

Sobre fotografia e condensação: a coleção “*lo mínimo*”

About photography and condensation: the collection “lo mínimo”

Fernando Cury de Tacca¹

Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, Brasil.

¹ Doutor em Antropologia Social/USP. Professor livre-docente no Instituto de Artes da Unicam. Atualmente em pós-doutoramento na Universidade de Zaragoza, Espanha (Bolsa Fapesp).

<https://orcid.org/0000-0002-8998-4266>

E-mail: fernandotacca@gmail.com

Recebido em: 4/5/2019.

Aprovado em: 5/7/2019.

Publicado em: 16/12/2019.

Endereço:

Cidade Universitária Zeferino Vaz, Barão Geraldo,
Campinas, SP, CEP: 13083-970.

RESUMO

O artigo apresenta a coleção de fotolivros “*lo mínimo*”, editada entre 1994 e 1999 pela Editora Mestizo, na Espanha, e que propõe uma relação entre texto e imagem em formatos pequenos. Discutimos a questão desse formato em quatro análises verticalizadas de livros escolhidos da coleção, para melhor compreender a importância de tal coleção no momento da publicação e agora, com parte da história do fotolivro, principalmente entre literatura e fotografia.

Palavras-chave: Coleção “*lo mínimo*”. Fotolivro. Fotografia. Literatura. Espanha.

ABSTRACT

The article presents the collection of photobooks “*lo mínimo*” published between 1994 and 1999 by Editora Mestizo in Spain, which proposes a relationship between text and image in small formats. We discussed the question of this format in four vertical analyzes of selected books from the collection to better understand the importance of such a collection at the time of publication and now with part of the history of the book, especially between literature and photography.

Keywords: Collection *lo mínimo*. Photobook. Photography. Literature. Spain.

Introdução

“Muito é às vezes desnecessário. Hoje quase tudo é desnecessário. A palha esconde o grão. Na imagem foram estabelecidos fortes códigos que anulam sua poesia”.

(Paco Salinas)



Em um texto intitulado “Tamanho importa”, Geoffrey Batchen questiona a grandiosidade atual dos formatos fotográficos, ao distanciar o visualizador das imagens de uma aproximação mais íntima, e coloca nesse campo uma série de artistas que fizeram parte dessa gestão do fotográfico, como os alemães da geração de Andreas Gursky, e outros, que inicialmente realizavam ampliações consideradas clássicas pela fotografia, pelo formato industrial dos papéis e, logo em seguida, com uma visibilidade mais ampla de sua obra, começaram a apresentar exposições de formatos da pintura clássica. Também cita Cindy Sherman com seus *Untitled film stills*, originalmente criados entre 1977 e 1980, em formato 20 cm x 25 cm e depois em formatos grandes chegando a 100 cm x 150 cm. Entre os citados, Batchen traz à tona as imagens de Seydou Keïta, fotógrafo de Mali, trazido para museus e galerias na década de 1990 e apresentado em grandes formatos que o fotógrafo até então desconhecia, pois, suas imagens originais eram produzidas em formatos 14 cm x 9 cm. Batchen pergunta então: “O que aconteceu com a intimidade fotográfica? Não a representação de intimidade na fotografia, mas a intimidade que existia entre o espectador e a fotografia, a intimidade da experiência fotográfica?” (BATCHEN, 2006).

A coleção “lo mínimo” surge na década de 1990 dentro de uma proposta inovadora como lugar de divulgação de atividades de arte e comunicação, com um campo muito específico voltado para a fotografia. A coleção nos parece estar em sintonia com o questionamento colocado pelo texto de Batchen, pois evoca uma intimidade dos pequenos formatos, que podem ser levados colados ao corpo, veiculando, como o próprio autor citado o faz, a intimidade da primeira fotografia que continha traços do corpo do fotografado. Produzida dentro de uma empresa “privada e não lucrativa”, como é seu enunciado no *site* da editora Mestizo (localizada na cidade de Múrcia), é um ponto de encontro no qual muitas atividades são geradas e gerenciadas, como festivais, editoração de livros, concertos de música, oficinas, palestras, ciclos de cinema etc. Fundada em 1992, propõe-se como uma entidade de fomento ao campo da arte e da interculturalidade, e como um projeto coletivo, com participação de artistas e intelectuais, e sua estrutura transversal reflete tais propostas.

Em sua apresentação, e como um coletivo social, opõe-se aos modelos de gestão que pensam “[...] arte e cultura como mercadoria com valor de troca propagandístico”², muito pautados em grandes eventos e nos grandes centros de arte e cultura, em busca dos turistas culturais, o que seria um pensamento de “banalização da arte”. Ou seja, diversamente disso, o que a editora Mestizo propõe é uma participação aberta entre obra e criadores para aproximar o debate das pessoas. O nome do coletivo baseia-se na ideia de mestiçagem em todos os campos, um hibridismo cultural, e muitas de suas ações são ancoradas em um grupo chamado de “Amigos de Mestizo”, que conta com 250 colaboradores. O projeto de financiamento passa pelas bordas do sistema, importunando-o e buscando espaço para a produção criativa que se considera à margem dos grandes circuitos culturais de distribuição.

Muitas de suas atividades visam jovens artistas e muitos artistas que ainda não circulam nos privilegiados circuitos de arte. Mesmo com essa expressividade, dizem que não existem a partir de um viés ideológico, e sua afirmação ocorre somente com sua prática, a práxis coletiva e social. Assim, mais do que valorações de obras, pensam elevar pessoas e suas trajetórias artísticas. Atualmente, o coletivo volta-se para o campo de fomento a exposições internacionais de fotografia e editoração de livros de fotografia. Dentro dessa perspectiva surgiu a coleção “lo mínimo”, cujos dois primeiros livros foram lançados em 1994, dois anos somente após a criação de Mestizo C.A. Foram vinte pequenos livros, em formato “passaporte” (conforme indica o editor), e como um pequeno formato são articulados em pequenas séries, o que favorece a ideia de ensaio.

A apresentação da coleção é uma espécie de manifesto no qual o editor adentra questões filosóficas no campo das imagens, de certa forma indicando que existe um universo escondido e que implica perda do poético. Alude a uma consciência ocidental contemporânea devoradora de imagens e na qual se move mais no campo da intuição do que da existência de equivalências entre o campo perceptivo e o da representação, muito já falado e discutido. Nesse campo indica que a palha esconde o grão, a poética fotográfica. O “manifesto” opõe imagem e fotografia, como dois campos que se articulam anulando potencialidades criativas, o que atualmente é muito discutível, ou seja, acirrar anacronias entre imagem e fotografia; ao contrário, a cultura visual, sim, é um animal antropofágico: come,

² Conforme site da editora Mestizo. Disponível em: <http://www.mestizo.org>. Acesso em: ago. 2019.

mastiga, faz a digestão da imagem e a devolve; e muitas vezes somente regurgita imagens, sem digerir, como nas redes sociais ou nas olhadas rápidas de tela.

Conhecidos como “*libritos*”, os pequenos livros, sem nenhuma inferioridade, articulam uma visão contrária à monumentalização que ocorria na fotografia, e ainda ocorre, de certa ditadura do grande formato, tanto em exposições como em produções editoriais. O “manifesto” indica os dois primeiros livros como paradigmáticos da coleção, a qual navega entre a fotografia clássica, que entendemos como de base documental, ou documental poética, até a fronteira da abstração, ou mesmo nas fronteiras entre documento e ficção. O texto inaugural da coleção se apoia também na ideia de certa intimidade entre obra, criador e leitor/visualizador. Um livro de bolso, para levar sem peso e que pode ser lido/visto sem necessariamente uma narratividade latente. A proposta editorial é de encontro e também perpassa um desafio para o autor, um conjunto de imagens que pode condensar uma ideia, um desejo, uma ilusão, ou ainda somente uma prospecção criativa; ou seja, propõe-se um livro-ensaio para carregar colado ao corpo, aderente à pele, para ser descoberto a cada momento em que abrimos uma página e emerge uma imagem, como essência e vibração sensorial, que pode mudar a cada instante, como uma imagem mutante de acordo com o ritmo de vida de seu leitor/visualizador.

Em 1994 foram publicados os dois primeiros livros da coleção, que a inserem em um clima que transita entre trabalhos documentais e ficcionais. Ao inaugurar-se a coleção com uma série de características antropológicas, centradas em um grupo étnico específico, poderíamos pensar que ela caminharia dentro dessas tensões do fazer fotográfico. Entretanto, essa abordagem documental antropológica não se repetirá nos outros livros da coleção. O primeiro livro, *Los pigmeos*, traz inicialmente uma “carta manifesto” de Paco Salinas, conforme comentado acima, e também, em nota, uma importante referência em que Salinas identifica um autor com um lugar para dialogar constantemente com o processo criativo e demonstra sua referência: Brian Griffin.

O texto do livro inaugural é de Paco Salinas e se intitula “Espírito pigmeo”, no qual nos parece que o primeiro tom documental da coleção estava direcionado para um outro lugar, que não o etnográfico, e sim um encontro com imagens que foram aos poucos instigadas para a intimidade do próprio editor; falam para ele do coletivo e do humano, sem estereótipos e exotismos exacerbados. Salinas encontra nas imagens o “fotógrafo viajero”, que busca não uma experiência de

passagem, e sim uma “obra total”, e encontra a poesia antes do etnográfico. Salinas termina seu texto abordando a série nesse sentido, do encontro, do fotógrafo com o grupo, do editor com as imagens e com o autor, e com a poética. Neste artigo analisaremos alguns livros da coleção, buscando sentido na afirmação do editor:

A solidez e coerência do conteúdo serão o mais importante; os autores poderão ser conhecidos ou desconhecidos. O conjunto de cada volume será o suporte para a articulação do discurso do autor. Discursos desprovidos do supérfluo e essencializados. E que não pesem demasiado. Além disso, nas bibliotecas vão aparecer pouco, passarão quase despercebidos (SALINAS, 1994, p. 4).

1 *El Eo* de Carma Casulá

Publicado em 1996, *El Eo*, de Carma Casulá, é um clássico ensaio fotográfico com uma narrativa linear, na qual a artista parte de um díptico na primeira imagem, que associa uma pequena estrada de terra, agreste, rural, com as pernas de uma mulher, suas próprias pernas com as marcas do caminhar em seus pés. Esse díptico aflora uma personalidade em determinar um certo corpo, que podem ser as pernas da própria artista, com a paisagem de um entorno cuja razão temática ainda não conhecemos, mas logo percebemos outras imagens que são fronteiras entre vegetação e água nas nascentes do rio Eo³.

³ O rio Eo nasce no norte da Espanha, na Galícia e percorre 100 km, margeando também Astúrias no seu estuário, quando deságua no mar Cantábrico.

Imagens 1 e 2 – Fotografias de Carma Casulá

Fonte: *El Eo. Fotografías y texto de Carma Casulá* (colección lo mínimo, n.º 6, Editorial Mestizo, s. n., 1996).

Casulá utilizou uma câmera Anso Pix Panorama, sem obturador ou lentes, e feita de plástico, que se encontra dentro da cultura da fotografia lomográfica dos anos 1990. A origem dessa cultura fotográfica ocorreu na produção industrial realizada na antiga União Soviética em 1982 pela fábrica Lomo

(*Russian Arms and Optical Factory*); com o declínio do sistema soviético, dois estudantes de Viena, Wolfgang Stranzinger e Matthias Fiegl, descobriram as câmeras e as suas características imagéticas, e deram início a uma vertente da fotografia contemporânea. Hoje fabricadas na China, as câmeras propiciaram um renascimento da fotografia analógica, principalmente devido às amplas possibilidades de modelos com diferentes opções, sempre de plástico e poucos recursos técnicos, mas que seduzem por produzir imagens não convencionais ou fora de um padrão industrial até então explorado pelas grandes empresas. Deu-se ao sujeito a possibilidade do acaso intencional, ou seja, uma possibilidade dentro do programa que permite um jogo lúdico com o aparelho⁴.

O ensaio parte de uma identificação com o rio e seu percurso, passando pelas margens, as primeiras águas, com um foco muito próximo, pelos pequenos fluxos, e a tomada vai se abrindo conforme o rio se torna mais volumoso, com planos já distanciados para conseguir evidenciar sua força natural. O projeto original se chamava *El descenso del Eo*, e no site da artista podemos ver a maquete original com 27 fotos que fez para a coleção “lo mínimo”⁵. A ideia surgiu de uma oficina com Valentín Vallhonrat, quando percorreram 80 quilômetros do rio até o seu encontro com o mar.

Poucas legendas acompanham o ensaio de treze imagens, e ao final, um silêncio visual, o texto nos indica uma situação temporal desse itinerário: “Passadas nove luas nos banhamos em águas do mar” (CASULÁ, 1996, s. n.). As imagens realizadas com câmera analógica permitem o formato paisagem, retangular, e evidenciam o purismo visual dos cantos negros do negativo (tal atitude indica não ter havido cortes no ponto de tomada da imagem). Indagada sobre o uso de bordas negras para demarcar as imagens que ela mesma processou em seu laboratório, Casulá assim se justifica:

Nossa visão humana não tem limites frios e marcados, eles são difusos como é ainda mais na evocação de nossas imagens mentais. Assim, criar minhas fotografias em essência é o que as torna mais “reais” ou em relação

⁴ Sugiro ver a dissertação de mestrado de Ayla Yumi Higa, *Lomografia: aproximações nos campos das artes e do cinema*. Local, Unicamp, 2018), Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/332699>. Acesso em: 16 fev. 2019.

⁵ *El descenso del Eo*. Disponível em: <http://www.carmacasula.com/proyectos.php?idioma=esp&pro=9>. Acesso em: 15 fev. 2019.

à autêntica percepção humana que joga entre visão direta e evocação, pois toda experiência e diário de viagem têm mais uma evocação de experiências vividas e sentidas. E, claro, plasticamente oferecem beleza e jogo, porque não existe nenhuma moldura igual⁶

Ainda muito jovem quando da publicação desse livro, com somente trinta anos e sua primeira publicação, e ainda com um percurso recente na fotografia, a coleção “lo mínimo” lhe permite essa possibilidade criativa junto a alguns nomes já conhecidos. Encontramos na trajetória da artista esse trabalho, talvez, como uma raiz das suas futuras atividades, como se apresenta em sua página pessoal, na qual podemos identificar as opções pela fotografia de paisagem, sejam no campo artístico, sejam no campo artístico dentro da ciência da natureza. Também percebemos esses lugares na opção acadêmica de seus estudos posteriores⁷. O próprio texto de abertura, da fotografia, evidencia sua identificação com seu personagem, o rio, mas sem diretas menções para o mesmo, pois o texto fala da vegetação como túnel para as águas, das cores entre azuis e verdes, dos sons e dos silêncios, e a abertura para o campo quando as respirações se mudam pelo ar e pelo espaço aberto. O texto, assim como o ensaio visual, nos fala e nos mostra os fluxos da vida e da proximidade entre a artista e o personagem rio: “Somente pode-me despertar admiração por todo ele” (CASULÁ, 1996, s.n.). E reafirma suas relações pessoais identitárias entre a imagem e o percurso:

Eu pensei em transpassar uma tela e tornar-me um personagem de uma expedição. A princípio, cruzamos espaços abertos como uma cerimônia de iniciação para penetrar já na floresta úmida da Terra, entre suas formas e cavidades que emanavam seus fluxos, seus cheiros, seus sons. Íntimo e intimidante.⁸

2 El imperio de los signos de Joan Fontcuberta

Fontcuberta publica em 1997 na coleção “lo mínimo” um ensaio realizado no Japão, em 1996, como participante do projeto “Tokyo Today”, organizado pelo EU-Japan Fest⁹, ou seja, somente um ano antes da publicação, que coloca o ineditismo de Paco Salinas e sua visão editorial. Dentro desse contexto, Fontcuberta dá a seu ensaio fotográfico o mesmo nome do texto paradigmático de Roland Barthes, *O império dos signos*, publicado pela primeira vez em 1970, a partir de uma viagem que o escritor fez ao país, e se apresenta como um caderno de viagens analítico, um texto que podemos situar dentro da etnografia densa, como um trabalho de observação direta de um antropólogo dos signos. Logo na introdução de seu livro, Barthes indica o lugar de sua escrita:

Se eu quiser imaginar um povo fictício, posso dar-lhe um nome inventado, tratá-lo declarativamente como um objeto romanesco, fundar uma nova Garabagne, de modo a não comprometer nenhum país real em minha fantasia (mas então é essa mesma fantasia que comprometo nos signos da literatura). Posso também, sem pretender nada representar, ou analisar realidade alguma (são estes os maiores gestos do discurso ocidental), levantar em alguma parte do mundo (lugar) um certo número de traços (palavra gráfica e linguística), e com esses traços formar deliberadamente um sistema. E esse sistema que chamarei de: Japão (BARTHES, 2007, p. 7)¹⁰.

⁶ Em entrevista escrita, realizada via internet.

⁷ Carma Casulá. Disponível em: <http://www.carmacasula.com/>. Acesso em: 20 fev. 2019

⁸ . Idem.

⁹ O EU-Japan Fest é organizado por um comitê de uma organização sem fins lucrativos financiada por governos europeus e instituições do governo japonês. Propicia trocas culturais e artísticas, entre elas se destacam as séries In-Between, publicação de catorze volumes de fotografias da Europa feitas por fotógrafos japoneses, e European Eyes on Japan, um conjunto de sete volumes de fotografias do Japão feitas por fotógrafos europeus.

¹⁰ Em nota de rodapé, a tradução indica a citação de Barthes: “Na obra *Voyage en Grande Garabagne*, publicada em 1936, o poeta Henri Michaux (1889-1984) fala de países imaginários”.

Imagens 3 e 4 – Fotografias y texto de Joan Fontcuberta



Fonte: *El imperio de los signos*. Fotografías y texto de Joan Fontcuberta (colección “lo mínimo”, n.º 11, Editorial Mestizo, 1997, s. n.).

E será a partir do imaginário que Fontcuberta se permite realizar seu ensaio visual empregando uma técnica moderna muito usada pelas vanguardas europeias: chamada de *rayograph* (Man Ray), de *schadographs* (Christian Schad), ou ainda a

ideia do fotograma (Lazló Mohogy-Nagy), conceito mais utilizado. Na prática é uma atitude simples de inserir imagens translúcidas ou opacas diretamente no papel fotográfico e, no caso de Fontcuberta, em camadas a partir de imagens, ele mesmo realiza “fotografias descritivas, banais de forma e fundo”, que, ao serem superpostas, então, com outras imagens que ele escolhe, criam uma espécie de palimpsesto, no qual “...é o índice em diálogo com o símbolo”. No início do livro, reforçando a ideia da escrita, Fontcuberta insere *Kigou no teikoku* (O império dos signos) em caracteres japoneses. A série foi chamada de *Terrain Vague*, entretanto, título que não aparece no livro, mas nos projetos do artista.

Essas superposições de signos, sejam diretos das câmeras, ou inseridos pelo artista no processo fotográfico, encontram referência principalmente na escritura japonesa: Fontcuberta recorta o fragmento no qual o escritor encontra uma forma de linguagem “mais próxima de minhas próprias convicções”, ou que ele indica muito distante da semiose ocidental, e encontra uma liberdade da escritura nos ideogramas sino-japoneses, na qual existe um triunfo do significativo sobre o significado.

No último ensaio do livro, intitulado “O gabinete dos signos”, encontramos uma passagem de Barthes que implica diretamente a obra de Fontcuberta:

Em qualquer lugar deste país, é produzida uma organização especial do espaço: viajando (na rua, trem ao longo dos subúrbios, das montanhas), percebo aí uma conjunção de um longínquo e de uma fragmentação, a justaposição de campos (no sentido rural e visual) ao mesmo tempo descontínuos e abertos... (BARTHES, 2007, p. 145).

Dentre todos os livros da coleção, parece-nos que o texto escrito pelo próprio autor das imagens, caso raro, coloca o artista como articulador da dupla função no encontro em imagem e texto, e aqui, com densidade conceitual, muitas vezes apoiado na leitura de Barthes. Como estrangeiro, Fontcuberta descreve suas impressões anteriores sobre a indústria da comunicação audiovisual japonesa, com a que temos contato no Ocidente, mas, na chegada, “[...] Em nenhum outro lugar o ambiente visual surpreende tanto pela sua densidade e violência. A paisagem se torna um labirinto em sua superposição de mensagens que dão informações, apontam perigos ou exigem o interesse do consumidor” (Fontcuberta, 1997, s.n.). Como *gaijin*, Fontcuberta chama de violência algo que

os japoneses percebem como rotina e normalidade, então a violência imagética ou sógnica é uma visão etnocêntrica, e não relativizada culturalmente. E dentro da perspectiva de seu conceito de *contravisión* (*Cry Village*, 1977), Fontcuberta reafirma sua convicção já nesse momento definida por obras anteriores (*Fauna* e *Herbarium*, por exemplo), e justificação para sua ação poética:

O sistema fotográfico comum nos permite obter imagens por meio de dispositivos tecnológicos que não são neutros, e sim que nos chegam carregados de história e ideologia. Uma crítica prática da fotografia exigirá reconhecer a existência desse “inconsciente tecnológico” e trabalhar a contracorrente: seja rejeitando-o procurando maneiras alternativas ou aceitando-o, mas impedindo que paralise nossa visão e em troca aproveitando seu potencial para fazê-lo dizer o sentido que desejamos (FONTCUBERTA, 1997, s. n.).

Se, por um lado, Fontcuberta se coloca em uma visão culturalmente etnocentrada em relação à violência sógnica, que não é o mesmo que densidade sógnica, ele a reafirma em seu ensaio visual, e nos parece que a ação artística contracorrente, de que ele se diz articulador, somente faz sentido no plano do fotográfico, e sobre o plano da cultura japonesa. Talvez, ao contrário de Barthes, Fontcuberta encontre um país imaginário.

3 “Sexo y progreso”, de fotografias de Pablo Ortiz Monasterio

O mexicano Pablo Ortiz Monasterio tem reconhecimento internacional como fotógrafo, gestor de atividades na área de fotografia, membro fundador do Consejo Mexicano de Fotografía e em 1989 coordenador do projeto “150 años de la Fotografía en México”. Entre outras atividades, esteve vinculado ao projeto da *Luna Cornea*, a mais longeva revista latino-americana de fotografia, com projetos autorias a cada edição que a tornaram referência internacional. Quando da publicação de seu livro pela Editorial Mestizo na coleção “lo mínimo”, em 1998, havia sido contemplado no ano anterior com importante prêmio de melhor livro fotográfico com seu livro *La última ciudad*, pelo Festival La Primavera Fotográfica de Barcelona. Parece-nos que a atenção de

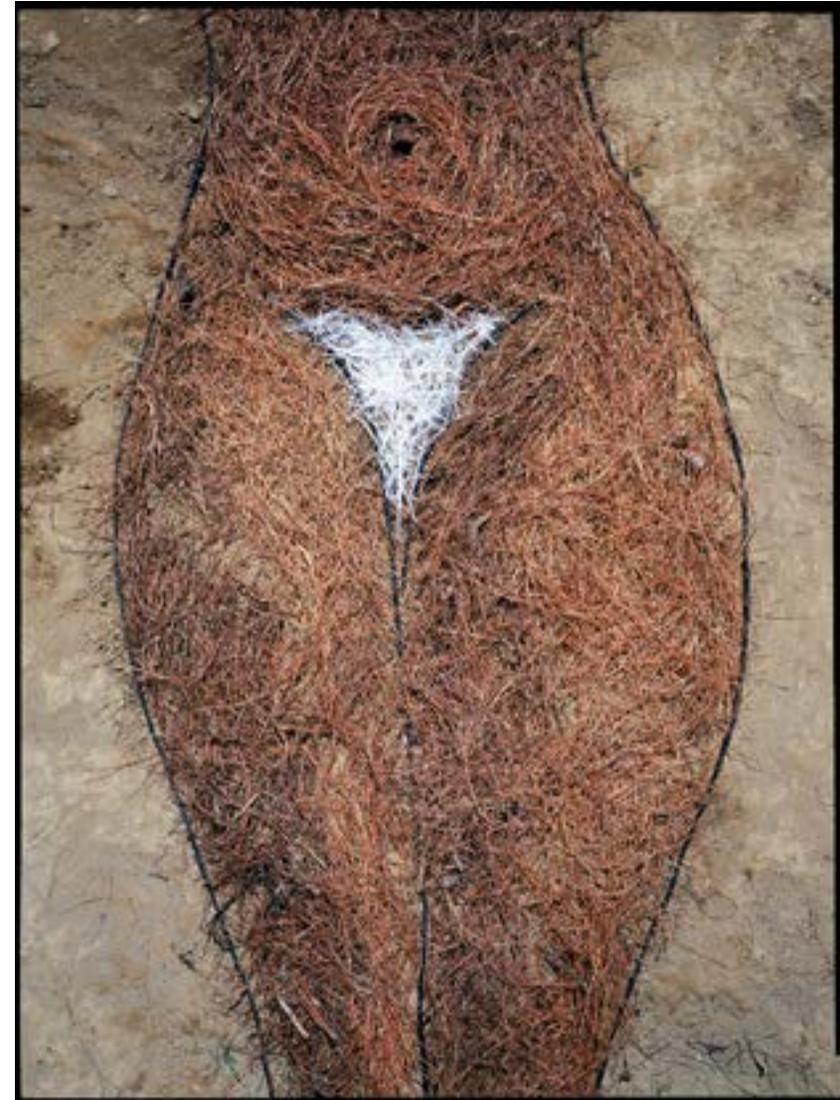
Paco Salinas para artistas em ascensão no cenário internacional fica muito clara nos convites que faz para publicar na coleção.

Nesse livro, Monasterio nos coloca primeiramente em contato com um fragmento do livro *Leviatã*, de Paul Auster, escritor estadunidense que tem relações em sua escritura com a fotografia. No próprio livro do qual é retirado o fragmento por Monasterio, e no início, Auster agradece a Sophie Calle, de forma efusiva, o fato de a artista ter lhe permitido misturar realidade e ficção na construção do seu personagem Maria Turner:

Em seu romance de 1992, *Leviathan*, Paul Auster apresenta Maria Turner, uma artista nova-iorquina, cujo trabalho não tinha nada a ver com a criação de objetos comumente definidos como arte... Ideias se apoderariam dela, ela trabalharia em projetos, haveria resultados concretos que poderiam ser mostrados nas galerias. Um dos projetos de Maria, em que a artista procura pessoas cujos nomes aparecem em um livro de endereços que ela encontrou na rua, foi o catalisador para a descida final do herói de *Leviathan* em violência radical desesperada, isolamento e morte. A maioria dos projetos que Auster atribui a Maria foi realmente realizada por um período de doze anos pela artista francesa Sophie Calle (MARTIN, 2000, p. 24).

Calle em seu livro, com participação de Auster, *Sophie Calle on Double Game*, reafirma a utilização de episódios da sua própria vida e, a partir daí, cria um jogo e ela mesma faz outra relação entre realidade e ficção, e sabemos das narrativas fotográficas das artistas. Também podemos citar o conto de Auster, “Auggie Wren’s Christmas Story”, publicado no *The New York Times* em 1990, que se transforma na película *Smoke* (Wayne Wang, 1995), que tem no fotográfico a principal motivação criativa. Entretanto, o fragmento escolhido por Monasterio não tem relação literária com a fotografia, e sim traz uma relação amorosa que começa de forma intempestiva em uma noite para na manhã os dois se sentirem um casal.

Imagens 5 e 6 – Fotografias de Pablo Ortiz Monasterio





Fonte: *Sexo y progreso*. Fotografías de Pablo Ortiz Monasterio y texto de Paul Auster (Colección lo mínimo, n.º 17, Editorial Mestizo, 1999, s. n.).

As doze imagens montadas sobre a terra, com elementos da natureza, com folhas, pedaços de paus, forragens, sementes e outros, muito coloridas, são ícones ilustrados que podemos aproximar do fragmento de Auster, principalmente pelas três primeiras imagens nomeadas respectivamente de “El amigo”, “Ella” e “El encuentro”: essa última uma cama, e em seguida o único díptico do livro, em que voltam as duas primeiras imagens com algumas transformações (sem título, ou seja, sem necessidade de título) e que remete para mais duas imagens em seguida, “El placer” e “Las evidencias”. Dado o encontro amoroso, passada a noite, chegando o dia, e com o encontro entre os dois formando um casal, Monasterio implica a narrativa com mais outros elementos ilustrados com “El cura”, “El juez”, “El verdugo”, como um lugar de certa forma institucionalizado, decorrente da formação do casal em narrativa; e finalmente “La consciencia”, como um monstro, para finalizar com páginas duplas negras em que, de forma pessimista, o amor intempestivo se dilui no cotidiano: “Não há como saber quanto tempo aquilo poderia durar. Se tivessem estado os dois sozinhos, talvez eles tivessem conseguido fazer algo com aquela explosão sexual, aquela história de amor louca e absolutamente incrível” (AUSTER, 1998, s. n.).

4 Memórias revolucionárias, de Martí Llorens

No último ano da coleção, somos surpreendidos com as fotografias de Martí Llorens em seu livro *Memorias revolucionarias*, realistas na sua forma e conteúdo, eloquentes na afirmação de imagens da Guerra Civil Espanhola, constituindo uma espécie de arquivo pessoal e familiar das recordações do sangrento enfrentamento fraterno na Espanha, até os dias de hoje presentes no cotidiano e na cultura política e artística. O texto de Guillem Martínez é um dos principais indutores das lembranças imagéticas que constituem o livro: à medida que traz suas memórias familiares, com detalhes, ao lermos, passamos em vista as imagens amplamente divulgadas durante e depois da guerra.

São fotografias em tom sépia, identificadas geograficamente em Barcelona e na frente de Aragón, cortadas com tesouras ou cortadoras de papel que criam detalhes nas bordas, amassados decorrentes do tempo, vestuário idêntico dos militantes republicanos, gestos, bandeiras, a sempre parada de carros lotados em caminho da frente de batalha. Tudo isso associado a fichas ao lado de cada

foto com dados sobre autores (alguns anônimos), personagens nomeados, dados constantes no verso das imagens, reforçando as lembranças do texto de Martínez. Texto e imagens se complementam e reafirmam o imaginário sobre o conflito. Entretanto, para surpresa, e para aqueles não incautos que sempre esperam passarem os créditos do filme a fim de dar ainda ao diretor uma chance de se expressar, um dado chama a atenção e transborda significados: “Todas as fotografias da série *Memórias revolucionarias* foram feitas durante as filmagens do filme *Libertarias no verão de 1996*” (Llorens, 1999, s.n - nos dados bibliográficos do livro). Estamos, então, frente a uma construção signífica que hibridiza cinema, fotografia e texto, ou como diz Martínez encerrando sua introdução: “Todas essas recordações são memórias não vividas. Não vivenciadas por mim. Não vivenciadas por você. Conservam a emoção, a densidade e a magia das memórias não vividas. As fotografias de Martí Llorens, possivelmente, são isso e são assim” (MARTÍNEZ, 1999, s. n.).

A forma como o ensaio foi realizado e publicado na coleção demonstra a capacidade de Paco Salinas de reconhecer qualidades em trabalhos daquela época e muito inovadores. Llorens não preparou um projeto no sentido conceitual, e sim se deparou com uma realidade ficcional quando passava fortuitamente no dia 1º de agosto de 1995 pela Plaza Real¹¹, em Barcelona, e se viu perante cenas da guerra civil, ou milicianos em trajes de época, caminhões cenográficos originais e adornados como nos momentos em que muitos fotógrafos, entre eles, Agustí Centelles Osso, fizeram imagens que marcaram o conflito quando as colunas saíam em desfile para a frente de batalha. Imagens imaginadas também pela história oral familiar, principalmente de seu avô que participou da guerra, entretanto sem nenhum álbum familiar, se encontraram com as cenas anacrônicas das ruas de Barcelona. Llorens, imediatamente, cancelou todos os seus compromissos, buscou seus equipamentos e começou a fotografar. Utilizou três câmeras: uma Agfa antiga com fole dobrável; uma Univex (câmera muito simples, sem ajustes de exposição e foco); e uma Hasselblad (respectivamente, negativos 6 cm x 9 cm, 4,5 cm x 6 cm, e o formato tradicional de 6 cm x 6 cm). A ideia de Llorens era se “adequar” à época e utilizar equipamentos similares aos de então, mas ancorado na Hasselblad para garantir imagens de boa definição, e também, segundo ele, conseguir uma imagem de profissional em campo para

não ter problemas. Tendo havido alguns erros no procedimento de campo, o trabalho laboratorial acertou diferenças de qualidade entre as imagens, uma de pouca qualidade e outras com qualidade superior.

O campo do *fake* como produto artístico articulado no campo do fotográfico, e como crítica ideológica, encontra lugar principalmente na Catalunha com os projetos artísticos de Joan Fontcuberta¹² nas décadas anteriores. Entretanto, em *Memórias revolucionarias* temos a reafirmação de valores para presentificar questões que uma grande parcela da sociedade espanhola não quer deixar esquecer, ou seja, um produto artístico como reafirmação simbólica da história. No conhecido livro de Fontcuberta *O beijo de Judas*, publicado dois anos antes, o autor descreve com detalhes o projeto *Poble Nou*, de Llorens, realizado entre 1987 e 1989, que se relaciona com temporalidades e reafirma o que o próprio artista diz: que sua matéria principal é a história. No entanto, Llorens não estava obcecado por desconstruir programas tecnológicos ou ideológicos, como o conceito de contravisão de Fontcuberta:

Em princípio, a influência do trabalho de Fontcuberta sobre *Memórias revolucionarias* pode parecer óbvia, mas acredito que a passagem do tempo e uma leitura atenta a distanciam completamente do *corpus* conceitual desenvolvido por Fontcuberta nos últimos anos. Apesar de estas serem fotos “fictícias” da Guerra Civil Espanhola, acredito que o tema deste projeto não é levantar apenas questões relacionadas à veracidade, ficção ou realidade da fotografia, embora olhando para as fotografias, elas podem ser levantar essas questões. Também não é um projeto articulado em torno do “falso”, embora às vezes tenha sido apresentado como tal. Pelo contrário, acho que é sobre a fragilidade dos mecanismos e formas em que construímos nossa memória¹³.

Muitas imagens mesclam nomes fictícios com nomes reais, em fichas de catalogação de um possível colecionador, como ocorreu na exposição “La subversión de la realidad”, com curadoria de Alejandro Castellote, em 2001 (Llorens participou dessa exposição junto com outros artistas, Isabel Flores, Angel Marcos, Aitor Ortiz e Vari Caramés). Entretanto, essas fichas não aparecem

¹¹ No livro, por erro, as imagens aparecem com crédito da publicação, 1996.

¹² Llorens foi aluno de Fontcuberta e teve proximidades de trabalho com Pere Formiguera.

¹³ Trecho de entrevista escrita com Martí Llorens por *internet*.

na edição da coleção “lo mínimo”, por causa das características do formato. Castellote alude a um lugar melancólico sobre o passado nas imagens de Llorens e também encontra em sua série um diferencial em relação às imagens *falsas*:

O nó, perverso e paradoxal, que Llorens faz com esta série não consiste unicamente na substituição da memória por imagens falsas do passado, mas também na dualidade de uso que, de maneira espontânea, suas fotografias adquirem e contribuem para tal. A fotografia, apesar de tudo, se recusa a prescindir de sua essência documental original e é capaz de viver vidas paralelas e conter tempos diferentes. Borges teria adorado (CASTELLOTE, 2002, p. 17).

No mesmo catálogo, José María Parreño também assim referênciava à obra de Llorens: “Não me chama tanto atenção o consumado da falsificação como o fato de que, como um todo, e desde o título, constituem a construção trabalhosa de um passado que o fotógrafo tenta incorporar ao seu próprio” (PARREÑO, 2002, p. 25).

A atualidade das questões que envolvem o *fake* faz desse tema um lugar de pensamento crítico e artístico a respeito dos discursos sobre a verdade. Entre elas, citamos a exposição “Fake. No es verdad, no es mentira”, no Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), em 2016, com curadoria de Jorge Luiz Marzo¹⁴. Lembrando que foi dessa exposição que saiu o projeto Ximo Berenguer, que se tornou o livro *A chupar del bote*, um *fake* que demonstra a fragilidade e a manipulação do mercado de arte¹⁵. O curador em seu texto de apresentação no catálogo condensa a proposta, e penso que a obra de Llorens poderia estar presente, pois não se enquadra na ideia de fraude:

Por este caminho partem este livro e a exposição: como conciliar nossas perspectivas sobre a condição do engano, sobre sua potencial eficácia e objetivos, de maneira que eu saiba que ao trapacear não te prejudico, e sim, ao contrário, você não se sente preso em uma mera fraude (MARZO, 2016, p. 11).

¹⁴ Jorge Luiz Marzo lançou em 2018 um livro referencial sobre o tema: *La competencia de lo falso. Una historia del fake* (Madrid: Cátedra), com prólogo de Joan Fontcuberta.

¹⁵ Para conhecer melhor esse projeto de *fake*, de Ximo Berenguer, que chamo de Ximo Fontcuberta, veja o artigo: Tacca, F. de. Entre Palabra e Imagen – A coleção do Editorial Lumen”, *Revista Studium*, n. 40. Disponível em: <https://www.studium.iar.unicamp.br/40/09/index.html>. Acesso em: ago. 2019.

Em artigo, Rosi Song realiza uma longa análise sobre objetos e memória, e como a história é mediada entre esses elementos, principalmente pela ampla produção imagética realizada durante a Guerra Civil, e afirma que as imagens de Llorens não são somente plausíveis, e sim reais, e articuladas com o imaginário que temos do conflito. Assim, sua pergunta principal no texto é muito pertinente e a chave da questão do retorno das imagens, pois como no filme *Before the rain* (*Antes da chuva*, 1994), de Milcho Manchevski, a relação das imagens em espiral temporal as torna presentes em um novo lugar histórico, ou como diz o principal ditado muitas vezes citado no filme: “o círculo não é redondo”.

O que torna as fotografias de Llorens interessantes é o quão facilmente reconhecíveis e compreensíveis são, e atraentes para aqueles com uma visão solidária do lado perdedor da Guerra Civil Espanhola. A pergunta a ser feita, então, não é sobre como ou por quê, mas sim: o que faz suas imagens fictícias tão atraentes? (SONG, 2014, p. 378).

A revista *Exit* (edição 64) tem como tema *Falso/Fake*, e traz muitos artistas que navegam nesses mares do engano e da crítica aos paradigmas do discurso da verdade, entre eles Martí Llorens. No seu editorial, a editora assim apresenta os artistas escolhidos: “A arte é a execução perfeita, esteticamente falando, da mentira. A literatura mente, o cinema mente e, claro, belas artes também” (OLIVARES, 2016, p. 8).

E pensamos que a melhor tradução do trabalho de Llorens está na apresentação que Antonio Ansón faz de sua obra, e assim ele se refere a *Memórias revolucionarias*:

As Memórias revolucionarias, longe de serem um artifício fotográfico a serviço da ficção, tratam da construção de um imaginário que se propõe a recuperar e restaurar uma memória transgeracional, vicária e hereditária. Estaríamos nos enganando se acreditássemos que estávamos diante de uma mera falsificação com a guerra civil como cenário. Responde a um propósito de restituição, que consiste em reivindicar uma vida de memórias que aqueles que viveram ou sofreram esse trauma coletivo silenciaram, seus filhos insistiram em esquecer, e seus netos recuperaram hoje para dar-lhe luz e sol (ANSÓN, 2015, p. 148, grifo do autor).

Imagens 7 e 8 – Fotografias de Martí Llorens



Fonte: *Memorias revolucionarias*. Fotografias de Martí Llorens y texto de Guillem Martínez (Colección lo mínimo, n.º 18, Editorial Mestizo, 1999, s. n.).

5 Quando percebeu, o mínimo já estava ali

No final dos anos 1950 do século passado e no começo da década de 1960, o mínimo com vetor foi explorado pela literatura e pela fotografia como um conceito e lugar de condensação de ideias, um conceito privilegiado para expressar uma nova perspectiva criativa. Em 1959, o escritor guatemalteco Augusto Monterroso, que tem origem hondurenha, publicou o livro *Obras completas*, no qual apresenta o conceito de microconto ou micronarrativas (“*microrrelato*”, em espanhol). “El dinosaurio” é considerado o conto mais curto da língua espanhola: “*Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí*. FIN”. Os contos de Monterroso são, de maneira geral, relatos curtos de breves narrativas, ou contos mínimos. Ao mesmo tempo, e poucos anos depois, em 1966, Duane Michals realizou suas primeiras exposições de suas conhecidas breves narrativas fotográficas, algumas com apenas quatro imagens. Não tínhamos ainda, como na arte contemporânea, a expressividade monumental da fotografia, conforme citamos Batchen no início. As exposições de Duane Michals eram de imagens que ele mesmo processava e de tamanhos considerados normais para a época, ou seja, formatos do padrão industrial desse período (entre 12 cm x 18 cm e no máximo 50 cm x 60 cm). “Things are queer”, com nove imagens no formato de 5 x 7 polegadas cada uma (aproximadamente 12 cm x 18 cm), é uma de suas mais conhecidas narrativas, pela relação de eterno retorno, e uma narrativa que pode ser percorrida em ambos os sentidos: explorando o conceito dicotômico entre o pequeno e o grande, coloca a imagem dentro da imagem, reduzindo suas dimensões muitas vezes dentro da própria narrativa, da imagem plena no ensaio para a mesma imagem no livro e depois emoldurada na parede, saindo da imagem cheia para uma moldura pequena.

Penso que esses dois momentos foram muito importantes para marcar o lugar do mínimo como condensação criativa na arte em tempos de arte conceitual daquele momento, e também para explorar aquilo que seja somente o necessário à expressão de ideias, conceitos e sentimentos. Como consequência da produção de Duane Michals na fotografia, indico a influência do artista na obra do casal Plisart & Peeters. Explorando a narrativa fotográfica, principalmente pela sua obra *Droit de Regards*, a fotografia ganha um novo impulso na década de 1980. Nessa publicação conceitualizada como um *roman photo*, articula-se uma grande narrativa a partir de ensaios que se engendram em passagens entre os mesmos

por meio do fotográfico; ou seja, o eixo entre ensaios ocorre por alguma ação fotográfica, algumas vezes em elipses que nos permitem relacionar temporalidades.

Em 2015, a revista espanhola *Exit* lançou uma edição temática com o título *Mínimo/Minimum*, apresentando uma série de artistas que exploram os pequenos detalhes. Nesse caso, ficou claro que o mínimo escolhido se refere aos pequenos objetos do cotidiano que ganham grandeza em sua revelação imagética: “São as pequenas coisas que nos movem para o tempo da memória, no momento em que éramos mais felizes, em um dia qualquer, apenas um cheiro, um papel, um botão, pequenas coisas que são a chave para os sentidos” (OLIVARES, 2015, p. 8). Entretanto, o que vemos não está dentro do conceito do mínimo como formato, e sim, relativo ao objeto, e poderíamos ter nessa edição obras de Vik Muniz, que exatamente explora muitas vezes os pequenos objetos que serão monumentalizados em grandes formatos na exposição de suas imagens.

A ideia da partícula mínima percorreu e percorre pesquisas científicas sobre o átomo ou os elementos da linguagem (o fonema, por exemplo), ou ainda a nanotecnologia atual. A busca pela essência do mínimo também foi lugar de muitas teorias como a alquimia e a homeopatia. *Minimum*, no latim, significa um limite extremo a que se pode reduzir alguma coisa. Parece-me que o conceito de mínimo que Paco Salinas procura explorar está mais próximo de Batchen, ou seja, um conceito que adentra um campo claramente fenomenológico. Esse mínimo explora a condição da proximidade e da intimidade como vetores de uma dada condição fenomenológica, ao contrário dos grandes formatos que impactam, assustam e muitas vezes amortizam, e, claro, podem nos transformar. Traz também uma crítica sobre o que é o suficiente ou aquilo que nos satisfaz como leitores de textos e visualizadores das imagens. O pequeno formato nos engradece como sujeitos sensíveis, pois nos dá a possibilidade de adentrar e não ser invadido; fornece-nos janelas e não grandes muros de contenção. O mínimo, portanto, é uma chave ou uma abertura para que o encontro entre texto e imagem possa fluir em condições domésticas, talvez familiares, mas, principalmente, nas condições pessoais de cada um na sua vida cotidiana, mesmo que esse suposto conforto seja quebrado pela sensibilização que a obra traz na sua proposta imagética e textual.

Finalizando, sem dúvidas, estamos frente a uma produção editorial ousada, inteligente e de permanência na história entre literatura e fotografia; a coleção “lo mínimo” é um monumento excessivamente pequeno, menor que algo, um adjetivo substantivado. As escolhas de Paco Salinas, entre artistas

com reconhecimento e outros ainda jovens emergentes, e dando a todos a mesma abertura para que cada um pudesse expressar-se livremente dentro da proposta, propiciaram que ensaios que poderiam estar hoje guardados em arquivos pessoais de artistas viessem à luz, ou, então, que novos ensaios fossem realizados para a coleção. O mínimo tornou-se um dinossauro.

Referências

Ansón, A. A. Martí Llorens: Memórias Revolucionárias. *Revista Exit*, Espanha, n. 64, p. 148, 2016.

Barthes, R. *O império do signo*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

Batchen, G. Tamanho importa?. *Revista Studium*, Campinas, n. 24, out. 2006. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/24/01.html>.

Castellote, A.; Parreño, José María. *La subversión de la realidad*. Catálogo da exposição, Sala Millares (Fundación Antonio Pérez). Cuenca, Espanha: Ministerio de Educación Cultura y Deporte, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, 2002.

Fontcuberta, J. *El beso de Judas: fotografía y verdade*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

La subversion photographique de la réalité, Revista Cry Village, Basel, n.07, pag.29-30, 1977.

Hernandez, M. Á. Eduardo Cortils. Paludes. *El Cultural*, 18 maio 2006.

HIGA, A. Y. *Lomografia: aproximações nos campos das artes e do cinema*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2018. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/332699>.

Martin, J. Maria, myself and I. *The New York Times*, July 9, 2000.

Marzo, J. L. Exhumar la verdad y dejar que huela. In: *FAKE. No es verdad, no es mentira*, Catálogo. Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), 2016.

Marzo, J. L. *La competencia de lo falso*. Uma historia del fake. Madrid: Cátedra, 2018.

Olivares, Rosa. Elogio de lo mínimo. *Revista Exit*, Espanha, n. 58, p. 8-9, 2015.

OLIVARES, Rosa. La mentira como una de las Bellas Artes. *Revista Exit*, Espanha, n. 64, p. 8, 2016.

PLISART, M.-F.; PEETERS, B. *Droit de regards*. Paris: Editions de Minuit, 1985.

Salinas, P. “lo mínimo”. In: NADAL, P. *Los pigmeos*. [S. l.]: Librería Mestizo, 1994. p. 3-5. (Colección lo mínimo, n. 1).

Song, H. R. Visual fictions and the Archive of the Spanish Civil War. *MLN: Modern Language Notes*, [S. l.], n. 129, p. 367-390, 2014. <https://doi.org/10.1353/mln.2014.0028>

TACCA, F. de. Entre Palavra e Imagem: A coleção do Editorial Lumen. *Revista Studium*, Campinas, n. 40, dez. 2018. Disponível em: <https://www.studium.iar.unicamp.br/40/09/index.html>.

VEGA, C. *Fotografía en España (1839-2015): historia, tendencias, estéticas*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2018.v0i16.4102>

Coleção “lo mínimo”, Editorial Mestizo (citados)

LOS PIGMEOS. Fotografias de Paco Nadal y texto de Paco Salinas (n. 1, 1994).

EL EO. Fotografias y texto de Carma Casulá (n. 6, 1996).

EL IMPERIO DE LOS SIGNOS. Fotografias y texto de Joan Fontcuberta (n. 11, 1997).

SEXO Y PROGRESSO. Fotografias de Pablo Ortiz Monasterio y texto de Paul Auster (n. 17, 1999).

MEMORIAS REVOLUCIONARIAS. Fotografias de Martí Llorens y texto de Guillem Martínez (n. 18, 1999).

Site

CARMA Casulá. Disponível em: <http://www.carmacasula.com/>.

Referências Filmográficas

BEFORE the rain (*Antes da chuva*). Milcho Manchevski, EUA/Macedônia, 1994.

LIBERTARIAS. Vicente Aranda, Espanha, 1996.