

## AMERICAN PHOTOGRAPHS DE WALKER EVANS: A RELAÇÃO DE INTERESSES ENTRE O MUSEU E O ARTISTA NA PRIMEIRA EXPOSIÇÃO INDIVIDUAL DE UM FOTÓGRAFO NO MOMA

Cleriston Boechat de Oliveira<sup>1</sup>

Em setembro de 1938, o Museu de Arte Moderna de Nova York, o MoMA, anunciava sua primeira exposição individual de fotografia: *American Photographs*, de Walker Evans. Desde 1938, Evans teve outras sete exposições individuais no MoMA, além de várias exposições coletivas. É, talvez, o fotógrafo que mais expôs no mais influente museu de Arte Moderna nos Estados Unidos. Identificar quais os aspectos estéticos e políticos levaram o MoMA a escolher Walker Evans como paradigma da fotografia moderna, a ponto de manter uma relação tão próxima com sua obra durante mais de 80 anos, é uma tarefa bastante ampla e demandaria envergadura maior do que esse texto permite. Assim, nesse artigo investigarei, em particular, a relação de interesses entre museu e artista na exposição e na publicação *American Photographs*.

Contratado pela agência governamental *Farm Security Administration*, a *FSA*, entre 1935 e 1938, a fotografia de Evans até aquele momento concentrava-se em cenas urbanas e rurais, retratos de trabalhadores, detalhes de interiores e fachadas da arquitetura vernacular americana. Embora tenha produzido uma vasta obra até 1974, Evans ainda hoje é visto por muitos como um fotógrafo associado ao realismo social americano da década de 1930. Sendo assim, como uma instituição modernista viu em Evans um artista paradigmático? Afinal, é através do MoMA, com *American Photographs*, que sua fotografia é reconhecida como obra de arte.

Kristina Wilson, autora do livro *The Modern Eye*, defende que o modernismo dos primeiros anos do MoMA – personificado em seu diretor Alfred Barr – estava bastante vinculado ao realismo americano da década de 1930. Wilson esclarece que Barr, em memorando de 1930 no qual propõe uma exposição de pinturas da Cena Americana, defende que “[...] uma exposição dedicada ao tema descobrindo a América, ao buscar uma forma visual para expressar uma identidade nacional, [...] contribuiria grandemente para o diálogo artístico nacional”<sup>2</sup> (BARR, 1930, apud WILSON,

---

1 Universidade Federal do Espírito Santo, mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes. Bolsista da CAPES.

2 “[...] an exhibition devoted to the theme of [...] discovering America, finding visual form to express a national identity [...] would contribute greatly to the national artistic dialogue.” WILSON, Kristina. **MoMA and American Modernism**. Palestra ministrada na entrega do Prêmio Eldredge à autora pelo *Smithsonian American Art Museum*, realizada em Washington, D.C., em novembro de 2011. Disponível em <<http://wordpress.clarku.edu/kwilson/lectures/>>. Acesso em 24 jun 2012.

2011, tradução nossa). Wilson aponta que Barr “[...] queria mostrar uma arte que transmitisse um conteúdo social, assim como uma arte que tivesse penetrado para além dos muros institucionais em direção à esfera da práxis diária”<sup>3</sup> (WILSON, 2011, tradução nossa). Afim de comprovar seu argumento, a autora apresenta dois exemplos. Em *Automat* de Edward Hopper, exposta no MoMA em 1929 na exposição *Nineteen Living Americans*, chama atenção para o sentimento de piedade ou de identificação que a obra poderia suscitar junto ao público local ao trazer para o museu a experiência cotidiana americana. O segundo exemplo é a mostra *Machine Art*, de 1934, cujo conceito central era celebrar a estética de peças e de produtos industrializados como arte (WILSON, 2011).

Neste sentido, *American Photographs* atende perfeitamente à agenda modernista de Barr. A fotografia funciona como ferramenta ideal para propagar a união entre máquina, arte moderna e o cotidiano americano. Assim como Hopper, Evans apresenta sistematicamente aspectos ordinários da realidade americana. Pessoas comuns e anônimas tornam-se tipos, personagens, a arquitetura popular americana comprova o ordinário. Se na obra de Hopper a identificação vem através da piedade em relação à solidão da personagem, em Evans, o cotidiano aproxima-se do banal.

John Roberts também aponta para uma estreita relação entre modernismo e realismo entre 1920 e 1930. O autor alega que, ainda que os meios de distribuição cultural praticados no capitalismo ocidental na década de 1930 tenham buscado converter a fotografia documental em momentos únicos para o consumo de massas, muitos fotógrafos adotaram o livro como uma prática que se contrapôs à ideia da imagem singular (ROBERTS, 2008: 5). O autor cita como exemplo *Let Us Now Praise Famous Men*, publicado em 1941 por James Agee e Walker Evans. Vale notar que em *American Photographs* Evans já apresenta 13 das 31 fotografias impressas no livro de 1941. O artista subverte a ideia de uma fotografia documental que ateste uma realidade uníssona ou defenda uma veracidade imparcial de fatos. Se em *Let Us Now Praise Famous Men* as fotografias formam um bloco conciso e explícito sobre as famílias retratadas, em *American Photographs* as mesmas imagens aparecem inseridas noutros contextos. Tanto na exposição quanto no livro as fotografias formam sequências distintas. Sem respeitar cronologia ou local de origem, as imagens dialogam entre si, suscitando ideias e conceitos distintos conforme cada arranjo. Ainda que inserido no museu, Evans reafirma assim a “pluralidade de discursos” da fotografia, defendida por Douglas Crimp (2005: 66).

---

3 “[...] wanted to show art that conveyed social content as well as art that had penetrated beyond the institutional walls to enter into the realm of daily praxis.” Ibid.

Embora acredite na ideia da obra de arte que nasce do autor, Evans não aceita a imagem singular. Constrói seu discurso selecionando e combinando fragmentos do cotidiano. Das 100 fotografias expostas, cerca de 70 fazem parte dos arquivos da *FSA* (TRACHTENBERG, 1989: 245). As fotografias que Roy Stryker usava como documentos em seu projeto governamental eram, para Evans, uma produção autoral. Assim, *American Photographs* “estabeleceu o estilo documental como arte na fotografia”.<sup>4</sup> É o próprio Evans quem define o termo:

[...] Eu uso a palavra “estilo” especialmente porque ao se falar sobre isso muitas pessoas dizem “fotografia documental”. Bem, literalmente, uma fotografia documental é um relatório de polícia de um corpo morto ou um acidente automobilístico ou algo parecido. Mas o estilo de desapego e registro é outra questão. Isso aplicado ao mundo que nos rodeia é o que eu faço com a câmera, o que eu quero ver feito com a câmera<sup>5</sup> (EVANS, 1971, tradução nossa).

Em 1971, John Szarkowski, diretor do Departamento de Fotografia do MoMA, ao escrever sobre a retrospectiva *Walker Evans*, argumenta a favor da originalidade do artista e de seu poder de criação ao afirmar:

É difícil saber agora com certeza se Evans registrou a América de sua juventude ou a inventou. Sem dúvida o mito aceito de nosso passado recente é, em alguma medida, a criação deste fotógrafo, cujo trabalho nos persuadiu da validade de um novo conjunto de pistas e símbolos que levantam questões sobre quem somos nós. Se esse trabalho e seu julgamento foi fato ou artifício, ou um pouco de cada, é agora parte da nossa história<sup>6</sup> (SZARKOWSKI, 1971: 20, tradução nossa).

Tanto o MoMA, na figura de Szarkowski, quanto Evans, ao legitimarem em *American Photographs* a fotografia documental como obra de arte moderna, reivindicam o olhar do fotógrafo sobre a realidade para o campo da arte.

Entretanto, no livro que acompanha a exposição, Kirstein ressalta aspectos formais da fotografia documental. Convida o leitor a observar nas fotografias “o detalhe claro, hediondo e belo, sua insanidade declarada e sua grandiosidade deplorável”<sup>7</sup> (KIRSTEIN, 1938, n.p., tradução nossa). Ao argumentar sobre o que é característico na obra de Evans, afirma:

4 “[...] established the documentary style as art in photography”. EVANS, 1971, n.p.

5 “I use the word ‘style’ particularly because in talking about it many people say ‘documentary photograph’. Well, literally a documentary photograph is a police report of a dead body or an automobile accident or something like that. But the style of detachment and record is another matter. That applied to the world around us is what I do with the camera, what I want to see done with the camera”. EVANS, Walker. Idem.

6 “[...] clear, hideous and beautiful detail, their open insanity and pitiful grandeur [...]”. KIRSTEIN, Lincoln; EVANS, Walker; HILL, John. **Walker Evans: American Photographs**. New York: Errata Editions, 2011. n.p.

7 “The most characteristic single feature of Evans’ work is its purity, or even its puritanism. It is straight photography not only in technique but in the rigorous directness of its way of looking. All through the pictures in this book you will search in vain for an angle shot. Every object is regarded head-on with the unsparing frankness of a Russian ikon or a Flemish portrait. The facts pile up with the prints.” Ibid, n.p.

O traço mais característico [...] é a sua pureza, ou mesmo seu puritanismo. É *straight photography* não só na técnica mas na retidão rigorosa de seu modo de olhar. Por todas as imagens deste livro você vai procurar em vão por um enquadramento oblíquo. Cada objeto é encarado de frente com a franqueza impiedosa de um ícone russo ou um retrato Flamengo<sup>8</sup> (KIRSTEIN; EVANS; HILL, 2011, n.p., tradução nossa).

As declarações de Kirstein remetem ao que mais tarde Beaumont Newhall, futuro diretor do Departamento de Fotografia do MoMA, irá designar como qualidades intrínsecas da fotografia: o detalhe ótico e a fidelidade tonal (PHILLIPS, 1982). Já podemos ver aqui a construção do conceito de especificidade do meio fotográfico, através do qual, a fotografia, incluindo a obra de Evans, será incorporada ao discurso modernista do MoMA. Aos poucos, a fotografia assume o discurso modernista de Clement Greenberg, teórico americano que defendeu haver especificidades para cada meio de expressão artística. Em texto de 1946, o próprio Greenberg decretou Evans como o melhor fotógrafo moderno ao reconhecer em sua obra características como transparência, proximidade com a literatura e com o anedótico (GREENBERG, 1946).

Evans, por sua vez, ao abordar a legitimação da fotografia documental no campo da arte, irá associá-la à intenção do artista. Na introdução de *American Photographs* lemos:

A responsabilidade pela seleção das imagens utilizadas neste livro repousa no autor e a escolha foi determinada por sua opinião; portanto, são apresentadas sem patrocínio ou conexão com os programas, estéticos ou políticos, de qualquer das instituições, publicações e agências governamentais para quais parte do trabalho tenha sido feito<sup>9</sup> (EVANS, 1938, n.p., tradução nossa).

Para ele, são as qualidades pessoais do artista que definirão a força de sua fotografia. Em texto de 1931, Evans reconhece em Eugène Atget um “[...] entendimento lírico da rua, observação treinada, [...] olho para o detalhe revelador, [...] uma poesia que não é ‘a poesia da rua’ ou ‘a poesia de Paris’, mas a projeção da pessoa de Atget [...]”<sup>10</sup> (EVANS, 1931, apud TRACHTENBERG, 1980: 185, tradução nossa).

8 “The responsibility for the selection of the pictures used in this book has rested with the author, and the choice has been determined by his opinion: therefore they are presented without sponsorship or connection with the policies, aesthetic or political, of any of the institutions, publications or government agencies for which some of the work has been done”. Ibid, n.p.

9 “His general note is lyrical understanding of the street, trained observation of it, special feeling for patina, eye for revealing detail, over all of which is thrown a poetry which is not ‘the poetry of the street’ or ‘the poetry of Paris’, but the projection of Atget’s person”. EVANS, *The Reappearance of Photography*. In: TRACHTENBERG, Alan. **Classic Essays on Photography**. 1st ed. New York: Leete’s Island Books, 1980, p. 185.

10 “[...] which for nearly half a century, through its influential exhibitions and publications, has with increasing authority set our general ‘horizon of expectation’ with respect to photography. MoMA’s assimilation of photography has indeed proceeded, on the one hand, through an investing of photography with what Walter Benjamin called the ‘aura’ of traditional art – accomplished, in this case, by revamping older notions of print connoisseurship, transposing the ordering categories of art history to a new register, and confirming the workaday photographer as creative artist. PHILLIPS, 1982, p. 28.

Já na exposição, Evans desconsiderou qualquer padrão expográfico. Além de utilizar diferentes tipos de acabamento, o fotógrafo modificou completamente a montagem inicial projetada por Newhall, desconstruindo assim a pompa da montagem e a sofisticação estética da impressão fotográfica (HILL; MORA, 2003). Rompeu com aspectos caros ao modernismo, que, ao trazer a fotografia para o museu, buscava instaurar a noção de aura sobre a imagem fotográfica (PHILLIPS, 1982). Para Christopher Phillips, a fotografia, ao ser incorporada pelo museu como obra de arte genuinamente moderna, perde seu potencial dessacralizador exatamente por ter sido elevada ao patamar de obra singular, única. Ainda que Evans comungue com o MoMA sobre a ideia modernista de uma originalidade vinda do autor, o fotógrafo despreza o acabamento impecável, tanto na impressão fotográfica quanto na expografia do museu.

Evans manteve durante toda sua vida profissional uma relação conturbada com hierarquias e instituições. Recusava-se a aceitar que suas fotografias fossem usadas como propaganda política – quer para um governo, ideologia ou movimento estético. Entretanto, a partir de 1935, quase sempre esteve inserido em alguma estrutura: de 1935 a 1938 trabalhou para a *FSA*; de 1943 a 1945 trabalhou como crítico literário para a revista *Times*; de 1945 a 1965 foi fotógrafo especial da revista *Fortune*, com poder de editor para definir e diagramar suas próprias pautas; de 1965 a 1974 foi professor no departamento de fotografia da Universidade de Yale.

Em *American Photographs*, Evans manteve a mesma tensão em sua relação com o MoMA. Além de modificar toda a exposição na noite anterior à abertura, seus biógrafos afirmam que o fotógrafo não esteve presente no evento oficial. Apesar de suas reservas em relação ao museu, tirou proveito das oportunidades em favor de sua produção autoral.

Quanto ao MoMA, o museu foi a primeira instituição americana a criar um departamento dedicado especialmente à fotografia, poucos anos após *American Photographs*, em 1940. Phillips resume como a fotografia foi inserida no museu e os desdobramentos de tal empreitada ao diagnosticar:

[O Departamento de Fotografia do MoMA] [...] por quase meio século, através de suas influentes exposições e publicações, tem com crescente autoridade definido nosso “horizonte de expectativa” no que diz respeito à fotografia. A assimilação da fotografia pelo MoMA deu-se de fato, por um lado, através da investidura da fotografia com o que Walter Benjamin chamou de “aura” da arte tradicional –alcançada, neste caso, com

a reestruturação de antigas noções de um conhecimento especializado da impressão, a transposição de categorias hierarquizantes da história da arte para um novo suporte e a confirmação do fotógrafo ordinário como artista criativo” (PHILLIPS, 1982:.. 28, tradução nossa).

Se em *American Photographs* o MoMA buscou ressaltar a originalidade do autor, seu rigor formal e certas especificidades de uma fotografia moderna, Evans por sua vez questionou a imparcialidade do documento, buscou relações mais complexas e sofisticadas na sequência fotográfica em detrimento da imagem singular e menosprezou o acabamento primoroso da fotografia artística. Assim como Evans aproveitou as oportunidades, certamente sua obra foi utilizada pelo museu como importante instrumento no processo de sacralização da fotografia descrito acima por Phillips. Não cabe apontar um ganhador nesse embate entre artista e instituição, entre expressão artística e propaganda política. Podemos afirmar que tanto Evans quanto o MoMA souberam lucrar com *American Photographs*. Para Evans, foi o cartão de visitas de uma longa e próspera carreira artística. Para o MOMA foram os primeiros passos para a institucionalização da fotografia moderna americana.

Esse artigo deixa em aberto inúmeros aspectos da obra de Evans em sua relação com o museu. Aponta para investigações futuras sobre a proximidade da obra de Evans ainda da década de 1930 com práticas, estratégias e procedimentos caros ao pós-modernismo, como argumenta Andy Grundberg (1986) em *The Crisis of the Real*, e como o museu também incorporou tais práticas em seu discurso.

#### REFERÊNCIAS

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DAVIS, Hugh. **The making of James Agee**. Knoxville: The University of Tennessee Press, 2008.

EVANS, Walker; KIRSTEIN, Lincoln; HILL, John. **Walker Evans: American Photographs**. New York: Errata Editions, 2011.

\_\_\_\_\_; AGEE, James. **Let Us Now Praise Famous Men: three tenant families**. Boston: Mariner Books, 2001.

\_\_\_\_\_; SZARKOWSKI, John. **Walker Evans**. New York: The Museum of Modern Art, 1971.

\_\_\_\_\_. **Oral history interview with Walker Evans, 1971 Oct. 13-Dec. 23, Archives of American Art, Smithsonian Institution**. Disponível em: <<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-walker-evans-11721#transcript>>. Acesso em: 28 maio 2011.

\_\_\_\_\_; HILL, John T.; THOMPSON, Jerry L.. **Walker Evans at Work**. New York: Harper Collins, 1994.

GREENBERG, Clement. **The Collected Essays and Criticism, Volume II: Arrogant Purpose, 1945-1949**. 2nd ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1988. Disponível em <<http://books.google.com.br/books?id=NfLC8X4CWfsC&pg=PA63&dq=#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 3 set. 2011.

GRUNDBERG, Andy. The Crisis of the Real. **Views**. Fall, 1986, p. 2-6. Disponível em: <[http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=8&ved=0CGsQFjAH&url=http%3A%2F%2Fnbrokaw.files.wordpress.com%2F2010%2F05%2Fgrundberg-the-crisis-of-the-real.doc&ei=OBfuT\\_9G6q26gHnxpWcCg&usq=AFQjCNFtUQ4e9mEilfJ9IujTAGB-C53Wdw](http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=8&ved=0CGsQFjAH&url=http%3A%2F%2Fnbrokaw.files.wordpress.com%2F2010%2F05%2Fgrundberg-the-crisis-of-the-real.doc&ei=OBfuT_9G6q26gHnxpWcCg&usq=AFQjCNFtUQ4e9mEilfJ9IujTAGB-C53Wdw)>. Acesso em: 28 jul. 2012.

HILL, John T.; MORA, Gilles. **Walker Evans: the hungry eye**. New York: Harry N. Abrams, 2003.

PHILLIPS, Christopher. The Judgment Seat of Photography. **October**, Cambridge, v. 22 (Fall), p. 27-63, 1982.

ROBERTS, John. 'Fragment, experimente, dissonant prologue': modernism, realism and the photodocument. **Quaderns portàtils**, Barcelona, n.26, 2011. Disponível em: <<http://www.macba.cat/es/quaderns-portatils-john-roberts>>. Acesso em: 25 jul. 2012.

TRACHTENBERG, Alan. **Classic Essays on Photography**. 1st ed. New York: Leete's Island Books, 1980.

\_\_\_\_\_. **Reading American Photographs: Images as History, Mathew Brady to Walker Evans**. New York: Hill and Wang, 1989.

\_\_\_\_\_. Walker Evan's "Message from the Interior": A Reading. **October**. Vol. 11, Essays in Honor of Jay Leyda (Winter, 1979), p. 5-29. Disponível em: <<http://www.jstor.org/pss/778233>>. Acesso em: 9 out. 2011.

WILSON, Kristina. **MoMA and American Modernism**. Palestra ministrada na entrega do Prêmio Eldredge à autora no *Smithsonian American Art Museum*, realizada em Washington, D.C., em novembro de 2011. Disponível em: <<http://wordpress.clarku.edu/krwilson/lectures/>>. Acesso em: 24 jun. 2012.