o tempo, como um conceito abstrato, e como uma experiência de mover-se através do espaço. O gesto de Oppenheim visualiza como o sistema de mapeamento humano impõe-se ao ambiente natural, reiterando a artificialidade desse mapeamento espacial.



FIGURA 115 – Dennis Oppenheim – *Linha do Tempo* – 1968 – imagem fotográfica

Esse sentido de definição de um lugar social associado ao tempo, que Oppenheim explorou em várias obras, a partir de 1968, originou outro projeto denominado *Círculos Anuais* [Annual Rings] (FIG.116), em que, novamente, ele utilizou a fronteira entre o Canadá e os Estados Unidos como uma linha mediana entre três círculos feitos na neve. Nesse caso, a fronteira serviu de elemento conceitual em um arbitrário e abstrato desenho que emprestou ao trabalho uma ressonância política, em um momento no qual muitos jovens, convocados para a Guerra na invasão pelos Estados Unidos no Vietnam,

estavam rotineiramente cruzando a fronteira com o Canadá para evitarem servir na guerra. Por isso, a obra *Círculos Anuais* tornou-se uma imagem conceitual que revelava a fronteira como lugar político e de transposição de limites, e, por isso, a obra manifestava considerações sobre nacionalismo, identidade, deslocamento e resistência.

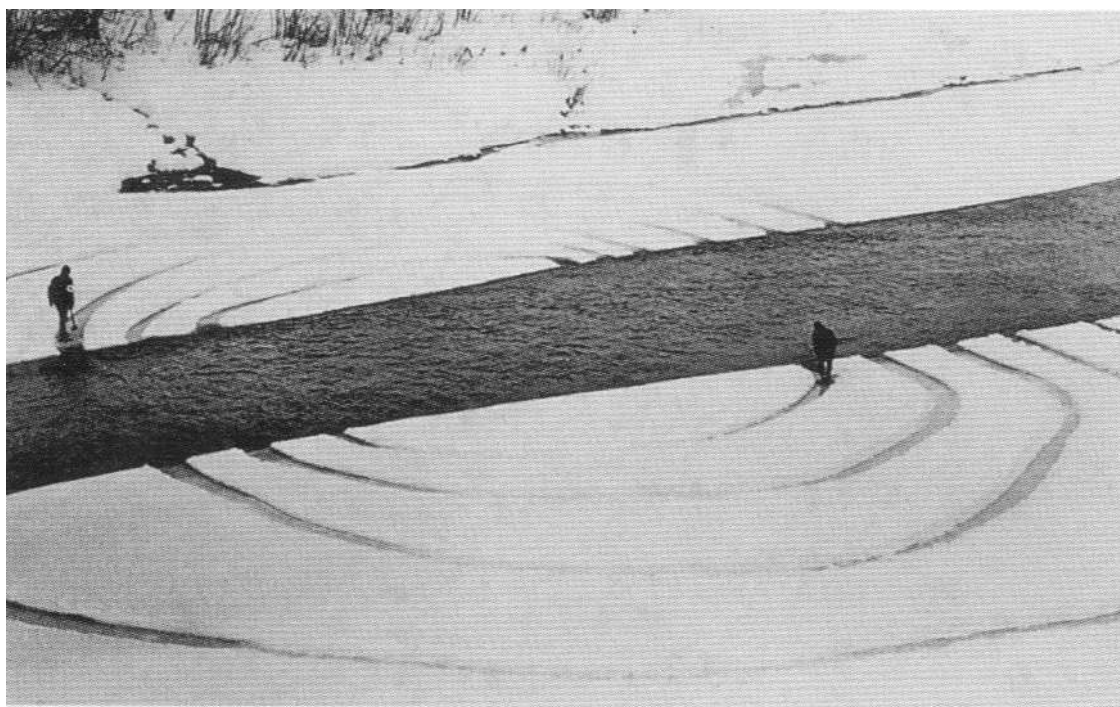


FIGURA 116 – Dennis Oppenheim – *Círculos Anuais* – 1968 – imagem fotográfica

Dennis Oppenheim também produziu alguns trabalhos em que a *performance* foi substituída pela imagem conceitual. Suas ações mostravam traços de sua formação como escultor e assim como muitos artistas de sua época, ele desejava contrapor-se à influência esmagadora da escultura minimalista, que tinha como preocupação principal a essência do objeto em si. Oppenheim criou várias obras nas quais sua preocupação fundamental era a experiência de formas e atividades escultóricas, e não a construção real do objeto escultura. Ele procurou envolver em seus trabalhos o seu próprio corpo tratado como lugar de ação, como um território e também como meio de explorar a questão do tempo, de maneira muito similar à empregada em seus trabalhos na paisagem.

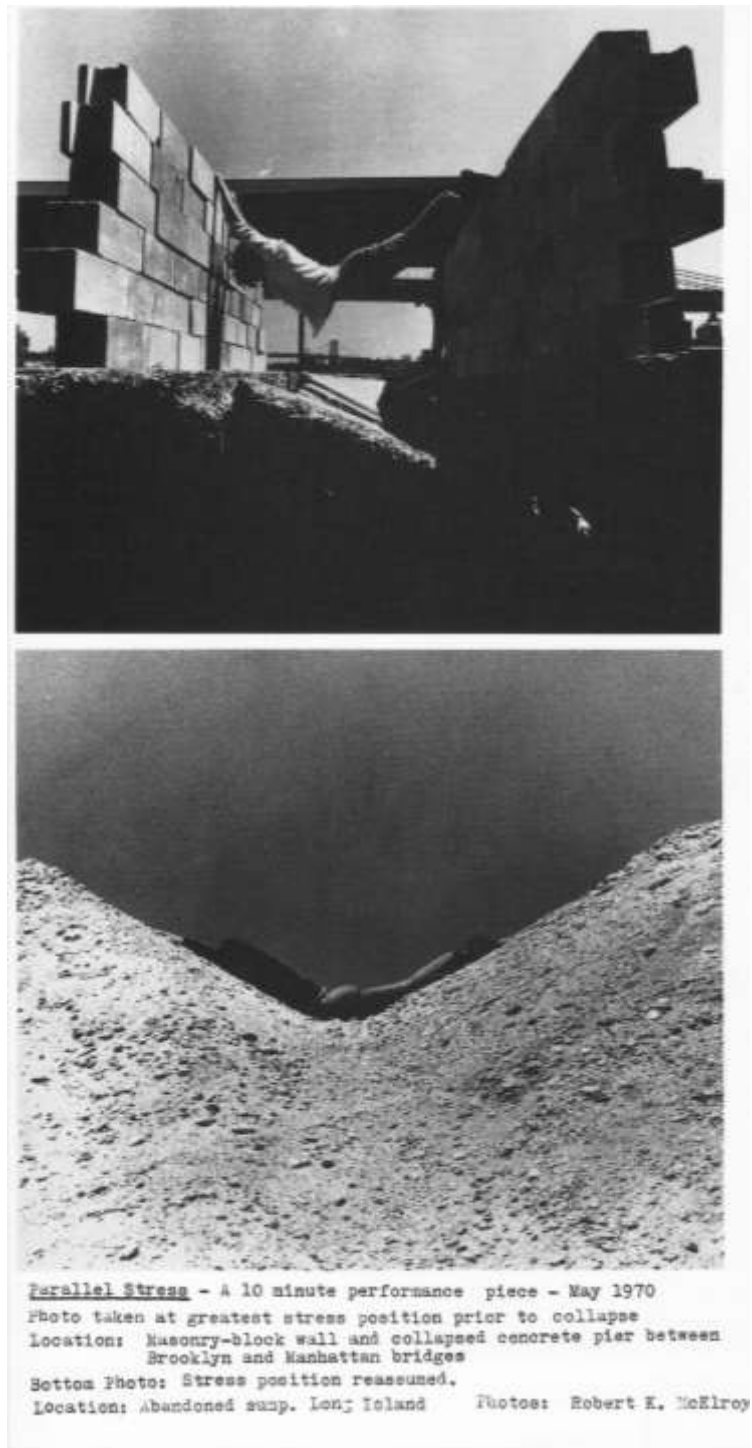


FIGURA 117 – Dennis Oppenheim – *Tensão Paralela* – 1970 – imagem fotográfica e texto

Em *Tensão Paralela* [Parallel Stress] (1970) (FIG.117), uma ação que durou dez minutos, Oppenheim manteve seu corpo suspenso entre duas paredes de blocos de concreto paralelas – nas quais se firmava com as mãos e os pés. Ele segurou-se nessa

posição até que seu corpo quase entrasse em colapso, e, em seguida, repetia a posição continuamente, alargando a distância entre as paredes.

Posteriormente, ele permaneceu nessa posição novamente por uma hora, em um reservatório abandonado em Long Island, Nova York/Estados Unidos (WARR&JONES, 2000:84). Dessa vez, ele ergueu montes de terra que serviram de base para sua ação. Com o próprio corpo, deitado de bruços, ele formava uma curva que repetia a forma, agora, entre os montes de terra. As imagens escolhidas para visualizar as duas situações foram feitas quando seu corpo encontrava-se na posição máxima de alongamento.

O artista, nessa obra, investigava a relação do corpo humano com o espaço e materiais do ambiente industrial. Ele usou seu corpo para lembrar a tensão contida em construções entre duas estruturas, e visualizou seu pensamento através da posição de seu corpo arqueado para baixo.

Ainda em 1970, Oppenheim realizou *Posição de Leitura para Queimadura de Segundo Grau* [Reading Position for a Second Degree Burn] (FIG.118). Para produzir esta obra, ele utilizou o tempo, os raios solares e o seu próprio corpo. A obra é constituída de duas imagens fotográficas que são *testemunhas* dessa ação, já que não foi uma apresentação pública, uma *performance*. Na primeira, o artista aparece deitado na praia Jones, em Long Island, Nova York/Estados Unidos, onde ele ficou deitado por cinco horas, expondo quase todo seu corpo à queimadura solar, com um grande livro de capa de couro – *Táticas* [Tactics] – aberto sobre o peito, e que protegia a única parte do seu corpo que não recebia luz direta do sol. Na segunda fotografia, o artista permanece deitado, mas o livro foi retirado deixando na pele não queimada o vestígio de sua presença: um retângulo claro – uma sombra em negativo – evidenciada pela pele avermelhada. Ao agir assim, Oppenheim fez de seu próprio corpo, de sua pele, uma verdadeira película fotográfica sensível à luz (DUBOIS, 1993:290). Isto é, a sensibilidade à luz fez da pele uma superfície fotográfica, um negativo, que escureceu as partes expostas ao sol e, em superfície clara, as áreas do corpo protegidos do sol. O artista transformou sua ação em um ato eminentemente mais imagético que

performático. Mediante a eficácia de uma inversão, a imagem conceitual já não é a que documenta a ação, mas a que a rege, que a modela para visualizá-la.

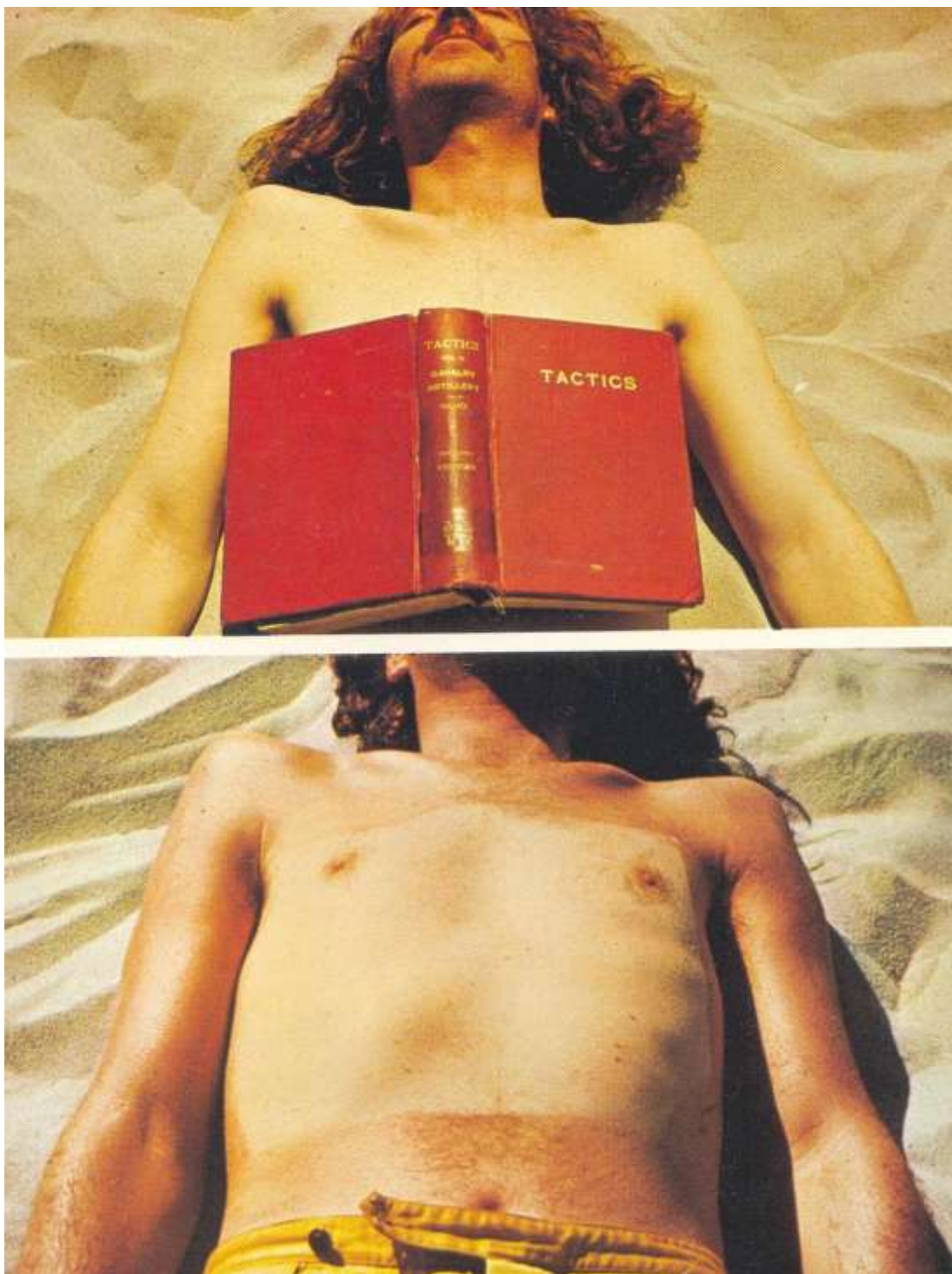


FIGURA 118 – Dennis Oppenheim – *Posição de Leitura para Queimadura de Segundo Grau* – 1970 – imagem fotográfica

Mas também há uma questão pictórica atrás do gesto desse artista. Seu corpo foi colocado em uma posição de receptor dos raios solares, um plano em exposição, uma superfície captadora. Oppenheim concentrou-se na noção de mudança de cor. Nas palavras do próprio Oppenheim, essa questão é colocada quando ele expressa que, “eu me permiti ser pintado – minha pele foi pigmentada. Eu posso regular a intensidade através do controle do tempo de exposição. Não há mudanças apenas na tonalidade da pele, mas mudanças que são registradas também num nível sensorial. Eu senti o ato de ficar vermelho” (WARR&JONES, 2000:118).

Ao apresentar seu corpo como superfície de inscrição para o sol, Oppenheim reverte a posição tradicional do artista de atuar no ambiente. Não é a paisagem que se modifica, mas o corpo do artista. A queimadura solar afetou seu corpo tanto externamente, ao marcá-lo, quanto internamente, através da sensação da dor.

A obra, paradoxalmente, apesar de realizar-se totalmente física, no sentido literal possível, pois atingiu diretamente o corpo do artista, somente chegou ao público através de imagem. Oppenheim acreditava que a arte do corpo quando associada à imagem tornava-se ilimitada em suas aplicações. A imagem era tanto um condutor de “energia e experiência” (GOLDBERG, 2006:148) quanto um instrumento de visualidade para explicar as sensações envolvidas na criação das obras de arte.

As imagens técnicas (fotografias e filmes em super-8) que Ana Mendieta (1948-1985) usou para visualizar suas ações estão entre as imagens conceituais mais importantes, produzidas na década de 1970. Vários trabalhos de Mendieta na paisagem eram efêmeros e executados em áreas remotas, no México e nos Estados Unidos, e por isso a fotografia realizou o importante papel de visualizar sua produção artística.

As séries *Silhuetas* [Siluetas/Silhouette] (1973-1980) e *Árvore da vida* [Arbol de la vida/Tree of life] (1977) são obras que propõem um diálogo entre o corpo feminino, baseado na silhueta da própria artista, com a paisagem. Suas ações buscavam reintegrar seu corpo à fonte materna.



FIGURA 119 – Ana Mendieta – *Sem Título/Série Silhueta* – 1976 – imagem fotográfica

Em *Silhuetas*, centenas de fotos coloridas documentaram ações em que a artista usou seu corpo e materiais naturais para evocar uma força cósmica feminina, como em *Sem Título* (FIG.119). Em *Silhueta de Fogo*, realizada em Miami/EUA, por exemplo,

chamas saem da terra moldada em forma de silhueta feminina. Em *Silhueta n° 259*, realizada em Oxaca/México, em 1976, a forma feminina é demarcada por uma massa de flores vermelhas, inspirada na tradição local de demarcar áreas inteiras com pétalas de flores coloridas.



FIGURA 120 – Ana Mendieta – *Sem Título/Série Árvore da Vida* – 1977 – 50,8 x 33,7 cm – imagem fotográfica

Em *Árvore da Vida*, realizada em Old Man's Creek, em Iowa/EUA, Mendieta está corporalmente presente, coberta de lama e gravetos, estranhamente transformada em algo além de si mesma, em pé e com os braços levantados e abertos, em frente a uma enorme árvore, fundindo-se a ela (FIG.120). Em outra árvore, ela realizou sua silhueta com gravetos e vegetação (FIG.121).



FIGURA 121 – Ana Mendieta – *Sem Título/Série Árvore da Vida* – 1978 – imagem fotográfica

Segundo Mendieta, seu trabalho era resultado de um trauma originado do fato de a artista ter sido retirada, na adolescência, de Cuba, sua terra natal. Por isso, está subjacente em seu trabalho o anseio de reconectar-se com sua infância, em Cuba. Essa síntese de aspectos da cultura natal fundiu-se aos aspectos da cultura adotada nos Estados Unidos e também de um poderoso senso de identidade sexual.



FIGURA 122 – Ana Mendieta – *Sem Título/Série Vulcão* – 1979 – imagem fotográfica

Ela inseriu sua presença na paisagem através de uma extensa gama de meios, materiais e métodos. A inscrição da forma feminina na paisagem foi realizada em lama, pedras, terra, em troncos de árvores, juntamente com folhas, musgos ou flores, manchados com sangue, às vezes com fogo, como na *Série Vulcão* (FIG.122).

Mendieta utilizou a imagem de suas ações tanto para analisar seus sentimentos sobre sua situação de ‘exílio’, quanto para fazer um diálogo entre o corpo feminino e a paisagem (FIG.123). Em seus trabalhos, o corpo feminino é apresentado como uma presença fugidia, uma encarnação dos ciclos cósmicos da criação, destruição e transformação.



FIGURA 123 – Ana Mendieta – *Sem Título/Série Silhueta* – 1979 – imagem fotográfica

Para a artista, sua arte era a maneira como ela restabelecia os vínculos que a unia ao universo. Através das ‘esculturas terra-corpo’, ela tornava-se parte da terra, uma extensão da natureza, e, a natureza, uma extensão dela. Ela chamou suas esculturas corpos-terra simbolicamente de retorno à fonte maternal. Esse ato obsessivo de reafirmar seus laços com a terra remetia a uma reativação de crenças primitivas baseadas numa onipresente força feminina.

Percebe-se no trabalho de Mendieta uma afirmação celebrante do corpo feminino como fonte primeira da vida e da sexualidade. A obra de Mendieta sustenta-se como uma meditação extensa sobre a experiência de viver como uma artista mulher em um corpo de mulher, transmitindo sentimentos de perda, vulnerabilidade e alienação, mas também guiada por poder e conexão com a natureza. Também aponta para um caminho no qual a identidade de uma mulher é sempre experimentada e articulada em relação a outros aspectos de uma identidade, incluindo, e não limitando a nacionalidade, raça, etnia e classe. Mas a inserção do corpo da artista na paisagem, coberto de lama, flores, terra, gravetos, e, mais tarde, com sua forma moldada ou cavada, lembram representações

primitivas ao invés de uma presença atual do corpo. Isso era uma forma da artista retornar à infância e a suas raízes. Esse retorno físico tem a ver com os mitos e lendas cubanas presentes em suas memórias de criança. Para ela, essas memórias visualizavam um retrato animista da natureza e característico, segundo Jonathan Fineberg, da Religião Santería, um sincretismo entre o catolicismo e as práticas ocultas de personificação mágica da natureza, que chegaram à Cuba, através dos primeiros escravos Yorubá, que foram levados à ilha, no início do século XVI (FINEBERG, 2000:349).

Tanto na celebração do corpo feminino, quanto por sua autoridade sobre a representação de seu próprio corpo, seu trabalho é conscientemente uma declaração feminista. Além da temática do feminismo continuar a ter um papel importante em seu trabalho, outros aspectos da rica exploração de sua própria identidade e sua sensibilidade única dos materiais em sua natural localidade devem também ser valorizados.



FIGURA 124 – Cindy Sherman – *Cenas de Filme Sem Título nº3* – 1977 – 20,3 x 25,4 cm – imagem fotográfica



FIGURA 125 – Cindy Sherman – *Cenas de Filme Sem Título n°6* – 1977 – 25 x 20 cm – imagem fotográfica

Entre 1977 e 1980, Cindy Sherman (1954-) realizou sua célebre série de sessenta e nove imagens intituladas *Cenas de Filme Sem Título (Untitled Film Stills)*, em que a artista se

mostra em poses e situações de uma ampla gama de personagens femininos estereotipados, sempre utilizando “disfarce” e “simulação”, imitando, embora não se possa de imediato identificá-los, fotogramas típicos de filmes da *nouvelle vague*, neo-realistas, de Hitchcock, produções classe B de Hollywood, a fotonovela, a imprensa sensacionalista e a televisão – em uma referência aos anos 1950.



FIGURA 126 – Cindy Sherman – *Cenas de Filme Sem Título n°7* – 1978 – imagem fotográfica

As imagens conceituais de Sherman são encenações inteiramente concebidas, interpretadas e fotografadas por ela, fazendo referência ao imaginário popular. Nessa série, predominam as fotografias de pequeno formato em preto-e-branco. Geralmente, nas imagens aparece uma figura sozinha numa cena de cotidiano. Sherman pretendeu realizar um inventário visual de estereótipos da solidão e das frustrações da mulher submissa à autoridade de um olhar onipresente.

Fechadas em seu interior, todas essas mulheres estão condenadas às tarefas domésticas (*Sem Título n°3*) (FIG.124). Mesmo na expectativa de realizar seus desejos, são declaradamente reprimidas (*Sem Título n°14*). Pode-ser ver ainda a amante abandonada (*Sem Título n°6*) (FIG.125), a jovem ingênua sonhando com o príncipe encantado (*Sem Título n°34*), uma mulher com roupas de baixo com uma taça de martini (*Sem Título n°7*) (FIG.126), a dona de casa realizada em apartamentos confortáveis, mas completamente entediada (*Sem Título n°11*), a mulher em lágrimas diante de um copo vazio (*Sem Título n°27*), até mesmo a mulher espancada (*Sem Título n°30*). Ao sair do interior doméstico, elas são sedutoras como a jovem livreira (*Sem Título n°13*) (FIG.127), ou inconsistente como a caroneira (*Sem Título n°48*). Algumas são como a jovem secretária (*Sem Título n°21*), para as quais sua função é que prevalece. Outras encontram-se mergulhadas nas arquiteturas frias e imponentes da cidade (*Sem Título n°63*).

As referências são cuidadosamente generalizadas, mas Sherman apresenta as mulheres estadunidenses de sua geração, em geral e a si mesma, como produtos de uma cultura saturada de imagens hollywoodianas e, por meio destas, como vítimas da falsidade dos valores vigentes em Hollywood (LUCIE-SMITH, 2006:193). As mulheres estão sempre sob dominação de um olhar e de um poder anônimo, supostamente masculino, e é isso que revela essa série de imagens conceituais. Produtos do desejo e do olhar masculino, esses estereótipos substituem o poder e o controle que a sociedade patriarcal exerce sobre as mulheres – suas energias, suas atividades, suas emoções, seus desejos, seus corpos (ROUILLÉ, 2009:376-377).

De fato, as variadas figuras representam a própria artista. Deixando a sua imaginação voar livremente numa grande quantidade de papéis, ela manteve a sua própria identidade por trás da máscara adotada, não revelando nada de sua personalidade. Este trabalho de Sherman é crítico porque visualiza e denuncia a situação das mulheres através de imagens, numa sociedade dominada por homens, onde elas não têm controle sobre suas próprias vidas, pois lhes é negada a possibilidade desenvolverem-se livremente ou de escolherem o seu próprio papel.



FIGURA 127 – Cindy Sherman – *Cenas de Filme Sem Título n°13* – 1978 – imagem fotográfica

Sherman tenta, com suas imagens, desconstruir os estereótipos impostos pela cultura de massa. Ela desloca a arte para além dos problemas específicos, a fim de situá-la em uma perspectiva mais ampla de denúncia da segregação sexual, tanto no campo da arte, como no campo mais vasto das mídias (ROUILLÉ, 2009:374). Suas imagens foram pensadas para colocar em questionamento as diversas identidades fantasiosas, sugeridas para as mulheres, pela indústria das imagens. A estudada coerência estilística de cada uma das imagens faz com que elas pareçam cenas em torno das quais poderíamos facilmente imaginar uma completa narrativa com enredo e caracterização. A apreensão instintiva da identidade de Sherman nessas imagens é desmentida por cada uma das outras imagens da série, que a apresentam como uma pessoa inteiramente diferente. Aqui, o desejo de Sherman não é tanto se transformar nesses personagens, mas apagar sua própria personalidade, tornando-se neutra (ARCHER, 2001:193)

Em suas autorrepresentações, Sherman preenche os papéis de diretora, atriz, modelo e fotógrafa. Ao disfarçar-se e maquiar-se, ela apresenta-se na forma de múltiplos personagens que não quer exprimir em seu ser profundo. Ao assumir mil feições, Cindy Sherman não tem nenhuma, e suas imagens, embora seja ela a própria figura de todas as fotografias, não podem ser consideradas autorretratos, no sentido tradicional (ROUILLÉ, 2009:364). Ao invés disso, ela criou narrativas imaginárias nas quais atuava, usando a crença na verdade da fotografia para explorar um amplo ramo de papéis. Ao se voltar para papéis estereotipados das mulheres, ela fez referência à representação pré-fabricada desses papéis no cinema e na mídia.

Sherman acredita e demonstra que vivemos identidades pré-fabricadas vindas da cultura de massa e é por essa razão que quando se observa sua obra, temos um senso de familiaridade, como se os personagens permeassem em forma de fantasias e desejos nossa cultura do consumo. As imagens de *Fotografias de Cenas de Filme Sem Título* evocam uma ansiedade existencial da dissolução pessoal em um clichê contemporâneo da indústria cultural.

A partir dos anos 1980, Sherman passou a usar fotografias coloridas, empregando cores cada vez mais gritantes e a utilizar uma escala maior. Suas imagens não deixaram de ser conceituais, mas desviaram a questão para a ‘plasticidade’ (BAQUÉ, 2003) ou tornaram-se ‘arte-fotografia’ (ROUILLÉ, 2009).



FIGURA 128 – Cindy Sherman – *Cenas de Filme Sem Título nº 119* – 116 x 239 cm – 1983 – imagem fotográfica

Como se pode assinalar, algumas ações, intervenções e proposições aconteceram somente através da imagem que é denominada, neste estudo, de conceitual. As ações, intervenções e proposições artísticas que se configuraram como imagem conceitual, produziram uma nova concepção de imagem que foi assimilada de modo fluído e realizou o paradoxo de incorporar dinamicamente o transitório. Nesta perspectiva, a imagem conceitual não se limitou a uma função passiva de contemplação, pois foi capaz de inserir-se na cultura visual de seu tempo como objeto para as interrogações que formulava a partir dos conceitos que expunha.

Com a imagem conceitual encerram-se princípios como a noção de valor intrínseco de realização e de permanência dos objetos de arte e supõem-se o fim de uma atitude contemplativa do público. Essas questões não são exclusivas da imagem conceitual. A

maior parte da arte contemporânea provocou as mesmas atitudes. Mas isso ajuda a entender como as imagens conceituais estavam inseridas no processo maior da arte contemporânea. Na imagem conceitual, o caráter “artístico” está mais centrado na importância da informação ou da idéia a ser comunicada, em oposição à noção fetichizadora de contemplação do objeto de arte.

Quando alguns artistas contemporâneos, dos anos 1960/70, abandonaram os meios tradicionais e serviram-se de outros meios, eles apropriaram os novos modos produtivos de visualização e comunicação, vinculando-se progressivamente aos novos meios imagéticos. A imagem conceitual, sem dúvida, consolidou seu lugar nesse momento.

Trabalhos que não eram objetos, catálogos e livros, de fato, passaram a constituir o lugar da exposição. Os artistas que foram apresentados neste estudo situaram suas imagens conceituais para além da experiência perceptiva direta e construíram suas obras em torno de um sistema imagético novo. Ao colocarem a imagem no lugar do objeto e do acontecimento, eles consideraram passar radicalmente de uma arte “perceptiva”, essencialmente destinada à visão, para uma arte “conceitual”, mais destinada ao “pensamento”.

Ter perseguido mais a apropriação visual fez com que em alguns trabalhos prevalecessem as imagens – fotografias, vídeos, filmes – sobre as próprias obras físicas. Estas obras, baseadas na imagem, acentuam mais o pólo mental, e, cada vez mais, a arte se converte em uma *arte de reflexão*, já que a ambivalência significativa, acentuada nessas obras pelos mais diversos meios visuais estáticos e dinâmicos, suscita mais a reflexão interrogativa. Esse novo tipo de imagem provoca um autêntico estímulo conceitual na consciência do espectador. A elevação e a declaração de uma imagem conceitual ao estado de arte passaram a obrigar o espectador a rever as maneiras de se relacionar com a obra de arte, até então, e a buscar compreender as conexões que satisfaçam a excepcionalidade desse novo momento da arte.

9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A *imagem conceitual*, dos anos 1960 e 1970, foi, durante muito tempo, confundida com a imagem-registro de acontecimentos artísticos. Por isso, esforçamo-nos para que fosse pensada, a partir das argumentações levantadas pela pesquisa, como uma nova categoria. Entrecruzamos imagens e textos para que pudéssemos diferenciar a imagem documental – registro de um acontecimento público –, da imagem conceitual – obra que visualiza conceitos.

Ao invés de procurarmos uma essência da categoria imagem conceitual ou a fixarmos em especificidades, mostramos que ela foi produzida a partir de várias posições artísticas – ações corporais, intervenções na paisagem, proposições conceituais –, que permitiram que essa categoria de imagem fosse realizada a partir de uma diversidade de práticas, usos, formas, territórios e outras variações.

Como a imagem conceitual ficou relegada à vala comum da imagem documental, durante os últimos cinquenta anos, foi preciso, então, identificá-la e isolá-la, como uma categoria, para que se pudesse estudá-la.

A dimensão imagética da arte, que possibilitou o aparecimento da imagem conceitual, desdobrou-se em três momentos. Primeiro, o aparecimento da *imagem de arte* a partir da reprodutibilidade técnica da obra de arte. A imagem de arte mudou o modo de produção e percepção da obra original. Logo revelou-se que a imagem de arte tinha suas próprias propriedades e funções. Ela também garantiu uma maior aproximação da arte com as pessoas.

O aparecimento da imagem de arte revelou uma dimensão imagética da arte que até então não existia, e isto levantou uma questão: onde alojar esse conjunto de imagens de arte que não cessava de aparecer? Uma dimensão museal para o imaginário que surgia foi pensada, e este museu de imagens se tornaria também uma nova realidade para a arte. Esse museu imaginário não é fundamentado na capacidade de guardar objetos

especiais e únicos, mas em difundir, através de imagens múltiplas, as obras ou, se possível, todo o acervo da cultura artística.

O segundo momento foi marcado pela obra de Marcel Duchamp, pelo *ready-made* e pela imagem *ready-made*. Objetos e imagens apropriados e desviados de suas funções primordiais. O *ready-made*, como objeto/imagem já pronto, é serial, industrial, anônimo, e, por isso, entre outras coisas, situou a posição do artista na sociedade industrial e, a seu modo, declarou que a obra de arte na era da reprodutibilidade técnica se manifestaria através do *ready-made*. Logo, ficou evidente que tanto o *ready-made*, como a imagem *ready-made* possuíam uma dimensão imagética. Basta lembrarmos a imagem fotográfica de *Fonte*, de Alfred Stieglitz, reproduzida na revista *O homem cego*, nº 2, em 1917, e a imagem de *L.H.O.O.Q.*, reproduzida por Francis Picabia na revista *391*, nº 12, em 1920; e que essa dimensão imagética pedia uma dimensão museal. Daí a tarefa empreendida por Duchamp de produzir um museu para a dimensão imagética de sua obra, que é *Caixa Valise*. O museu duchampiano é ambivalente, pois é, ao mesmo tempo, museu e obra de arte. Mas não se pode negar que é um museu de imagens e miniaturas.

Esse momento ainda foi marcado pela produção da primeira imagem conceitual, realizada por Duchamp, em 1920, obra *Rrose Sélavy*, que surgiu para visualizar um pensamento, uma idéia, um comportamento.

A imagem de arte, a imagem *ready-made* e a imagem conceitual anunciaram o terceiro momento do nosso estudo, que é demarcado pelo fato de a imagem conceitual ter alcançado a condição de categoria, nos anos 1960 e 1970, caracterizando uma nova relação entre o artista e a imagem técnica, onde a imagem conceitual visualiza conceitos que discutem alguns problemas e fluxos da vida: os afetos, as sensações, as densidades, as intensidades e os desejos compartilhados pelos artistas com o público.

Tal processo de produção que esteve presente entre os trabalhos de arte contemporânea, a exemplo das obras analisadas, mas ficou encoberto ou inibido atrás da aparência da imagem documental, alcançou, enfim, valorização própria.

Faz parte desse momento uma mudança que provocou uma espetacularização da sociedade industrial e, nesse novo contexto, a imagem assumiu um novo *status* social. Ela passou a mediar as relações de produção e consumo e, em última instância, as próprias relações sociais. E foi, portanto, nesse novo contexto identificado por sociedade do espetáculo, que a imagem conceitual multiplicou-se e foi trabalhada por vários artistas.

Diante dessa reflexão, este estudo buscou identificar, problematizar e analisar alguns elementos que constituem essa categoria de arte. A análise que fizemos foi inserida no campo de pesquisa da teoria da arte, centrando atenção nos processos imagéticos de conceituação, realizados pelos artistas para uma discussão crítica sobre a imagem em estudo.

É nesse quadro que se pode pensar sobre as possibilidades e as dificuldades de categorização da imagem conceitual: um quadro em que imagens, aparentemente pouco significantes visualmente, passam a constituir uma categoria que, tornando-se explícita, possa contribuir na difícil tarefa de compreensão da arte contemporânea.

É central, nessa tarefa de identificação da categoria imagem conceitual, tornar evidente um modo de produção e percepção da arte; tornar legítimo esse conhecimento, as idéias principais e imagens mais representativas, atribuindo-lhes importância para serem transmitidas às novas gerações de artistas. Foi preciso, portanto, tornar transparente o modo como as imagens conceituais estão posicionadas na estrutura da arte contemporânea.

Nossa preocupação originou-se por verificarmos que as teorias utilizadas na compreensão da arte contemporânea não deram conta de revelar as sutilezas da imagem conceitual, que configurou novas relações no campo da arte. Entendemos que o reconhecimento da categoria imagem conceitual pode levar a uma percepção mais completa daquele momento histórico.

Identificamos, portanto, a imagem conceitual e demonstramos a legitimação dessa categoria, ao mesmo tempo em que analisamos aspectos teóricos desse objeto de nosso estudo.

Em síntese, a pesquisa que realizamos, orientada pela teoria da arte, possibilitou desvelar e refletir sobre a imagem conceitual, permitindo-nos afirmar que ela se estruturou nos anos de 1960 e 1970, a partir de várias fontes, por diferentes motivações, e configurou-se através do predomínio da imagem sobre o acontecimento. De outro modo, a imagem era o objetivo principal do artista. Já o acontecimento, fosse um ato performático, uma intervenção espacial ou uma proposição conceitual, era organizado em favor da produção imagética.

Tal observação nos faz sugerir uma revisão nos textos e nas concepções teóricas sobre esse aspecto da arte contemporânea. Uma revisão que dê o devido reconhecimento à imagem conceitual como modo de produção e pensamento em arte, de extrema relevância.

Esta pesquisa nos possibilitou olhar para a arte contemporânea de uma maneira mais cuidadosa. Ajudou-nos também a compreender a obra de Marcel Duchamp com mais profundidade. Mas, em especial, aprendemos com a descoberta e nomeação de uma nova categoria de arte contemporânea a ampliarmos nosso olhar e nosso entendimento sobre esse momento tão especial da história da arte.

A análise que realizamos em obras de doze artistas conhecidos teve o propósito de fazer uma revisão sobre obras bastante conhecidas por nós. Uma segunda etapa da pesquisa será desdobrar o estudo para que se possam abranger outros artistas e suas obras, a fim de ampliarmos o conhecimento, que ainda é pequeno, sobre a imagem conceitual. Há muito o que fazer, e isso é animador.

Enfim, esperamos sinceramente que a nossa pesquisa venha a tornar-se útil e acessível àqueles que buscam uma melhor compreensão da arte contemporânea.

10 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ADCOCK, Craig. Duchamp way: Twisting our memory of the past “for the fun of it”. In: DUVE, Thierry (org.). *The definitively unfinished Marcel Duchamp*. London/UK: First Mit Press, 1993. p.311-349.
2. ALMEIDA, Marcelina. Belo Horizonte, arraial e metrópole: memória das artes plásticas na capital mineira. In: RIBEIRO, Marília Andrés, SILVA, Fernando Pedro. Belo Horizonte: C/Arte, 1997. p.70-113.
3. ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: 2001. 263p.
4. ARGAN, Giulio C. *Arte moderna*. São Paulo: Cia das letras, 1993. 709p.
5. AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas,SP: Papirus, 1995. 317p.
6. BADERNA, Marietta. Apresentação. In: SITUACIONISTA: teoria e prática da revolução/Internacional Situacionista. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002. p.11-26.
7. BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Lisboa: Ed. 70, 1994. 225p.
8. BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 185p.
9. BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 462p. Parte II: Da obra ao texto. Cap.1: A morte do autor. p.57-64.
10. BEARDSLEY, John. *Earthworks and beyond: contemporary art in the landscape*. New York, London e Paris: Abbeville Publishers, 1989. 176p. Cap.1: Monument and environment: the avant-garde, 1966-1976. p.13-39.
11. BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. 320p.
12. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: TEXTOS ESCOLHIDOS / Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas. 2.ed., São Paulo: Abril Cultural, 1983. p.3-28. (Os Pensadores)
13. BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986. 254p. Cap.8: Pequena história da fotografia. p.91-107.
14. BERGER, John *et al.* *Modos de ver*. São Paulo: Martins Fontes, 1982. 167p.

15. BRETON, Andre, ELUARD, Paul. *Diccionario abreviado de surrealismo*. Madrid: Siruela, 2003. 176p.
16. BRUNET, Claire, TIBERGHIE, Gilles A. Entrevista com Rosalind Krauss. *Gávea*. Rio de Janeiro, n.13, ano 13, p.457-473, set., 1995.
17. BUCCI, Eugênio. O espetáculo e a mercadoria como signo. In: NOVAES, Aduino (org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. p.218-232.
18. BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. 272p.
19. BUSKIRK, Martha. *The contingent object of contemporary art*. Massachusetts/USA: Massachusetts Institute of technology, 2003. 312p. (First MITpress paperback edition, 2005) Cap.2: Original copies. p.61-105.
20. CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 1987. 209p.
21. CANONGIA, Ligia. Artefoto. In: ALPHONSUS, Luís et al.. *Arte foto*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. p.15-25.
22. CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 168p.
23. CHIPP, Herschel. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. 675p.
24. CLARK, T. J. *Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 368p. Cap.7: O estado do espetáculo. p.307-329.
25. COLI, Jorge. O invisível das imagens. In: NOVAES, Aduino (org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. p.80-93.
26. CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 303p.
27. DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires: Piados, 1999. 252p.
28. DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. 238p.
29. DEBORD, Guy. Report on the construction of situations and on the International Situationist tendency's conditions of organization and action. In: STILES, Kristine, SELZ, Peter. *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists'*

- writings. Berkeley and Los Angeles, California/USA: University of California Press, 1996. 1005p. Cap.8: *Performance art*. 679-803p.
30. DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993. 374p.
 31. DEBRAY, Régis. *Acreditar, ver, fazer*. Bauru/SP: EDUSC, 2003. 214p.
 32. DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas & movimentos: guia enciclopédico da arte moderna*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003. 304p.
 33. DUARTE, Rodrigo. Valores e interesses na era das imagens. In: NOVAES, Adauto (org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. p.94-112.
 34. DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papirus, 1993. 362p.
 35. DUCHAMP, Marcel. *Escritos – Duchamp du signe*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978. 254p.
 36. DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p.71-74.
 37. DUVE, Thierry. O tempo do ready-made. In: MARCEL Duchamp: uma obra que não é uma obra “de arte”. Buenos Aires: Fundação Proa; São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, MAM-SP, 2008. p.300-313. (Catálogo de exposição)
 38. DUVE, Thierry. Kant depois de Duchamp. *Arte & Ensaio*. Rio de Janeiro, n.5, ano V, p.125-154, 1998.
 39. DUVE, Thierry (org.). *The definitively unfinished Marcel Duchamp*. London/UK: First Mit Press, 1993. 488p.
 40. FERREIRA, Glória, CARON, Muriel. Reinterpretar a modernidade. Entrevista com Thierry de Duve. *Arte & Ensaio*. Rio de Janeiro, n.5, ano V, p.109-124, 1998.
 41. FERREIRA, Glória, COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. 461p.
 42. FILIPOVIC, Elena. Introdução (o que é uma obra de arte?) e Um museu que não é. In: MARCEL Duchamp: uma obra que não é uma obra “de arte”. Buenos Aires: Fundação Proa; São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, MAM-SP, 2008. p.78-101. (Catálogo de exposição)
 43. FINEBERG, Jonathan. *Art since 1940: strategies of being*. London: Laurence King Publishing LTD, 2000. 528p. Cap.9: The landscape of signs: American pop art 1960

to 1965/Andy Warholl. p.250-259; Cap.10: In the nature of materials: the later sixties/Artist working in the landscape. p.323-332.

44. FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985. 92p.
45. FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008. 152p.
46. FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind, BOIS, Yve-Alan, BUCHLOH, Benjamin. *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. New York: Thames & Hudson, 2004. 704p.
47. FOUCAULT, Michel. 'What is an author?' In: WOOD, Paul, HARRISON, Charles. *Art in theory – 1900-2000*. An anthology of changing ideas. Malden/USA: Blackwell Publishing, 2003. p.949-953.
48. FRASCINA, Francis. A política da representação. In: WOOD, Paul [et al]. *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac Naify, 1998. p.77-169.
49. FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999. 197p.
50. FRICKE, Christiane. Novos media. In: WALTHER, Ingo (org.). *Arte do século XX: pintura, escultura, novos media, fotografia*. Colônia/Alemanha: Taschen, 2005. 840p. vol.2.
51. GREENBERG, Clement. A pintura Moderna. In: BATTCKOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975. 95-106p.
52. GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 230p.
53. GROSSMANN, Martin. Do ponto-de-vista à dimensionalidade. *Rev. Item*. Rio de Janeiro, n.3, p.29-37, fev., 1996.
54. HOBBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 598p.
55. HOME, Stewart. *Assalto à cultura: utopia subversão guerrilha na (anti) arte do século XX*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 1999. 198p.
56. HOPKINS, David. *After modern art 1945-2000*. Oxford/UK: University Press, 2000. 282p. Cap.2: Duchamp's legacy: the Rauschenberg-Johns Axis. p.37-64.

57. HUGO, Victor. *Nossa Senhora de Paris*. São Paulo: Américas, 1956-58. Vol.VIII, livro 5º, Obras Completas, cap.1: “Abbas beati Martini”. p.327-341 e cap.2: Isto há de matar aquilo. p.343-368.
58. JAPPE, Anselm. O reino da contemplação passiva. In: NOVAES, Aduino (org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. p.254-274.
59. JAPPE, Anselm. *Debord*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999. 272p.
60. JONES, Amélia (ed.). *A companion to contemporary art since 1945*. Oxford/UK: Blackwell Publishing, 2006. 628p.
61. KASTNER, Jeffrey, WALLIS, Brian. *Land art and environmental art*. New York: Phaidon, 1998. 304p.
62. KAYE, Nick. *Site-specific art: performance, place and documentation*. London and New York: Routledge, 2000. 386p. Cap.1: Introduction: site-specifics. p.1-12; Cap.3: Site. p.91-137.
63. KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Gávea*. Rio de Janeiro, n.1, ano1, p.87-93, 1984.
64. KRAUSS, Rosalind. *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge, Massachusetts and London: The Mit Press, 1988. 307p.
65. KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 365p.
66. KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. 239p.
67. KRAUSS, Rosalind. O piscar de um olho. In: MARCEL Duchamp: uma obra que não é uma obra “de arte”. Buenos Aires: Fundação Proa; São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, MAM-SP, 2008. p.314-327. (Catálogo de exposição)
68. KEHL, Maria Rita. Muito além do espetáculo. In: NOVAES, Aduino (org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. p.234-252.
69. KUH, Katherine. *Diálogo com a arte moderna*. Rio de Janeiro: Lidador, 1965. 282p. Cap. 5: Marcel Duchamp. p.99-112.
70. LÉGER, Fernand. *Funções da pintura*. São Paulo: Nobel, 1989. 194p.
71. LEENHARDT, Jacques. Duchamp: crítica da razão visual. In: NOVAIS, Aduino (org.) *Artepensamento*. São Paulo: Cia das Letras, 1994. p.339-350.
72. LIPPARD, Lucy R. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972... / New York: Praeger, 1973. 274p.*

73. LONG, Richard. *Richard Long São Paulo Bienal*. London: The British Council, 1994. 40p.
74. LUCIE-SMITH, Edward. *Art in the seventies*. Oxford/UK: Phaidon, 1983. 128p. Cap.8: Art as environment and architecture. p.100-111.
75. LUCIE-SMITH, Edward. *El arte hoy: Del expresionismo abstracto al nuevo realismo*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1983. 516p.
76. LUCIE-SMITH, Edward. *Os movimentos artísticos a partir de 1945*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 307p.
77. MACHADO, Arlindo. Repensando Flusser e as imagens técnicas. In: ALPHONSUS, Luís et al.. *Arte foto*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. p.211-228.
78. MALRAUX, André. *Les voix du silence*. Paris: Gallimard, 1951. 657p.
79. MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2000. 247p.
80. MARCHAN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto: las artes plásticas desde 1960*. Madrid: Alberto Corazon Editor, 1974. 365p.
81. MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. S. Paulo: Abril Cultural, 1983-85. 3vols.
82. MARX, Karl. *Contribuição para a crítica da economia política*. 3ed., Lisboa: Estampa, 1974. 365p.
83. MELENDI, Maria A. *A imagem cega: Arte, texto e política na América Latina*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1998. 520p. Cap.3: Território de Marcel Duchamp: Alegoria do olvido, allégorie d'oubli, p.79-89. (Tese, Doutorado em Estudos Literários)
84. MEYER, James. *Minimalism*. New York: Phaidon, 2000. 304p.
85. MINK, Janis. *Marcel Duchamp 1887-1968: a arte como contra-arte*. Colônia/Alemanha: Taschen, 1996. 95p.
86. MOTA, Lourenço. *André Malraux: no caminho das tentações*. São Paulo: Brasiliense, 1983. 107p.
87. MOURE, Gloria. *Marcel Duchamp*. London: Thames and Hudson, 1988. 128p.
88. O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 138p.

89. OSBORNE, Peter. *Conceptual art*. New York: Phaidon, 2002. 304p.
90. PARKINSON, Gavin. *The Duchamp book*. London: Tate Publishing, 2008. 197p.
91. PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 1990. 95p.
92. PAZ, Octavio. * Water writes always in * plural. In: MARCEL Duchamp: uma obra que não é uma obra “de arte”. Buenos Aires: Fundação Proa; São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, MAM-SP, 2008. p.270-299. (Catálogo de exposição)
93. PERLOFF, Marjorie. *21 st-century modernism: the “new” poetics*. Massachusetts/USA: Blackwell Publishers Inc., 2002. 222p. Cap.3: The conceptual poetics of Marcel Duchamp. p.77-120.
94. PERNIOLA, Mario. *A estética do século XX*. Lisboa: Estampa, 1998. 201p.
95. PETRUSCHANSKY, Hugo. Marcel Duchamp (1887-1968). Vida e obra. In: MARCEL Duchamp: uma obra que não é uma obra “de arte”. Buenos Aires: Fundação Proa; São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, MAM-SP, 2008. p.24-77. (Catálogo de exposição)
96. ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009. 483p.
97. SANDLER, Irving. *Art of the postmodern era: from the late 1960s to the early 1990s*. Boulder/USA: Westview Press, 1998. 636p.
98. SANTAELLA, Lucia, NÖTH, Winfred. *Imagem; cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998. 224p.
99. SCHNECKENBURGER, Manfred. Escultura. In: WALTHER, Ingo (org.). *Arte do século XX: pintura, escultura, novos media, fotografia*. Colônia/Alemanha: Taschen, 2005. 840p. vol.2.
100. SCHWARZ, Arturo. O grande vidro e os readymades, mesmo. In: MARCEL Duchamp. São Paulo: [s.n], 1987. 96p. (Catálogo de exposição, 02 out. – 13 dez. 1987, 19ª Bienal Internacional de São Paulo). p.11-68.
101. SMITH, Roberta. Arte conceitual. In: STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991. p.182-192.
102. SMITHSON, Robert et al. *Spiral jetty: true fictions, false realities*. Berkeley/USA: University of California Press, 2005. 208p.

103. SILVA, Edson Rosa. *As não-fronteiras espaço-temporais em l'espoir de André Malraux*. Rio de Janeiro: Editora Rio, mm. 144p.
104. SMITHSON, Robert. The spiral jetty. In: STILES, Kristine, SELZ, Peter. *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*. Berkeley and Los Angeles, California/USA: University of California Press, 1996. 1005p. Cap.6: Installations, environments, and sites. 499-576p.
105. STILES, Kristine, SELZ, Peter. *Theories and documents of contemporary art: a source book of artists' writings*. Los Angeles/USA: University California Press, 1996. 1005p.
106. STIRNER, Max. *O único e a sua propriedade*. São Paulo: Martins, 2009. 480p.
107. SYLVESTER, David. *Sobre arte moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. 616p. Cap.10: Mestres. p.449-498.
108. TALL, D.O., VINNER, S. Concept image and concept definition in mathematics with particular reference to limits and continuity. *Educational Studies in Mathematics*. v.12, p.151-169, 1981.
109. TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 588p.
110. VENÂNCIO Fº, Paulo. *Marcel Duchamp: a beleza da indiferença*. São Paulo: Brasiliense, 1986. 90p.
111. WALTHER, Ingo (org.). *Arte do século XX: pintura, escultura, novos media, fotografia*. Colônia/Alemanha: Taschen, 2005. 840p. 2 vols.
112. WARR, Tracey, JONES, Amelia. *The artist's body*. New York: Phaidon, 2000. 304p.
113. WITTKOWER, Rudolf. *Escultura*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. 301p.
114. WOLFF, Francis. Por trás do espetáculo; o poder das imagens. In: NOVAES, Adauto (org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. p.16-45.
115. WOOD, Paul. *Arte conceitual*. São Paulo: Cosac&Naify, 2002. 80p.
116. WOOD, Paul [et al]. *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac Naify, 1998. 268p.
117. WOODCOCK, George (org.). *Os grandes escritos anarquistas*. Porto Alegre: L&PM, 1981. 362p

RESUMEN

El estudio que hemos realizado sobre la imagen conceptual ha buscado revelar una categoría de arte presente en el arte contemporáneo de los años 1960 y 1970, que hasta ahora no se había notado de forma apropiada. La imagen conceptual es un tipo de imagen que visualiza conceptos, es decir, da visibilidad a las ideas artísticas que se presentan solamente por medio de esas imágenes. Por eso, son obras y no solo registros.

Identificamos los primeros sucesos aún en la primera mitad del siglo XX, empezando por la reflexión que hizo Walter Benjamin sobre la obra de arte y la reproductibilidad técnica y por la postura de Marcel Duchamp delante de la industrialización de la imagen de arte. Enseguida, nos enfrentamos con el hecho de que esa nueva dimensión imaginística del arte exigía una dimensión museal también imaginística, que propusieron, casi a la vez, Marcel Duchamp y su obra *Caja en una maleta* y André Malraux y su idea de Museo Imaginario.

Sin embargo, fue en la segunda mitad del siglo XX, momento en el que se formó el contexto propicio para la expansión de la imagen conceptual, que se evidenció por el pensamiento plástico de Marcel Duchamp y por la reflexión que enunció Guy Debord sobre la Sociedad del Espectáculo. El texto de Debord y la última obra de Duchamp fueron elementos importantes para mejorar la comprensión de aquel momento histórico en el que la categoría imagen conceptual floreció.

Para constatar ese florecimiento, hemos investigado un conjunto de obras de artistas contemporáneos que usaron el cuerpo y el paisaje para realizar sus imágenes conceptuales, ya que esos artistas produjeron imágenes de sus acciones, intervenciones y proposiciones, con el uso de imágenes técnicas y presentaron esas imágenes como obras de arte.

Palabras clave: imagen conceptual, imagen técnica, imagen de arte, *ready-made*, arte contemporáneo, museo imaginario, sociedad del espectáculo.

ABSTRACT

The objective of this study into the conceptual image was to shine a light onto an art category that was present in the contemporary art of the 1960s and 1970s, but has not been properly perceived until now. The conceptual image is a type of image that displays concepts, that is, it makes visible artistic ideas that can only be represented by themselves. Accordingly, they are works of art and not simply records.

The study identified the first events as taking place as early as the first half of the XX century, beginning with Walter Benjamin's reflection on the art work and manufactured copies of it, and by the stance taken by Marcel Duchamp as a response to the industrialisation of the art image. Subsequently, the study encountered the fact that this new imagistic dimension of art demands a museal dimension, also imagistic, which was proposed almost simultaneously by Marcel Duchamp in his work *Box-in-a-Valise* and by André Malraux with his concept of the Imaginary Museum.

Yet it was in the second half of the XX century when the auspicious context arrived for conceptual images to be given full rein, as demonstrated by the plastic thinking of Marcel Duchamp and by Guy Debord's reflection on the Society of the Spectacle. The Debord text and the last Duchamp work provided key elements for better understanding that historic moment in which the conceptual image category flourished.

A set of contemporary art works using the body and landscape to achieve their conceptual images were investigated to provide evidence of this flourishing, as these artists used manufactured images to produce images of their actions, interventions and propositions and presented these images as works of art.

Keywords: conceptual image, manufactured image, art image, *ready-made*, contemporary art, imaginary museum, society of the spectacle.