



O fotojornalismo no museu de arte

Photojournalism in the art museum

Fotoperiodismo en el museo de arte

Guilherme Tosetto – Centro Universitário Belas Artes de São Paulo | São Paulo | São Paulo | Brasil |
Contato: guilhermetosetto@gmail.com | Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8415-9366>

Resumo: O objetivo deste artigo é refletir sobre a presença da fotografia documental e das imagens do fotojornalismo na coleção do Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo. Ao mesmo tempo que esse acervo aponta para uma característica do colecionismo contemporâneo, revela uma íntima relação com fatores que favorecem a entrada de obras nesse suporte em museus de arte moderna e contemporânea, como o uso da linguagem documental no registro de manifestações da arte conceitual. Ao resgatar certas fotografias presentes na coleção do MAM, também podemos conhecer as relações entre o fazer jornalístico e de que forma parte da história do Brasil está representada nesse conjunto, organizado a partir de escolhas curatoriais e institucionais, seja por meio de premiações, doações ou aquisições, ao longo das últimas quatro décadas.

Palavras-chave: fotojornalismo; museologia; colecionismo.

Abstract: The purpose of this article is to reflect on the presence of documentary photography and images of photojournalism in the collection of the Museum of Modern Art (MAM) of São Paulo. At the same time, this collection points to a characteristic of contemporary collecting and reveals a relationship with factors that favor the entry of photography as a medium in modern and contemporary art museums, such as the use of documental language in recording manifestations of conceptual art. Through the photographs present in the collection of MAM, we can also learn about the relationships between journalistic work and how part of the history of Brazil is represented in this set, organized from curatorial and institutional choices, whether through awards, donations or acquisitions, over the last four decades.

Keywords: photojournalism; museology; collecting.



<https://doi.org/10.22484/2318-5694.2022v10id5135>



Resumen: El propósito de este artículo es reflexionar sobre la presencia de fotografía documental e imágenes de fotoperiodismo presentes en la colección del Museo de Arte Moderno (MAM) de São Paulo. Al mismo tiempo que esta colección apunta a una característica del coleccionismo contemporáneo, revela una íntima relación con factores que favorecen la entrada de obras en este medio en los museos de arte moderno y contemporáneo, como el uso del lenguaje documental en el registro de manifestaciones de arte conceptual. Al rescatar algunas fotografías presentes en el acervo del MAM, también podemos conocer las relaciones entre el trabajo periodístico y cómo parte de la historia de Brasil está representada en ese conjunto, organizado a partir de elecciones curatoriales e institucionales, ya sean a través de premios, donaciones o adquisiciones, en las últimas cuatro décadas.

Palabras clave: fotoperiodismo; museología; coleccionismo.

Recebido em: 30/09/2022

Aprovado em: 15/12/2022



1 Introdução

A fotografia, enquanto imagem técnica, cujo desenvolvimento se dá a partir de conhecimentos científicos, foi primeiramente valorizada pelo campo de estudos históricos e, assim, passou a ser incorporada por distintas coleções museológicas de ciência e história. Já a sua presença em museus de arte, sobretudo em instituições que colecionam arte moderna e contemporânea, aconteceu de maneira tardia, somente quando a fotografia se instala de modo inquestionável ao lado de outras linguagens artísticas, seja intimamente conectada com a arte conceitual ou aceita pelas características expressivas exclusivas dessa mídia. Mas o que representa a presença de fotografias documentais, criadas a partir do fazer fotojornalístico, ao lado de outras imagens técnicas e outras obras em suportes tradicionais das artes visuais?

A partir de um recorte na coleção do Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo, busca-se entender as relações entre a linguagem documental e as manifestações artísticas conceituais, algo fundamental para a entrada da fotografia como obra colecionável em museus de arte. Além disso, pretende-se evidenciar como as escolhas institucionais em relação à formação da coleção estão relacionadas ao contexto histórico e social do Brasil, além de reconhecer como exposições e eventos organizados pelo próprio museu foram formas de legitimar a presença dessas imagens técnicas na coleção de arte do MAM-SP.

2 A fotografia na gênese da coleção do MAM-SP

O Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo foi criado em 15 de julho de 1948. Entre os membros signatários da escritura da instituição, estava Thomaz Farkas, que viria a ser o primeiro fotógrafo a expor no museu, em 1949. O interesse pela fotografia, portanto, já era demonstrado desde os primórdios do MAM-SP, devido principalmente à existência da comissão artística de fotografia que, além de Farkas, reunia nomes como Francisco Albuquerque, Benedito Duarte e Eduardo Salvatore,



todos fotógrafos atuantes na época e considerados pioneiros da fotografia moderna brasileira.

A primeira exposição de fotografia nas dependências originais do museu aconteceu em julho de 1949, justamente quando foi apresentado o trabalho de Farkas, em Estudos fotográficos. Apesar de dar ênfase à fotografia como uma vertente da arte moderna, o MAM-SP não incorporou, naquela ocasião, nenhuma obra em seu acervo. Naquele momento inicial, a instituição almejava constituir um acervo mais voltado à pintura e à escultura, gêneros já consolidados na arte e que dariam corpo significativo à coleção.

Na primeira década de existência do MAM-SP, foram realizadas seis mostras de fotografia, entre 1949 e 1957. Uma delas foi a do artista português radicado no Brasil Fernando Lemos, em 1953. E quatro das primeiras exposições de fotografia eram de associados do Foto Cine Clube Bandeirantes, como: 35 fotografias, de German Lorca (1952), e Fotografias Manarini, de Ademar Manarini (1954), são exemplos de trabalhos de dois fotógrafos associados ao Foto Cine Clube paulista. A exposição Otto Steinert e seus discípulos foi realizada por intermédio do grupo. Para essa mostra, o fotógrafo alemão Otto Steinert enviou ao Brasil imagens de sua autoria e de seus alunos ligados ao movimento da Fotografia Objetiva. Essas ações estabeleceram, naqueles anos iniciais, uma parceria entre o MAM-SP e o Foto Cine Clube Bandeirantes, o que culminou com a participação em uma sala exclusiva para fotografia na II Bienal de São Paulo, em 1953, quando o evento ainda era organizado pelo MAM-SP. É importante ressaltar que, apesar do prestígio dado a essa mídia naquele momento, ainda não havia fotografias na coleção do museu.

Em fevereiro de 1963, todo o acervo do MAM-SP foi doado para a Universidade de São Paulo (USP), impondo ao museu uma retomada e uma mudança de direção. No período, sócios e amigos do MAM-SP se reúnem para reestruturar as atividades da instituição, discutir novos meios de financiamento para mantê-la e incentivar doações privadas e públicas para a formação de uma nova coleção. Apesar de o MAM-SP se concentrar na arte contemporânea, a fotografia ainda não viria a fazer parte do acervo naqueles anos em que o museu se reerguia.



A fotografia só reapareceria como protagonista e obra colecionável em 1980, na exposição da I Trienal de Fotografia do MAM, quando aconteceu a primeira aquisição de fotografias para a coleção. No texto de apresentação da I Trienal, Moracy R. de Oliveira, integrante da comissão de seleção e premiação, começa por questionar se, de fato, existe uma fotografia brasileira. E acaba por fazer uma reflexão sobre a falta de conhecimento acerca do trabalho dos fotógrafos atuantes naquele período. E conclui afirmando que a I Trienal "permite uma visão, ainda que incompleta, das principais tendências da produção fotográfica brasileira no momento" (OLIVEIRA, 1980, p. 3).

O Grande Prêmio da I Trienal, que contou com a participação de 71 fotógrafos, foi dado ao fotógrafo Miguel Rio Branco, pela série Coração, espelho da carne: interiores, composta por seis imagens. Outros cinco fotógrafos foram contemplados com o Prêmio Aquisição, e, assim, formou-se o núcleo inicial da coleção de fotografias do MAM-SP, com forte presença de trabalhos de caráter documental, assinados por Vera Albuquerque, Caíca, Anna Mariani, Orlando Brito e Leonardo Tiozo Hatanaka.

O conjunto de oito fotografias de Vera Albuquerque pertence à série Rua do Trapiche. As imagens em preto e branco foram feitas em 1980, em São Luís (MA). O trabalho de Caíca, por sua vez, é um conjunto de seis fotografias em preto e branco que registram o Viaduto Major Quedinho, o qual corta uma das vias do Centro de São Paulo. Já o trabalho de Anna Mariani é um díptico de fotografias em preto e branco, intitulado Queima de acha, que retrata duas mulheres trabalhadoras da zona rural da Bahia. A obra faz parte de um ensaio realizado em 1978.

Na sequência, as 14 fotografias de Orlando Brito que entraram para a coleção são expoentes do fotojornalismo praticado nos anos 1970, quando o Brasil vivia sob a ditadura militar. As imagens feitas em Brasília datam de 1977 e 1979, e mostram políticos e militares nos bastidores do poder, antes da reabertura democrática, ocorrida a partir de 1985. No catálogo da I Trienal, Brito comenta: "É um material colhido no trabalho do dia a dia no Congresso, no Palácio do Planalto e noutras searas brasilienses e que não pôde ser aproveitado pelos jornais, que exigem para o leitor uma linguagem elementar mais acentuada" (OLIVEIRA, 1980, p. 3). Mesmo sendo



consideradas “sobras” do jornalismo, pode-se dizer que esse conjunto de imagens é o embrião do viés fotojornalístico da coleção de fotografias do MAM-SP.

Cinco anos depois da I Trienal, em 1985, o MAM-SP realiza a I Quadrienal de Fotografia, com curadoria de Paulo Klein e participação de 70 fotógrafos. Assim como na I Trienal, a intenção do curador era apresentar e atualizar o panorama nacional de fotógrafos. Na Quadrienal, não houve Prêmio Aquisição; porém, alguns dos profissionais participantes acabaram por doar seus trabalhos, tornando esse evento também fundamental na origem da coleção de fotografias do MAM- SP.

Madalena Schwartz, fotógrafa de origem húngara, doou, por exemplo, 11 fotografias em preto e branco, em sua maioria retratos. Entre eles, estava uma imagem do grupo brasileiro de teatro e dança Dzy Croquettes, que atuou nos palcos do país no final da década de 1970, com apresentações de forte teor político e contestadoras à ditadura militar. Já o jornalista Olney Krüse doou 29 fotografias, sendo exclusivamente retratos feitos durante entrevistas com artistas e personalidades da época, como a fotógrafa e ativista suíça naturalizada brasileira Claudia Andujar e a cantora e atriz portuguesa Amália Rodrigues. E assim se formou, dentro do núcleo inicial de fotografias do MAM-SP, um conjunto relevante de imagens ligadas ao fazer documental e ao fotojornalismo nacional.

Figura 1 - Retrato de Claudia Andujar em seu apartamento em São Paulo



Fonte: Olney Krüse, 1983. Doação do artista, Coleção MAM-SP.



3 O fotojornalismo na ampliação da coleção de fotografias

Em 1999, o MAM-SP recebe uma série de doações que faz crescer, consideravelmente, sua coleção de fotografias documentais e fotojornalísticas. Após o Prêmio J. P. Morgan de Fotografia, promovido pelo Banco J.P. Morgan, um júri formado por especialistas na área (Eder Chiodetto, João Paulo Farkas, Marcos Santilli e Paulo Klein) premiou 28 fotógrafos e os integrou à coleção do museu. Alfredo Gutierrez, então presidente do J.P. Morgan, revelou na ocasião as intenções dessa premiação: "É com satisfação, também, que doamos uma cópia desta coletânea ao acervo permanente do MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo para a apreciação do público brasileiro" (1999). Instalado no país na década de 1960, o banco norte-americano deu início a uma importante coleção de arte brasileira, que incluem as fotografias do prêmio. Segundo Luiz Camillo Osorio, um dos curadores da coleção, "tem-se um núcleo de fotografia ecoando a política do próprio acervo institucional, que na última década apostou fortemente no meio fotográfico" (OSORIO, 2003, p. 168).

Figura 2 - Centro de São Paulo



Fonte: Ed Viggiani, 1999. Doação Morgan Guaranty Trust Company of New York, Coleção MAM-SP.



O tema do Prêmio J.P. Morgan de Fotografia foi O Brasil na virada do século e as perspectivas para o novo milênio. Eustáquio Neves ficou com o Grande Prêmio; enquanto Ed Viggiani, Paulo Fridman, João Urban e Penna Prearo receberam o Prêmio Ensaio e tiveram suas fotografias vencedoras incorporadas à coleção. Já o Prêmio Aquisição foi dado para outros 23 fotógrafos, como a fotojornalista Marlene Bergamo, incrementando de maneira significativa o número de autores presentes na coleção, em sua grande maioria com produções documentais. Entre os membros do júri, estava Eder Chiodetto, editor ligado ao fotojornalismo e futuro curador de fotografia do MAM- SP, reafirmando a potência da vertente documental na coleção fotográfica do museu.

A preocupação em mapear a fotografia contemporânea de maneira sistemática, em paralelo ao incremento de recursos financeiros para o museu, impulsionou a criação, no ano 2000, do Clube de Colecionadores de Fotografia, que se unificou com o Clube de Colecionadores de Gravuras em 2022, sob responsabilidade do curador-chefe do MAM-SP, Cauê Alves, alterando a dinâmica até então vigente. O mecanismo do clube funcionava do seguinte modo: a cada ano, eram selecionados cinco artistas que trabalham com fotografia para terem suas obras integradas à coleção, e cópias eram distribuídas entre os sócios. Essa ação surgiu impulsionada pela experiência bem-sucedida do Clube de Gravuras, que já funcionava no MAM-SP desde 1986. "Este tipo de Clube não foi criado pelo MAM e sabe-se que ele remonta desde a experiência expressionista na Alemanha, no começo do século XX" (CHIARELLI, 2005, p. 16).

No terceiro ano do Clube de Colecionadores de Fotografia, em 2002, passaram a fazer parte da coleção duas fotografias documentais com atuação na mídia impressa brasileira: Claudia Andujar e Nair Benedicto. A partir da curadoria de Eder Chiodetto, as obras que integram o clube passaram a se encaixar em uma das cinco frentes de pesquisa desenvolvidas por ele: "Identidade Nacional", "Documental Imaginário", "Limites/Metalinguagem", "Retrato/Autorretrato" e "Vanguardas Históricas". É importante notar que a vertente documental, presente desde a gênese da coleção de fotografias, aparece em algumas dessas frentes, como resgate histórico, como busca de identidade e como possibilidade de se aliar ao imaginário contemporâneo.



“Identidade Nacional”, por exemplo, ocupa-se da tradição do fotodocumentarismo relacionado à cultura e à história do Brasil. Já “Documental Imaginário” busca incorporar ao acervo uma vertente renovada do documentarismo, que surge após a década de 1990, tendo como base criativa as novas tecnologias, presentes em distintas manifestações artísticas do período, acompanhadas de uma forte carga de subjetividade.

Em entrevista após o anúncio dos artistas que comporiam a edição de 2014 do Clube de Colecionadores de Fotografia, Chiodetto apontou algumas razões para a inclusão de diferentes tipos de obras e artistas ao longo dos últimos anos, como o trabalho da rede Mídia Ninja, que ingressou no acervo em 2014 e que se encaixa mais na esfera do jornalismo do que da arte. “Significa que o museu segue na sua linha de questionar e lançar perguntas sobre o estatuto da fotografia no contexto da arte contemporânea” (CHIODETTO, 2013). Essa afirmação se torna interessante por reforçar o interesse do museu na arte contemporânea, ao correr riscos e questionar a função da fotografia na contemporaneidade. As imagens de autoria da Mídia Ninja foram feitas em várias cidades do Brasil, durante as manifestações populares de junho de 2013, organizadas a princípio para protestar contra o aumento do valor do transporte público, mas que depois se tornaram um movimento com várias pautas: pelo fim da violência policial, por mais investimentos em serviços públicos, por melhorias trabalhistas, etc. Numa das imagens mais famosas da época, um grupo de manifestantes é fotografado no Congresso Nacional, em Brasília, em uma zona onde é proibida a circulação de pessoas. Apesar da defesa do trabalho feita pelo curador, bastaria conectá-lo com outras fotografias documentais políticas que também compõem a coleção.



Figura 3 - Ruas de Junho



Fonte: Mídia Ninja, 2013/14. Doação do artista por intermédio do Clube de Colecionadores de Fotografia MAM-SP, Coleção MAM-SP.

Em 2014, após o anúncio das obras do Clube de Colecionadores de Fotografia, foi promovida a exposição Poder Provisório, com curadoria de Eder Chiodetto. Foram exibidas 86 obras da coleção que têm a fotografia como suporte. A mostra foi composta por obras realizadas nos últimos cinquenta anos, e buscava "provocar uma reflexão acerca das esferas de poder em contraponto aos problemas sociais históricos do Brasil". Mais uma vez, a temática política e fotojornalística surge dentro do museu, tanto pelas características documentais da coleção de fotografia quanto pela situação política do país, que voltava a se desestabilizar. Nessa ocasião, foram apresentadas, pela primeira vez, as obras da Mídia Ninja, cuja presença na coleção do MAM-SP foi alvo de questionamentos.

4 Identidade nacional, política e o fotojornalismo

No Brasil, a partir de meados da década de 1960, as relações entre política e fotografia ficam bastante evidentes, quando acontece o golpe militar de 1964, dando início a uma ditadura que durou 21 anos. Nesse período, o movimento fotoclubista



perde força, com a saída de nomes importantes e com o desenvolvimento do fotojornalismo, impulsionado pela consolidação das revistas ilustradas e pelo ambiente político conturbado.

O jornalista e crítico de fotografia Rubens Fernandes Júnior, na obra dedicada ao panorama da fotografia brasileira entre 1946 e 1998, identifica na década de 1960 a chegada ao Brasil de fotógrafos estrangeiros que foram fundamentais para a criação da imagem de um país de identidade própria, “sem os preconceitos e o ranço folclórico que durante anos nos caracterizou no exterior” (FERNANDES JUNIOR, 2003, p. 153).

Duas fotografias que se destacaram nesse ambiente inicial da ditadura militar estavam diretamente vinculadas ao fotojornalismo. A inglesa Maureen Bisilliat faz parte do grupo de estrangeiros que se mudou para o Brasil no período pós-guerra e logo foi “absorvida” pelo mercado, trabalhando como fotojornalista na Editora Abril, que lançaria a revista *Realidade* em 1966. A publicação se destacou no mercado editorial por seu corpo de fotógrafos e pelo peso que as fotografias recebiam na diagramação das páginas. Um dos ensaios mais importantes desse período inicial está presente na coleção do MAM-SP: trata-se da série *Caranguejeiras*, que registrou mulheres catadoras de caranguejos na aldeia de Livramento, na Paraíba.

Nas fotografias da série *Caranguejeiras*, Bisilliat registrou as mulheres com dignidade e respeito, expondo seu universo de trabalho com um olhar único. A fotógrafa optou por um tratamento visual que, propositalmente, mesclava as catadoras com a lama, transformando-as em uma imagem orgânica, ligando-as aos recursos que a natureza lhes oferecia e dos quais elas dependiam (DINES, 2018).



Figura 4 - Sem título (da série As caranguejeiras), Maureen Bisilliat



Fonte: Maureen Bisilliat, 1968/02, Aquisição Núcleo Contemporâneo MAM-SP, Coleção MAM-SP

Para o pesquisador brasileiro Rubens Fernandes Júnior, Maureen Bisilliat está entre os fotógrafos das décadas de 1960 e 1970 que “buscaram definir uma representação da identidade nacional, a partir das diferentes manifestações populares, utilizando a fotografia como informação independente” (FERNANDES JUNIOR, 2003, p. 154).

Dentro desse conjunto de profissionais, também se destaca a fotojornalista Claudia Andujar, que possui na coleção do MAM-SP um trabalho que desenvolveu junto aos índios da etnia Yanomami, sobretudo na década de 1970. Andujar, de origem suíça, começou sua carreira de fotógrafa no Brasil pautada por revistas internacionais e nacionais. A partir de 1971, viajou algumas vezes para aldeias Yanomami – no início, comissionada, mas, posteriormente, por motivação pessoal, ao perceber que, ao dar visibilidade aos indígenas por meio de suas fotografias, conseguiria ajudar a reduzir a vulnerabilidade desse povo frente aos garimpeiros, fazendeiros e missionários que ameaçavam sua existência. A última temporada da fotógrafa com os indígenas teve duração de 14 meses, quando ela foi retirada do local



com antropólogos e outros estudiosos, todos enquadrados, pelo governo militar, na Lei de Segurança Nacional.

O tempo que Claudia Andujar passou na aldeia Ihe rendeu um envolvimento afetivo com os Yanomami, percebido em suas fotografias, em suas ações em prol daquele território indígena, e em especial no livro Yanomami, publicado em 1998 e cujas fotografias fazem parte da coleção do MAM-SP.

Figura 5 - Yanomami (da série: A casa), Claudia Andujar



Fonte: Cláudia Andujar, 1974/76. Aquisição Núcleo Contemporâneo MAM-SP, Coleção MAM-SP.

Outro fotógrafo que teve sua produção desenvolvida no período da ditadura militar foi Orlando Brito. Ele se tornou um dos profissionais brasileiros que acompanharam de perto a movimentação desse período politicamente conturbado, especialmente por trabalhar a serviço de grandes jornais em Brasília. Suas fotos de políticos e eventos daquele momento da história brasileira tornaram-se emblemáticas, pois conseguem combinar a determinação estética com uma densidade exigida no campo do fotojornalismo político. Utilizando elementos técnicos como luz de fundo e composições elaboradas, Brito conseguia capturar cenas e poses inusitadas, e acrescentava a suas fotos uma crítica sutil à ditadura, que por mais de duas décadas mostrou seu *modus operandi* opressivo e violento.



Algumas dessas imagens de Brito fazem parte da coleção do MAM-SP. Há 23 fotografias em preto e branco assinadas pelo fotógrafo mineiro, em sua maioria incorporadas ao museu por ocasião da I Trienal, em 1980, quando fotografias passaram a fazer parte da coleção de arte do museu, por meio de premiações. Na época da mostra, Brito definiu seu próprio trabalho com estas palavras: “É um material coletado do cotidiano do trabalho no Congresso Nacional, no Palácio do Planalto ou em outro local político do Distrito Federal, e essas fotos não foram publicadas no jornal nesse tempo. As técnicas de operação são as mais comuns, normalmente usadas em fotografia, sem truques, com o propósito de reproduzir exatamente o que eu podia ver” (BRITO, 1980).

Figura 6 - Ex-presidente Geisel discursando em almoço com brigadeiros no Clube da Aeronáutica



Fonte: Orlando Brito, 1977. Prêmio Aquisição, I Trienal de Fotografia 1980, Coleção MAM-SP.

Dois pontos se destacam do discurso de Brito: o primeiro é que ele supõe não usar artifícios fotográficos em sua obra, justamente porque queria uma representação mais próxima do momento crítico que o Brasil vivia, e também por trabalhar como fotojornalista, o que exige, se não a verdade, a realidade dos fatos. Em segundo lugar, essas imagens – que são agora obras incorporadas pelo MAM-SP – não foram aproveitadas pelo jornal. Essa mudança de contexto, do fotojornalismo para uma



coleção de arte, deve-se tanto à qualidade técnica das fotografias quanto à noção de autoria impregnada no trabalho e à relevância histórica dessas imagens.

É interessante notar, no trabalho de Brito, que à medida que a ditadura se escancarava e a censura aumentava na virada da década de 1960 para 1970, suas fotografias começaram a ter um caráter muito mais crítico. Por essa razão, muitas delas foram vetadas para publicação pelos próprios militares e censores presentes nas redações de jornais e revistas. Brito, porém, preservou-as em seu acervo pessoal.

É possível dizer que a fotografia das décadas de 1960 e 1970 presente na coleção do MAM-SP está mais próxima do fotojornalismo e do documentarismo, principalmente pelas questões políticas do regime militar e pelas críticas possíveis que a imagem fotográfica permitia estampar nos jornais da época. No final dos anos 1970, essa predominância do fotojornalismo se acentuou “com a luta pela reorganização política da sociedade e pelo fim da censura[, o que] provocou o aparecimento das primeiras agências cooperativas de fotógrafos, responsáveis por uma nova relação profissional no mercado” (FERNANDES JÚNIOR, 2003, p. 158).

A linguagem documental não pode ser colocada como oposição a outras formas de expressão mais subjetivas da fotografia, pelo menos no contexto museológico, pois alguns autores importantes já demarcaram que é justamente a característica documental que possibilita a aproximação da fotografia com as artes visuais e que, conseqüentemente, a introduz como obra em museus de arte. Jeff Wall (1995) no artigo “Marcas da Indiferença” examina o uso da fotografia – em especial, da linguagem do fotojornalismo, da documentação fotográfica e do amadorismo – por artistas conceituais nos anos 1960 e 1970. Wall afirma que a fotografia já tinha um papel central no discurso da arte nos anos 1920, mas que a arte conceitual teve fundamental importância “na transformação dos termos e das condições em que a fotografia de arte definiu a si mesma e suas relações com as outras artes” (FERNANDES JÚNIOR, 2003, p. 161).

Com o estabelecimento do jornalismo moderno, os “artistas imitavam fotojornalistas a fim de criar imagens” (FERNANDES JÚNIOR, 2003, p. 166), utilizavam a imagem fotográfica como meio de registro de ações efêmeras como



performances, *happenings* e outras formas de manifestação que dependiam do corte no tempo e no espaço – permitido pela fotografia – para existirem enquanto objeto e imagem documental. Assim, a postura documental da fotografia, advinda do fazer fotojornalístico, foi a maneira utilizada pelos artistas conceituais para “eternizar” suas ações.

David Company, no artigo “Conceptual Art History, or, A Home for Homes for America”, discorre principalmente sobre como o fotoconceitualismo forçou a fotografia a confrontar sua própria heterogeneidade constitutiva, ocasionando “uma interrogação dentro da arte de um meio que não era realmente definido pela arte” (COMPANY, 1999, p. 124). A partir desse problema, é possível pensar que a fotografia passa a operar numa nova lógica, que perpassa tanto os artistas que a utilizam como meio quanto os fotógrafos que passam a questionar os limites dela em suas práticas. E é nesse ponto que se localiza uma das distinções mais escorregadias em relação ao fazer fotográfico no campo da arte: a frágil diferenciação entre “fotógrafos artistas” e “artistas fotógrafos”. Os primeiros seriam os herdeiros da fotografia documental e do fotojornalismo do começo do século XX, enquanto os outros seriam artistas que passaram a se apropriar da fotografia como instrumento criativo ou como meio de registro de suas obras efêmeras. Ainda segundo Company (1999, p. 138), é justamente pelo fato de o fotojornalismo ser uma “prática polissêmica que produz imagens que podem se mover através de discursos sobrepostos” que esse tipo de fotografia pode servir a um argumento textual ou indexar a subjetividade do criador. É nesse ponto de inflexão que a linguagem documental passa a servir tanto aos fotógrafos artistas, que buscam apresentar um recorte da realidade, quanto aos artistas fotógrafos, que a utilizam como instrumento de captura de suas práticas.

Rouillé (2009, p. 235) acredita que a distinção entre a arte dos fotógrafos e a fotografia dos artistas é bastante simples: “ao contrário do artista, que se situa no mesmo nível no campo da arte, o fotógrafo artista evolui deliberadamente no campo da fotografia. Ele é fotógrafo, antes de ser artista”. A diferença para o autor, portanto, encontra-se mais no campo da prática do que nos distintos resultados estéticos atingidos com essa mídia. Já a fotografia dos artistas tem como principal característica não somente a reprodução factual do visível, “mas tornar visível alguma coisa do



mundo [...] que não é, necessariamente, da ordem do visível” (ROUILLÉ, 2009, p. 287). Essas definições, porém, apresentam-se muito porosas, tanto na teoria quanto na prática, mas a partir dessas reflexões é possível identificar certas tendências nas produções fotográficas desenvolvidas nas décadas de 1960 e 1970.

A abertura política no Brasil, a partir de 1985, teve reflexos imediatos na produção artística, pela liberdade de expressão e pelo diálogo do país com o exterior. Segundo Fernandes Júnior, nota-se nesse período, incluindo já parte dos anos 1970, um “momento de organização dos fotógrafos e sistematização da produção marcado pela ebulição criativa dos profissionais – provocada pela efervescência política e estética do período – e pelo aparecimento de uma nova geração de fotógrafos” (FERNANDES JÚNIOR, 2003, p. 159). O autor complementa que, se nas décadas anteriores a fotografia documental desempenhou um papel fundamental no desenvolvimento dessa linguagem no Brasil, decorrente das experiências de revistas e jornais que tentaram ousar no seu uso e função, a partir da década de 1980 nota-se o início de uma fotografia mais descolada do referente. (FERNANDES JÚNIOR, 2003, p. 167).

Surge então nesse momento, para o autor, uma geração responsável “pela consagração da fotografia nacional, com independência política no fotojornalismo e singularidade na reconstrução do olhar e da imagem brasileira” (p. 167). Rubens Fernandes Júnior cita alguns nomes que fazem parte da coleção do MAM-SP, como: Nair Benedicto, Cristiano Mascaro, Carlos Fadon Vicente e Mario Cravo Neto, todos voltados à fotografia documental poética. Dentro desse universo ligado ao fotojornalismo nos anos 1980, destaca-se na coleção Olney Krüse, com 29 retratos de artistas e personalidades do campo da arte e da cultura, os quais ele registrou quando exercia sua profissão de repórter. Além de jornalista, Krüse era fotógrafo autodidata e crítico de arte em importantes veículos jornalísticos, como O Estado de S. Paulo, Folha de S. Paulo e Jornal da Tarde.

Nos anos 1990, começam a surgir fotógrafos e artistas que questionam os limites da fotografia, consolidando a produção contemporânea no Brasil sem esquecer de suas relações com o documental. Para Fernandes Júnior (2003, p. 174), esses artistas “injetaram na produção contemporânea um olhar documental mais expressivo



e uma nova atitude experimental”. Ainda na visão do autor, essa geração pode ser dividida em dois grupos: os “que tratam a fotografia como linguagem portadora de ideias culturais próprias e buscam novos paradigmas para a fotografia documental, distanciada da tradição purista tentando criar um visual desconcertante”, e os “que trabalham construindo suas referências, produzindo colagens e montagens, manipulando seu produto final, reutilizando negativos esquecidos no tempo” (FERNANDES JÚNIOR, 2003, p.174). Nesse período, identifica-se na fotografia brasileira um novo entendimento do caráter documental e fotojornalístico que marcou a produção desde os anos 1960. Nessa nova geração, “em lugar de tentar reproduzir o mundo, o interesse está em construir a representação de algo que não pode ser fotografado” (FERNANDES JÚNIOR, 2003, p. 174).

Ao conhecer parte desse conjunto de fotografias, percebe-se um empenho (direto ou indireto) dos curadores e responsáveis pela coleção do MAM-SP em reunir imagens de momentos históricos, mesmo que os acontecimentos noticiosos não façam referência ao Brasil. Um desses casos é a fotografia, de autoria do fotojornalista Alcir da Silva (radicado nos Estados Unidos), realizada em Nova York (EUA) no dia dos atentados de 11 de setembro de 2001. A imagem foi doada pelo artista e, ao ser inserida em uma coleção museológica de arte, transforma sua função primeira, cuja leitura é muito mais documental do que estética, e reforça o caráter documental e jornalístico da coleção de fotografias do MAM-SP.



Figura 7 - 11 de setembro de 2001 - Ataque terrorista ao World Trade Center, em Nova York



Fonte: Alcir da Silva, 2001. Doação do artista, Coleção MAM-SP

Outra obra em suporte fotográfico incorporada ao acervo do MAM-SP nos anos 2000, mas que apresenta características documentais ligadas à política no contexto brasileiro, é a fotografia de autoria de Mauro Restiffe realizada no dia da posse do primeiro mandato de Luiz Inácio Lula da Silva, o terceiro presidente eleito democraticamente após o fim da ditadura militar. A fotografia em preto e branco apresenta um plano geral do entorno do Palácio do Planalto, edifício reservado ao gabinete presidencial, com forte presença popular e a passagem de aviões militares. Essa imagem faz parte de uma série feita por Restiffe que mostra, de maneira cronológica, a chegada das pessoas e a ocupação desse espaço na cerimônia em Brasília. A fotografia foi incorporada pelo MAM-SP em 2005, por meio do Prêmio Aquisição do Panorama da Arte Brasileira.



Figura 8 - Empossamento #2



Fonte: Mauro Restiffe, 2003. Prêmio Aquisição Energias do Brasil - Panorama 2005, Coleção MAM-SP

5 Considerações finais

A linguagem documental advinda do fotojornalismo foi utilizada por artistas conceituais, a partir dos anos 1960, como uma das estratégias de registro e de permanência de obras efêmeras ou em constante alteração. Seu emprego foi, portanto, fundamental para que a fotografia adentrasse os museus de arte e se instalasse neles de maneira efetiva, abrindo a possibilidade para que outras manifestações estéticas, a partir dessa mídia, também pudessem ser consideradas obras de arte – a exemplo das imagens evidenciadas neste artigo, feitas no contexto do fotojornalismo e intimamente relacionadas à história do Brasil, razões pelas quais despertaram interesse do MAM-SP para compor sua coleção.

É evidente que cada instituição de arte apresenta uma leitura do contexto sociocultural, econômico e político do lugar em que se situa, e que espelha seus interesses ao decidir quais obras busca para seu acervo. No caso específico do MAM-SP, alguns fatores fizeram com que parte da produção documental e fotojornalística



do país estivesse presente em sua coleção desde a sua gênese: o envolvimento com o Foto Cine Clube Bandeirantes, precursor da fotografia moderna brasileira; assim como o primeiro evento inteiramente dedicado à fotografia, a I Trienal, em 1980, quando foram premiadas e incorporadas ao acervo do museu algumas das fotografias documentais expostas.

A partir daí, apesar de distintos posicionamentos curatoriais, a linha dedicada à imagem documental no MAM-SP tem se tornado cada vez mais relevante e continua, até os dias atuais, atraindo esse tipo de fotografia para a coleção, como as imagens da Mídia Ninja. Além disso, o acervo fotográfico da instituição tem se expandido para contextos internacionais, como as imagens do 11 de Setembro, mas se constitui, sobretudo, um panorama relevante tanto para a historiografia quanto para o campo da arte moderna e contemporânea brasileiras. Esses trabalhos apontam para a presença de imagens do fotojornalismo em ambientes que não lhe são típicos, como os museus, ampliando seu entendimento como informação e manifestação estética, inseridos em contextos de arte.

Referências

CAMPANY, David. Conceptual art history or a home for homes for America. **Rewriting conceptual art**. London: Reaktion Books, 1999.

CHIARELLI, Tadeu. **Catálogo geral da coleção permanente do Museu de Arte Moderna de São Paulo**: inventário. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.

CHIARELLI, Tadeu. **Memorial**. Apresentado à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para provimento de cargo de professor livre-docente junto ao Departamento de Artes Plásticas, disciplina História da Arte. São Paulo: USP, 2005.

CHIODETTO, Eder. **Dez anos do Clube de Colecionadores de Fotografia do MAM**. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2010.

CHIODETTO, Eder. Mídia Ninja fará parte do acervo do MAM-SP. Blog Entretempos, **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 11 ago. 2013. Disponível em: <http://entretempos.blogfolha.uol.com.br/2013/11/08/midia-ninja-fara-parte-do-acervo-do-mam-sp/>. Acesso em: 20 de setembro de 2022.

DINES, Yara Schreiber. As mulheres caranguejeiras e o sertão de Guimarães Rosa pelas lentes de Maureen Bisilliat. **Revista ZUM**, São Paulo, n. 14, abr. 2018. Disponível em:



<https://revistazum.com.br/ensaios/caranguejeiras-vaqueiros-maureen/>. Acesso em: 20 de setembro de 2022.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. **Labirinto e identidade**: panorama da fotografia no Brasil. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

OLIVEIRA, Moracy R. **I Trienal de Fotografia do Museu de Arte Moderna de São Paulo**. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1980.

OSORIO, Luiz Camillo. **História de uma coleção**: arte brasileira entre os anos 1960-1980 no acervo do Banco J. P. Morgan. São Paulo: Banco J. P. Morgan, 2003.

ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.

SILVA, Aparício Basílico; KLEIN, Paulo. **Quadrienal de Fotografia do MAM**. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1985.

WALL, Jeff. Marcas da indiferença: aspectos da fotografia na, ou como, arte conceitual - 1995. **Revista ZUM**, São Paulo, n. 12, abr. 2017.

Bibliografia

CHIARELLI, Tadeu. **Catálogo geral da coleção permanente do Museu de Arte Moderna de São Paulo**: inventário. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.

CHIODETTO, Eder. **Dez anos do Clube de Colecionadores de Fotografia do MAM**. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2010.

ESTEVES, Mariana. **Presenças e ausências**: a fotografia no Museu de Arte Moderna de São Paulo (1948-1980). 2005. Monografia (Especialização em Estudos de Museus de Arte) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

SILVA, Aparício Basílico; KLEIN, Paulo. **Quadrienal de fotografia do MAM**. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1985.