

A FACETA TRAVESTIDA DO LIVRO FOTOGRÁFICO

Paulo Silveira / Universidade Federal do Rio Grande do Sul

RESUMO

O livro fotográfico ou fotolivro, designação de um livro a partir de sua constituição pela imagem ou ilustração fotográficas, tem sido estudado sem uso pleno de fontes históricas, teóricas e críticas metodologicamente consolidadas, induzindo seus apreciadores à incompreensão ou à compreensão apenas parcial dos seus vínculos artísticos e estéticos.

PALAVRAS-CHAVE

livro fotográfico; fotolivro; livro de artista; livro-obra; fotografia

ABSTRACT

The photographic book or photobook, designation of a book from its constitution by the photographic image or illustration, has been studied without full use of historical, theoretical, and critical sources, methodologically consolidated, inducing their enthusiasts to misunderstanding or only partial understanding of its artistic and aesthetic links.

KEYWORDS

photographic book; photobook; artist's book; bookwork; photography

Estes apontamentos têm como tema a renovada consideração, nos anos 2000, do livro fotográfico como produto do campo artístico, como o fora a partir dos anos 1960, não a partir da dúvida sobre expor ou publicar, que no passado atormentou fotógrafos ingressantes no campo artístico com um falso problema, mas como detentor de qualidades estéticas com identidades específicas, com raízes na viabilidade e possibilidades das modernas técnicas de reprodução e definitivamente amadurecida da experiência comunicacional e da criatividade da arte contemporânea histórica.

Dentre as novas possibilidades de enquadramento de produtos artísticos para fins comerciais (de coisas concretas ou abstratas), um caso muito particular do que poderíamos chamar de “reposicionamento” está explicitado na popularização do termo “fotolivro”, dirigido à publicação não periódica impressa que apresenta trabalho fotográfico de artista ou fotógrafo (em alguns casos as capacitações não se sobrepõem) que geralmente tem parte ativa no projeto. Mesmo que a venalidade por si só não implique juízos, o que parece provável é que ela induz movimentos de incremento ou aceleração de oferta e procura de designações que deixem claro ao consumidor da obra de arte o que ela, obra, é ou possa ser. Por decorrência da pressa em identificar o antes não percebido, corre-se o risco de travestir o preexistente como algo novo, aos olhos dos consumidores recém-chegados ao mercado. Ou ainda (o que não estaria isento de ser considerado também um movimento mercadológico), travestir o convencional. É suficiente lembrar que o espaço alternativo em arte está muito bem estruturado, publicitado e compreendido, sendo estudado academicamente. O convívio com produtores e intermediários da circulação da imagem fotográfica oferece razões para acreditar que é possível que boa parte da afobação tenha algo de estratégia (talvez maliciosa), para indução ao consumo. Em contrapartida bem mais preocupante, outro grupo de conclusões precipitadas pode ter causa no mais trivial desconhecimento artístico, especialmente das artes visuais em sua dimensão histórica.

Quanto a definição do que seja, o livro fotográfico que chamamos de fotolivro é antes de mais nada uma qualificação de uso comercial para um produto com formato de livro ou similar, produzido por um laboratório fotográfico ou loja para seu cliente.

Trata-se de um “álbum de fotos”. Para compreendermos a acepção (pelo menos no português um neologismo), é suficiente visitarmos o comércio ou sítios da internet. No passado guardávamos as fotos de família, das férias, das comemorações em álbuns maiores ou menores. Para a sua identidade comercial, ser um fotolivro é algo inequívoco, doméstico, um souvenir. Um sítio de serviços fotográficos anuncia o seu produto:

Produzido com os melhores materiais, o Fotolivro Premium possui abertura de 180° (panorâmica), revelação em papel fotográfico profissional e páginas vincadas, ou seja, as suas imagens são contínuas e sem cortes entre uma página e outra. Isto garante um produto diferenciado, que revelará toda a qualidade de suas fotos! Com um mínimo de 30 e máximo de 60 páginas, você pode personalizá-los ao seu gosto. O Fotolivro Standart é a melhor opção para quem quer um bom álbum sem gastar tanto. Ele possui impressão digital de alta qualidade e capa dura. Confira os padrões [...] e comece já a montar o seu!”¹

Para a arte (assim como para a fotografia, se entendida de forma autônoma como campo ou disciplina), a designação só procede se houver uma cegueira programática (denegação) ou pelo menos desconsideração (indiferença) para com a verdade do comércio de serviços fotográficos (os antigos laboratórios de revelação), que aparenta ser o proprietário “real” do significado, pouco importando se efetivamente é dono ou usurpador do termo. Em contrapartida, quando miramos as livrarias, fotolivro acaba parecendo uma palavra que soa forçada, artificial, embora com utilização crescente, dada a sua aplicabilidade comercial (estamos acostumados a ver fotolivros medíocres enchendo os balaios de saldos). A reivindicação de propriedade de uso é um problema algo constrangedor para o artista fotógrafo, mas resulta que o seu significado específico (para a arte) já possui pelo menos uma tentativa de explicação instrumental. O tesouro de termos artísticos da Fundação Getty detém-se em explicar e sugerir atenção à sutileza dos significados, quando para trabalhos classificatórios.

photobooks [...] Um livro com ou sem texto, onde a informação essencial é transmitida através de uma coleção de imagens fotográficas. Pode ser de autoria de um ou mais artistas ou fotógrafos, ou organizado por um editor. Geralmente as imagens em um fotolivro são destinadas a serem vistas em contexto, como partes de um todo maior. Na maioria das vezes usado para se referir a obras reproduzidas mecanicamente e distribuídas comercialmente. Para álbuns for-

mados por impressões fotográficas montadas, com ou sem informações de identificação, use “álbuns de fotografia” [*photograph albums*]. (GETTY RESEARCH, *Art and Architecture Thesaurus Online*, 2015)

O motivo de muitos chamarem o livro fotográfico como fotolivro talvez tenha origem na tradução literal do inglês *photobook*. O mesmo se daria no espanhol, com *fotolibro*, comercialmente preferível a *libro de fotos*. Em francês dá-se prioridade culta (e talvez política) a *livre photographique*. Mas o uso de *photolivre* vem sendo incrementado. Ainda assim, para a segunda e terceira edições do evento hoje chamado *Photolivre: Journées du Livre de Photographie*, em 2014 (com Jean-Christophe Béchet, fotógrafo, e outros convidados) e de 2015 (convidados ainda não informados até a data deste texto), em Fontainebleau, França, o subtítulo parece se desculpar ou pelo menos esclarecer o título. A primeira edição das jornadas, em 2013, se chamou Journées du Photolivre de Fontainebleau (com Pierre Bessard, editor, André Rouillé, historiador da fotografia, e outros). Seu dossiê para imprensa esclarecia:

Nestes últimos anos, numerosos salões têm apresentado a obra de fotógrafos, mas o livro de fotografia, que continua sendo o melhor suporte para o trabalho de um fotógrafo, não suficientemente defendido. Após a publicação em 2004 do primeiro volume do trabalho do fotógrafo inglês Martin Parr [e Gerry Badger], *Le livre de photographie[s], une histoire*, uma geração de colecionadores emergiu, um mercado global é criado, as classificações são estabelecidas.²

A citação precedente sugere o caminho para a má interpretação, ou má leitura, muitas vezes repetida. Se lemos de forma displicente, corremos o risco de entender que o livro de Martin Parr (1952) e Gerry Badger (1948), *The photobook: a history*, em três volumes (2004, 2006 e 2014), seria o pioneiro neste assunto (o que nossa experiência em pesquisa demonstra ser um equívoco frequente). Sem dúvida não é isto que o texto afirma, mas sim a sua influência na criação de um mercado. Não há exagero nisso, a série de livros de Parr e Badger é estimada como obra referencial. Os volumes tornaram-se um fenômeno quase *pop*, quase *bestsellers*, livros de aceitação imediata, com rapidíssima penetração internacional, subsidiada por uma edição primorosa e um editor eficiente e ágil. Por seu conteúdo e abordagem é obra de consulta obrigatória em disciplinas dos ensinos técnico e superior, além de gozar do benefício de ser primariamente em inglês, língua hegemônica (também possui edições em francês, respectivamente de 2005, 2007 e 2014).

Porém, o *The photobook* de Parr e Badger não foi o primeiro trabalho sobre o tema. Longe disso, foi precedido por outras investigações desde o final dos anos 1970 (SILVEIRA, 2004, p. 155). Outra publicação, *The photobook: from Talbot to Ruscha and beyond*, organizado por Patrizia Di Bello, Colette Wilson e Shamoan Zamir, 2012, lembra, discretamente, que houve precedentes. O texto introdutório reconhece que a história da fotografia não dava espaço de importância central ao livro fotográfico.

Os anos recentes, entretanto, têm testemunhado um crescente interesse no fotolivro, e este interesse entre pesquisadores e colecionadores está muito difundido, o suficiente para justificar que se fale em um momento intelectual e cultural emergente que nos move para novos níveis de conhecimento integrado, para além dos estudos mais dispersos que vieram antes. (DI BELLO; WILSON; ZAMIR, 2012, p.1)³

A introdução, assinada por Di Bello e Zamir, é extremamente atenta à circunstância presente e identifica produções textuais importantes (em língua inglesa). Por outro lado, mostra-se comedida quanto aos precedentes em geral e cautelosa quanto a pesquisas em outros idiomas. Afirma, por exemplo, que os dois volumes do livro de Parr e Badger seriam “o único trabalho em inglês a tentar [*to attempt*] uma visão ampla através do tempo e dos espaços nacionais” (p. 3). Se o mérito parece justo, será que tentar uma visão mais ampla não seria um esforço presente em outros autores, encontráveis, talvez, fora do *mainstream* editorial? E além disso, apenas o tempo e o espaço são suficientes para definir uma amplitude de visão?

Andrew Roth, negociante de livros e galerista, não é diretamente mencionado na introdução de Di Bello e Zamir, embora um de seus livros sim, por sua relação com exposição homônima (vista no International Center of Photography, Nova York, 2005). Apesar da rapidíssima menção, *The open book: a history of the photographic book from 1878 to the present*, organizado por Roth, é inapelavelmente uma publicação indispensável, entre as pioneiras (e melhores) sobre o tema. *The open book* é conciso (apesar de suas mais de 400 páginas), com impressão de excelente qualidade, precedido por ensaio de Ute Eskildsen (curadora do departamento de fotografia do Museum Folkwang, Essen, Alemanha), apresentação de Simon Anderson (historiador de arte) e uma conversa entre Roth e Philip Aarons (coleccionador de livros de artista). Após as descrições dos livros em exibição, segue-se Gerhard Steidl (edi-

tor) apresentando o *making of* de *Storylines*, de Robert Frank (2004), e o posfácio de Hasse Persson (diretor artístico do Hasselblad Center). Apesar de suas contribuições, em *The photobook* o nome de Roth é apenas mencionado em capítulo de David Evans, o ensaio “*A spectre is leaving Europe* (1990): appropriation in a post-communist photobook”, sobre livro em parceria⁴ do poeta Heiner Müller (1929-95) com a fotógrafa Sibylle Bergemann (1941-2010), ambos residentes na então República Democrática Alemã, sob regime socialista. Após comentários sobre a diferença entre um livro de fotografias e um fotolivro, Evans reconhece como um importante guia o trabalho de Roth e colaboradores, *The book of 101 books*, que teria “ajudado a lançar o corrente entusiasmo pelo fotolivro como um objeto a ser analisado e colecionado” (p. 165).

The book of 101 books: seminal photographic books of the twentieth century, 2001, foi possivelmente o mais oportuno volume publicado sobre livros fotográficos. Talvez também tenha sido o mais importante, se o considerarmos como uma espécie de modelo aos que o seguiram. A exposição da matéria (texto e imagem em estrutura cronológica) segue em sintonia com os projetos gráficos já consagrados para obras sobre livros de artista e de bibliofilia, agregando o rigor construtivo dos catálogos dos grandes museus (como os do Museu de Arte Moderna de Nova York, por exemplo). Organizado por Roth, contou com seis ensaístas gerais (Richard Benson, May Castleberry, Jeffrey Fraenkel, Daido Moriyama, Shelley Rice e Neville Wakefield) e dois resenhistas das obras apresentadas (Vince Aletti e David Levi Strauss). Os 101 livros fotográficos apresentados em ordem cronológica são norte-americanos e europeus, com dois japoneses. Sua maior qualidade é o repertório de publicações escolhidas, que não ignora a primazia estética e conceitual do livro de artista (obra cujo autor é um artista e que usa lógica e linguagens da arte). Sua maior e mais retumbante falha, a subserviência curatorial a circuitos hegemônicos, demonstrada através da ausência de obras notáveis de outras procedências geográficas (por exemplo, não há livros latino-americanos). Mesmo assim, o levantamento e suas razões são soberbos.

Outras informações sobre a questão lexical da origem da palavra fotolivro, podem ser buscadas e aferidas se voltarmos ao tesouro da Getty. Suas fontes apontam

como referência mais antiga de existência do termo *photobook*, pelo menos para os fins do tesouro, o manual de publicação elaborado pelo fotógrafo Bill Owens, *Publish your photo book: a guide to self-publishing*, 1979. Não se trata aqui de teoria ou história, mas de um guia técnico de autor com experiência no assunto. Owens publicou seu trabalho fotográfico na forma de livros, três deles nos anos 1970, entre eles *Suburbia*, 1973, registro de seus vizinhos, amigos e familiares, todos suburbanos da Califórnia (num trabalho que “é, obviamente, mais sutil, mais estranho e consideravelmente mais ambíguo do que até mesmo Owens reconheceu na época”, segundo Aletti, em ROTH, 2001, p. 224, ou que prova “se o comentário sociocultural é o objetivo, imagens e texto geralmente trabalham melhor que imagens sozinhas”, segundo PARR; BADGER, 2006, p. 24). Quanto ao tema da “autopublicação”, o manual de Owens não ficaria sozinho. Outros, mais recentes e atualizados sobre as tecnologias digitais de editoração e edição de imagens, estão disponíveis para os interessados.

A segunda referência em antiguidade entre as mencionadas pelo tesouro, e de relevância para pesquisas abrangentes, é o artigo de Alex Sweetman (1946), “Photobookworks: the critical realist tradition”, reproduzido na coletânea *Artists’ books: a critical anthology and sourcebook*, 1985, organizada por Joan Lyons. Sweetman, professor na Universidade do Colorado, nos anos 1980 ministrava fotografia e história da arte na School of the Art Institute of Chicago, após seu mestrado no Visual Studies Workshop. Em *Artists’ books* convergem, em uma referência obrigatória, as principais informações estabilizadas nos anos 1980 sobre uma categoria artística que foi, voluntariamente, uma das fundadoras da arte contemporânea e que soube se nutrir das possibilidades instrumentais da fotografia e da impressão, entre outros recursos. O livro de artista, como categoria, esteve entre os primeiros meios a pronunciar-se em voz alta como estando entre os principais espaços alternativos, para logo depois tomar assento em uma posição privilegiada da produção e da inteligência artísticas. Em “Photobookworks: the critical realist tradition”, Sweetman demonstra ciência da fertilidade do terreno em que o livro fotográfico passaria a ser reconhecido (sobretudo na forma de livro-obra) e reconhece as relações das partes com o todo (principalmente ao identificar o efeito das séries).

A série [...] é um dispositivo expressivo. O fotógrafo [...] deve lidar com

as dificuldades e possibilidades da comunicação visual, a articulação deliberada das relações entre imagens, a atitude que informa as fotografias com uma consistência e um ponto de vista. Tudo isso a fim de alargar e aprofundar os canais de discurso emocional e experimental. Livros-obra fotográficos [*photobookworks*] são uma função da inter-relação entre dois fatores: o poder da fotografia única e o efeito dos arranjos seriais em forma de livro. (SWEETMAN, 1985, p. 187)

O pequeno ensaio de Sweetman tem no título o que pode ser historicamente a mais precisa designação em inglês para os livros fotográficos que realmente têm integração semântica e estética: *photobookworks*. As características da veloz construção de vocábulos no inglês permitem tal naturalidade. Poderíamos traduzir o termo, em português literal, como livros-obra fotográficos, o que descreveria com maior clareza do que se trata. É verdade que livro-obra (*bookwork*) é um substantivo contável com uso muito eventual, quase restrito às artes visuais, ao artesanato e áreas afins. A singularidade da ideia de um livro-obra fotográfico – ou seja, do que chamamos mais simplesmente de livros fotográficos ou fotolivros, no arco que abrange da parcela assumidamente documental até a fração mais notável e “artística” – foi muito oportuna e reconhece sua dimensão sensória, fisicalidade, diagramação, acabamento etc. E parece justo supor que *photobook* assumia coloquialmente, mesmo que sem intenção, a função reduzida de *photobookwork*, uma palavra composta muito longa, apesar de mais rica. Além disso, *work* age como um sufixo que serve mais para enfatizar uma especificidade de *book* ou qualificar uma dimensão de coisa, eliminando a possibilidade de significados mais genéricos. Dizer em português “livro-obra fotográfico” ou apenas “livro fotográfico”, e igualmente “fotolivro”, dá no mesmo na maior parte das vezes. A opção por uma forma ou outra se daria pelo contexto de utilização, cabendo ao leitor entender de que espécie de livro se fala, ou pelo interesse na construção de um arrazoado conceitual, de um conceito operacional, uma ideação, etc. Ou na construção de uma estratégia de *marketing*, de um argumento de projeto cultural, etc.

Outro trabalho de Sweetman pouco lembrado (ou desconhecido por iniciantes), e não menos importante, foi a publicação, no ano seguinte ao livro de Lyons, de *Photographic book to photobookwork: 140 years of photography in publication*, 1986, uma edição especial do *CMP Bulletin*, do California Museum of Photography, na University of California, Riverside. O título vai direto ao ponto e separa as conforma-

ções e a intencionalidade: *photographic book* e *photobookwork*, ou livro fotográfico e livro-obra fotográfico. O texto é desenvolvido a partir de uma abordagem histórica, buscando recuperar informações que na época tinham uma divulgação insipiente. Afirmando que “a reprodução fotomecânica [...] transformou o mundo”, reconhece que, mesmo assim, “enquanto a descoberta da fotografia foi recebida com espanto beirando a histeria, o desenvolvimento de processos fotomecânicos teve lugar quase sem aviso prévio” (SWEETMAN, 1986, p. 7). Lembra processos como os fotolitográficos (a fototipia, ou colotipia, entre eles, do apreço de Alphonse Louis Poitevin) e a fotogravura (bem utilizada por Alfred Stieglitz), além de veículos construídos com múltiplas técnicas de impressão, hoje considerados como originais (como a revista *Camera Work*, 1903-1917, publicada por Stieglitz). Após atravessar um amplo panorama, Sweetman finda seu ensaio com foco na produção mais recente, usando parcialmente trechos do seu texto já publicado na antologia organizada por Lyons (lá sem o histórico da origem do livro fotográfico). Para os livros artísticos que tenham natureza na imagem, usa a expressão *artists’ bookworks* (livros-obra de artistas ou simplesmente livros de artistas), ocasionalmente publicados por editores comerciais (como *Andy Warhol’s index (book)*, Random House, 1967). Como em todos os autores já mencionados, os livros de Edward Ruscha estão presentes. E antes de concluir seu trabalho arrolando obras como num breve catálogo de publicações, finaliza seu texto com comentários que respondem ao título, apresentando “*photobookworks*” contemporâneos.

Os dois mais importantes fatores técnicos condicionando a produção de livros desde a década de 1970 são a ampla disponibilidade de impressoras litográficas ofsete de baixo custo e o desenvolvimento de máquinas copiadoras de todos os tipos. O impacto destas duas tecnologias é paralelo ao impacto libertador do equipamento portátil de vídeo neste meio. Uma vez que estes desenvolvimentos técnicos tornaram-se disponíveis a todos ao mesmo tempo, não é surpreendente que livros de artista e livros-obra fotográficos [*photobookworks*] tornaram-se, e continuam sendo, uma importante categoria da produção artística no nosso tempo. (SWEETMAN, 1986, p. 26)

Ainda podemos retornar mais alguns anos para encontrar outra possibilidade das relações de origem vocabular para fotolivro. Em 1979, Thomas Dugan (1938), fotógrafo, mestre em Photography and Photo History, publica o livro *Photography between covers: interviews with photo-bookmakers*. Seus doze entrevistados são

fotógrafos atuantes nos Estados Unidos, sendo um do Japão. De certo modo é um trabalho pioneiro, já que aborda a fotografia a partir de produtores que têm em comum a pulsão para um empreendimento comunicacional relevante, a edição. A produção fotográfica em sua época é tão notável que Dugan expressa, na introdução, o desejo de prosseguir realizando novas entrevistas,⁵ inclusive repetindo algumas já feitas: “Estamos experimentando um dos mais prolíficos períodos da história do livro de imagem fotográfica” (DUGAN, 1979, p. 2). Entre os entrevistados, aquele com menor número de livros publicados até o momento, apenas um, é Larry Clark (1943), autor de *Tulsa*, 1971. Também (ou ainda mais) autobiográfico, *Teen-age lusts* é mencionado como um manuscrito ainda não editado (o que aconteceria em 1983, publicado com recursos próprios, com o título ajustado para *Teenage Lust*, com reedição ampliada em 13 páginas em 1987). Com Clark e suas fotos de adolescentes, consumo de drogas e sexo escandalizando alguns públicos, comprovamos as dificuldades com a reprodução de certas imagens não esperadas. Sobre a decisão de publicar *Tulsa*, esclarece:

O que aconteceu é que eu tinha todas essas fotografias e Ralph [Gibson] me disse: “Você tem que fazer um boneco.” Eu não queria fazer. Ninguém quer fazer o boneco de seu livro. Eles não percebem que quando você faz o boneco, todas as fotografias mudam, é toda uma cena diferente. Eu digo isso às pessoas. Ele me obrigou, obrigou realmente, ele gritou para mim. Eu disse: “Eu estou indo para Tulsa, eu vou terminar isso, eu não preciso de porra nenhuma de boneco, eu sei como são as minhas fotos.” Ele me forçou a fazer. Eu coloquei as fotos na parede, fiz estatísticas e coloquei-as em um livro; isso mudou o mundo inteiro. Vi a relação das fotografias e sabia o que eu precisava, o que estava faltando. [...] Nada está configurado, tudo está acontecendo. Eu estava muito ciente, quando tudo acontecia, de que eu quebraria minhas pernas para estar lá. Eu sabia que tinham que ser incluídas no livro. Eu estava realmente cozinhando, realmente trabalhando duro. (Clark, entrevistado em 1978, para DUGAN, 1979, p. 65)

Na primeira orelha da sobrecapa do livro de Dugan, é procedente a constatação de seu passado recente e curiosa a queixa de seu presente.

A última década tem testemunhado uma incrível explosão de energia criativa no campo da arte fotográfica. Numerosos artistas têm reconhecido as possibilidades excitantes da forma do livro e uma nova linguagem visual está emergindo. [...] Infelizmente, a verdadeira relevância dessa revolução criativa ainda precisa ser conhecida por

historiadores e críticos de arte. (DUGAN, 1979, texto para orelha)

Não há dúvida de que a relevância do livro fotográfico tem recebido atenção de historiadores e críticos, além do esforço teórico dos seus criadores. Os já mencionados livros organizados por Roth (*The book of 101 books* e *The open book*, 2004) e por Parr e Badger (*The photobook: a history*) foram ou são exemplos com distribuição internacional em livrarias especializadas, grandes ou pequenas. Merecem atenção e reverência, já que realmente estão entre as maiores contribuições ao campo fotográfico nas últimas décadas. Se existe algum pecado, é o da precipitação que leva à ignorância de fontes de informação. Acreditando estar diante de uma novidade, muitos leitores desconhecem a preexistência de estudos profundos e continuados que estão na base das considerações de Parr e Badger, e até mesmo de Roth. Bastaria examinar as referências bibliográficas para constatar lembranças justas e lacunas indesculpáveis. Sem dúvida, entre as omissões estão ensaios notáveis dirigidos às concepções da bibliofilia, à estética do projeto gráfico bibliomorfo, à dimensão comunicacional das publicações de artistas e à instituição do livro de artista como categoria artística, muitos destes assumidamente comprometidos com a historiografia da arte moderna e contemporânea. Toda pesquisa voltada aos fotolivros, e que dentre eles destaque seus exemplares e fotógrafos mais bem-sucedidos na autonomia estética, foi precedido por um balaio de ensaios sobre livros de artista, quase sempre comentando também os livros fotográficos (geralmente sem os chamar assim). Em termos conceituais, muito pouco foi escrito sobre fotolivros que não tenha sido escrito antes sobre livros de artista. E, o mais importante, foram as pesquisas sobre o livro de artista que apresentaram a dimensão fotográfica neles presente explícita ou implicitamente.

Mesmo separando os fotolivros em grupos formais a partir do grau de autonomia em relação ao documental (o registro objetivo em uma extremidade do espectro e o puramente poético em outro), ainda assim cairiam na classificação batida, mas funcional, de livros ordinários (comuns), livros-objetos e livros-obra. Basta experimentarmos uma troca nas palavras: fotolivreiro ordinário (comum), fotolivreiro-objeto, fotolivreiro-obra. Três exemplos próximos podem ser invocados, permitindo um exercício de pequenas maldades. (1) De Miguel Rio Branco (1946), prioritariamente fotógrafo,

Silent book, 1997 (com reedição em 2012), tem formato quadrado pequeno, 20x20cm, colorido. É um livro comum. Não importam as dobras ou abas (que existem em muitos livros comuns), não importa a primazia da fotografia recobrendo integralmente a página (recurso também presente em livros comuns). No campo artístico, ser formado apenas por fotos é tão natural para um livro de imagens quanto ser formado apenas por textos é natural para um livro do campo literário. *Silent book* é, podemos dizer, um fotolivro comum (classificação, essa, que é nosso pequeno assassinato número um). (2) Em Lucia Mindlin Loeb (1973), artista com facilidade de entrecruzar fotografia e livro, uma parcela importante de seus trabalhos é composta por livros-objetos, porque não são realmente livros ou porque têm sua condição obliterada pelos valores dominantes da escultura. Assim são, por exemplo, *Maré*, 2009, 5 exemplares, 4000 páginas em ofsete, formando um volume com corpo compacto e cúbico, formados pela repetição de uma mesma imagem em preto e branco, um hiperlivro que se comporta como escultura para exercício cinético, existindo sem compromissos com a leitura.⁶ Poderíamos chamá-lo de fotolivro-objeto (pequeno assassinato número dois). (3) De Waltercio Caldas (1946), que não é prioritariamente um fotógrafo, o *Manual da ciência popular*, 1982 (com reedições em 2007, em português e inglês), oferece o registro ilustrativo de experimentos artísticos conceituais ou perceptivos, como imagens e legendas, como um catálogo irônico que enfatiza as realidades gráfica e fotográfica como interface para o convívio do público com a arte, em que o entendimento se vincula à página impressa. A construção é diagramaticamente planejada como um manual, apropriando-se de técnicas e retórica pertinentes à editoração bibliográfica. Poderíamos chamá-lo de um fotolivro-obra (o pequeno assassinato número três).

Outros exemplos com uso intenso e determinante da fotografia poderiam ser invocados, de conjuntos de figurinhas a ensaios socioeconômicos. Mas a prioridade destas considerações não é catalogar, mas sim constatar relações de poder informacional em benefício mútuo com o “relançamento” de produto no circuito simbólico, num fenômeno favorecido, talvez, pelo empoderamento da imagem, pela necessidade em ampliar mercados e pelo aumento gradual do conhecimento dos fenômenos artísticos da segunda metade do século XX. A dúvida entre expor ou publicar, um falso dilema que aos olhos conservadores ameaçaria a própria natureza do objeto artísti-

co, retornaria não mais como problema, mas como um dos motores do sistema. As alternativas são complementares e proativas. Há que se mostrar isso, ao mesmo tempo que mostrar que isso está sendo mostrado. No diálogo O papel do livro fotográfico (original em espanhol, enfatizando o duplo significado de papel), para a exposição *Editat, exposat: la fotografia del llibre al museu*, no Museu Nacional de Arte da Catalunha, David Balcells (conservador-chefe do MNAC) e Jean-Luc Monterosso (diretor da Maison Européenne de la Photographie, Paris), discutem a partir da pergunta inicial de Jorge Ribalta (fotógrafo e crítico catalão): “Por que montar uma exposição de livros de fotografia hoje?”. Reconhecem que houve uma mudança de condição, com os livros tornando-se itens de colecionador, o que antes não acontecia, já que estariam mais próximos da cultura popular. O antigo *status* foi perdido a partir de sua entrada no museu, mas o propósito de disseminação não teria sido abandonado, ao contrário.

D.B.: Nenhum dos livros que estamos apresentando na seleção foi realmente popular. Eu duvido se *Les Américains* tenha sido um livro facilmente compreensível para todos quando foi publicado pela primeira vez. A sua popularidade estava restrita a um certo contexto, mas nunca no sentido de alcançar uma tiragem massiva. O único exemplar que nós encontramos de *Les Américains* em Barcelona veio de uma coleção privada pertencente a um pintor. O que demonstra que o livro em seu tempo foi recebido precisamente por um certo setor cultural de vanguarda. [...] **J-L.M.:** Na sua época *Les Américains* foi rejeitado nos Estados Unidos. Frank teve que ir a França para que [Robert] Delpire o publicasse. E as críticas [na América] foram terríveis. **J.R.:** Popular não significa bem-sucedido, mas oposto às belas-artes, à alta cultura [...]. A minha questão propunha-se a indagar qual é o espaço do livro fotográfico na cultura artística moderna e em que medida é um espaço relativamente novo e diferenciado que altera a oposição entre alta cultura e cultura popular. (Balcells, Monterosso e Ribalta. In: MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA, 2005, p. 148.)

A conversa dos três prossegue em torno dos problemas levantados. O que nos leva a questões adicionais de mérito e consumo. A quem a oportunidade mercadológica surgida favoreceria? A todos nós, pessoas e instituições! O incremento de exposições e feiras, melhor percebidas pouco após a chegada ao mercado dos livros de Roth e de Parr e Badger, entre outros, mantém ativa as reflexões sobre a arte e a fotografia. A chegada tardia do terceiro volume de Parr e Badger confirma a regra, trazendo ou enfatizando aspectos esquecidos nos dois primeiros, lançados dez e

oito anos antes, sobretudo a busca mais clara por identificação estética. Está novamente construído como um bom e confiável catálogo (como no padrão anteriormente usado por Roth e antes dele por grandes museus), subdividido em seções como o seria um catálogo ou exposição de livros de artista. Deve-se dar destaque para o último capítulo, sobre canibalização da fotografia pela própria fotografia ou da fotografia pelos interesses metalinguísticos da fotografia em livro, assunto inerente ao livro de artista; é interessante oferecer a um público maior assuntos já discutidos em sala de aula nos espaços acadêmicos. Neste terceiro volume, então, todos (insisto, todos!) os livros comentados são livros de artista, embora essa designação seja omitida (assim preservando a bibliografia pouco expressiva e quase monoglota). Se alguém disser que esses, sim, são verdadeiros fotolivros, então fotolivros são livros de artista. Que seja consultada a fortuna crítica a respeito, mais antiga, profunda, internacional e poliglota.

Outra benfeitoria da fusão entre a pesquisa dedicada e os assuntos de ocasião é o senso de oportunidade editorial, atualmente muito bem-vindo já que supre nossas estantes com amplos e necessários panoramas nacionais, em edições cuidadas. Quase sempre no formato de catálogo (como nos volumes de Roth ou Parr e Badger), são ferramentas para consultas mais rápidas. O mercado aquecido oferece publicações de alta qualidade gráfica sobre fotolivros holandeses, espanhóis, japoneses, finlandeses, latino-americanos, chineses, suíços, soviéticos... O senão a ser apontado diz respeito apenas à inconstância do rigor intelectual e científico dos projetos editoriais. Após o encantamento inicial com a farta informação ilustrativa que trazem, percebe-se que alguns trabalhos parecem apressados, deixando de prestar plena atenção em aspectos metodológicos. Podem aparecer citações sem a localização na fonte investigada (às vezes até mesmo sem mencionar a própria fonte), afirmações generalizantes também desvinculadas, desconhecimento de bibliografia específica, omissão de dados biográficos, entre outros problemas menores. Podemos usar os livros, mas precisamos estar instrumentalizados para a leitura. Por outro lado, o sistema de espaços de difusão de impressos e múltiplos, que outrora se apresentavam como alternativos, abraça a renovada possibilidade de vendas, re-presentando seus produtos nas estantes, no caso das livrarias, embora nem sempre de forma tão direta, como nas feiras, que são partilhadas entre exibidores (editores,

grupos, instituições). A LA Art Book Fair 2015, em Los Angeles, organizada por Printed Matter no último final de semana de janeiro de 2015, tinha um de seus setores indicado com uma grande tarja azul sobre a parede: “Focus: Photography” em letras brancas e uma seta indicando o mezanino. Esta foi uma maneira elegante e amadurecida de direcionar ao verdadeiro ponto fulcral, a fotografia, uma alavanca do sistema das artes.

Em suma, a identidade do livro fotográfico como fotolivro, por tanta atenção recebida, pode constituir-se ou apresentar-se como um falso problema. Formalmente é apenas um livro, um livro que é fotográfico, apenas isso. Os problemas surgem quando são abundantes as afirmações categóricas, principalmente as surgidas do próprio campo fotográfico, onde todos estão atentos ao problema imagético (formal), mas nem todos estão atentos ao problema artístico (circunstancial). Durante uma investigação abnegada, facilmente as contradições e omissões serão percebidas. Isso é próprio da pesquisa: firmes convicções transformam-se em fluidez que escapa entre os dedos da mão, levando à dúvida, à reflexão, às fontes. Foi assim, por exemplo, em pesquisa de Fernanda Grigolin, autora, editora e feirante, frequentadora assídua de eventos e feiras brasileiras, desde que esta prática foi incrementada nos últimos anos. Após o lançamento de seu *Experiências de artistas: aproximações entre a fotografia e o livro*, 2013 (do projeto *Livro de fotografia como livro de artista*, com financiamento da Funarte), concluiu o mestrado em Artes Visuais⁷ dentro do mesmo tema. O determinante de sua pesquisa estava naquilo com que a autora foi obrigada a conviver, declarado em conversas, uma persistente dor de cabeça: a zona de criação, de validação e de aplicabilidade da palavra fotolivro dentro do universo teórico maior e mais amadurecido do livro de artista. E justamente um dos problemas metodológicos que precisaram de pronta resolução foi a busca de fontes ocultas (até mesmo em língua inglesa) nas publicações recém-chegadas e acreditadas como referenciais, mas já discutidas anteriormente em outros trabalhos sobre as relações do livro com a arte.

E se para a pesquisa acadêmica as dúvidas são uma boa justificativa para construções conceituais progressivas, em curadoria elas podem tornar-se um problema constrangedor. Expor fotolivros é válido e necessário, colocando-se o compromisso

com a informação ao visitante acima de classificações forçadas para a aprovação. Numa exposição de livros de artista não faz sentido haver uma seção para fotolivros, embora possa haver, com honestidade curatorial, uma para álbuns de fotografia e outra para álbuns fotográficos, desde que se defina a fisicalidade distintiva entre uma coisa e outra. Os melhores fotolivros utilizam de maneira inteligente o formato do códice. Logo, geralmente são livros de artista e como tal devem ser estudados, principalmente por sua autoria (se inequívoca ou equívoca, isto não é importante), sem perder de vista seu compromisso com a fotografia. Como tal, os livros fotográficos devem ser compreendidos igualmente em sua compleição, integridade artística, completude ensaística, intencionalidade estética e propósito comunicacional.

Notas

¹ Anúncio publicitário, <http://www.photolivrebook.com.br/>, em “Nossos produtos”. Consultado em 29/5/2015.

² A citação omite o nome do coautor, Gerry Badger; em tradução livre de texto de dossiê de imprensa, disponível a partir de http://www.photolivrefontainebleau.fr/Edition_2013.html, consultado em 29/5/2015.

³ Em citações diretas optou-se pela versão literal de *photobook* para fotolivro, *livre photographique* para livro fotográfico e assim por diante, respeitando o desconforto conceitual frequente.

⁴ Parceria é uma expressão de boa-fé. A hierarquia está demonstrada graficamente na capa: o nome do autor, Müller, está acima e com corpo duas vezes maior que o da fotógrafa, Bergemann. Mas o conteúdo é equilibrado, “com imagens e poemas recebendo o mesmo status”, conforme Evans (p. 166).

⁵ Os fotógrafos são Syl Labrot, Nathan Lyons, Ralph Gibson, Larry Clark, Keith Smith, Joan Lyons, Eikoh Hosoe, Bea Nettles, Duane Michals, George Tice, Robert Adams, Scott Hyde, A. D. Coleman, David Godine e Sid Rapoport. Na apresentação o autor afirma que pretendia entrevistar, para uma oportunidade futura, entre outros, Robert Frank, John Szarkowski, Lee Friedlander, Ed Ruscha, Robert Delford Brown, Michael Snow e Kishin Shinoyama.

⁶ Ver vídeo com o livro *Maré* em <https://www.youtube.com/user/luciamindlinloeb>. Consulta em 7/6/2015.

⁷ Fernanda Grigolin, *A fotografia no livro de artista em três ações: produzir, editar e circular*, 2015, dissertação de mestrado sob orientação de Fernando Cury de Tacca, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas. Sua pesquisa inclui uma experimentação artística, o protótipo de um livro próprio, *recôncavo* (título iniciado com minúscula), posteriormente publicado (lançado em junho de 2015).

Referências

DUGAN, Thomas. *Photography between covers: interviews with photo-bookmakers*. Rochester: Light Impressions, 1979.

GETTY RESEARCH. Photobooks. In: *Art and Architecture Thesaurus Online*. Disponível em: <http://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=photobook&logic=AND¬e=&english=N&p_rev_page=1&subjectid=300265728>. Consultado em: 04/06/2015.

GRIGOLIN, Fernanda. *Livro de fotografia como livro de artista. Experiências de artistas: aproximações entre a fotografia e o livro*. São José dos Campos: Iara, 2013. (Projeto contemplado com o XII Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia 2012)

MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA. *Editat, exposat: la fotografia del llibre al museu*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2005. (Participação da Maison Européenne de la Photographie, Paris)

PARR, Martin; BADGER, Gerry. *The photobook: a history*. V. I. London: Phaidon, 2004.

PARR, Martin; BADGER, Gerry. *The photobook: a history*. V. II. London: Phaidon, 2006.

PARR, Martin; BADGER, Gerry. *The photobook: a history*. V. III. London: Phaidon, 2014.

ROTH, Andrew (Org.). *The book of 101 books: seminal photographic books of the twentieth century*. New York: PPP Editions; Roth Horowitz LLC, 2001.

ROTH, Andrew (Org.). *The open book: a history of the photographic book from 1878 to the present*. Göteborg: Hasselblad Center, 2004.

SILVEIRA, Paulo. A fotografia e o livro de artista. In: SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos (Org.). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura; Editora da UFRGS, 2004. p. 144-155.

SWEETMAN, Alex. Photobookworks: the critical realist tradition. In: LYONS, Joan (org.). *Artists' books: a critical anthology and sourcebook*. Rochester: Visual Studies Workshop Press, 1985. p. 187-205.

SWEETMAN, Alex. *Photographic book to bookwork: 140 years of photography in publication*. Riverside: University of California, 1986. (*CMP Bulletin*, California Museum of Photography, v. 5, n. 2, 1986) 32p.

Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira

Professor do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Bacharel em Artes Plásticas (Desenho, 1986, e Pintura, 1988) e em Comunicação Social (1980), UFRGS. Mestre e Doutor em Artes Visuais pela UFRGS (1999 e 2008, ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte). Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte, CBHA, e da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, ANPAP.