

# SOBRE A FOTOGRAFIA NO MUSEU DE ARTE: UM ESTUDO DE OTTO STUPAKOFF NA COLEÇÃO PIRELLI/MASP

Patricia Kiss Spineli

Doutoranda do curso de Artes Visuais da Unicamp. Mestre em Design pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2013).  
[kissspineli@gmail.com](mailto:kissspineli@gmail.com) ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8423-8611>

## RESUMO

O presente artigo trata da fotografia na história do Museu de Arte de São Paulo (MASP) com ênfase nas fotografias de Otto Stupakoff depositadas na Coleção Pirelli/MASP. Aqui se discute a inserção, nesta coleção, de fotos que tenham primeiramente um viés outro que não o museológico. Foi realizado um levantamento sobre o contexto e a especificidade de produção das imagens de Stupakoff estabelecendo um paralelo entre sua finalidade primeira e os parâmetros e critérios utilizados para a incorporação delas em coleções de museus de arte. Tecendo argumentos sobre particularidades autorais na fotografia de Stupakoff, procurou-se entender o valor museológico dado a essas imagens.

Palavras-chave: *Otto Stupakoff. Coleção Pirelli/MASP. Fotografia.*

## ABSTRACT

This paper deals with photography in the history of the São Paulo Museum of Art (MASP) with an emphasis on Otto Stupakoff's photographs deposited in the Pirelli/MASP Collection. Herein, I discuss the insertion in this collection of photos that first have a focus other than the Museological. A

survey was made on the context and specificity of Stupakoff's images production, establishing a parallel between the photo's first purpose and the parameters and criteria used for incorporating them into collections of art museums. Based on arguments about authoral particularities in Stupakoff's photograph, the museological value given to these images was considered.

Palavras-chave: *Otto Stupakoff. Coleção Pirelli/MASP. Photography.*

## **INTRODUÇÃO**

A veiculação e apresentação de fotografias podem ser feitas de diversas maneiras: páginas de jornal e revistas, exposições, álbuns de família, projeções, entre outros. Quanto aos materiais e técnicas (formato, tipo de papel, qualidade de impressão para os espaços ou suportes expositivos), o planejamento do fotógrafo pode ser condicionado à finalidade da imagem, ao tipo de suporte, formato final de apresentação e meio de veiculação.

Em relação à apresentação da fotografia em espaços expositivos, a grande Exposição Universal de 1855 em Paris foi pioneira nessa prática. No entanto, essa exposição fotográfica teve um viés mais direcionado para a apresentação da foto como um produto da indústria do que como uma expressão artística (ROUILLÉ, 1989). Nesse sentido, representou uma visão do século XIX ainda atrelada à ideia da fotografia como resultado de um aparato mecânico, uma vez que o registro fotográfico era realizado por uma máquina e tinha como resultado uma imagem óptica produzida por uma técnica que prescindia da necessidade estrita da habilidade manual (DUBOIS, 2015). No ano de 1856, a primeira exposição universal de fotografia em Bruxelas no Musée Royal de Bruxelles alça a fotografia como uma expressão além da visão científica, expondo fotografias de Félix Nadar (ROUBERT, 2000).

Entre 1854 e 1915 desenvolveu-se um movimento denominado Pictorialismo, que se caracterizava por uma tentativa de aproximar a fotografia da pintura pela busca do estatuto da arte através de uma estética pictorialista fundamentada na pintura do século XIX (MELLO, 1998). Para isso, os pictorialistas interferiam na

ampliação fotográfica e no negativo recorrendo a retoques, à fotomontagem e ao uso de técnicas baseadas em recursos químicos, como a goma bicromatada<sup>1</sup> e o bromóleo<sup>2</sup>, para conseguir variações de tons e efeitos e, com isso, transpor os valores e a linguagem da pintura para a imagem fotográfica. Nesse contexto, a aproximação da foto com a arte pictórica se deu também por exposições onde fotografias foram exibidas em conjunto com outras obras artísticas de caráter mais tradicional. É o caso de *As duas estradas da vida* (1857) de Oscar Gustave Rejlander, exposta no Manchester Art Treasures Exhibition<sup>3</sup> em 1857.

Em 1905, a Galeria 291 de Edward Steichen e Alfred Stieglitz, integrantes do Photo Secession<sup>4</sup> promove uma significativa exposição que insere a fotografia no circuito institucional das artes visuais. Com isso, ao valorizar seus aspectos particulares e suas qualidades autossuficientes, estabelece a fotografia como prática artística e criativa (MARGOLIS, 1978).

No campo institucional, o Museum of Modern Art de Nova Iorque (MoMA) foi o primeiro museu a criar um Departamento de Fotografia em uma instituição de arte, pela ação de Beaumont Newhall ainda na década de 1930. O MoMA passou a valorizar a fotografia como meio de expressão a partir de exposições, publicações e formação da sua coleção fotográfica (TACCA, 2015).

É sabido que o Museu de Arte de São Paulo (MASP), desde a sua fundação em 1947, possui um histórico de realização de exposições nacionais e internacionais de fotografia de viés autoral, assim como de outras atividades relacionadas à prática fotográfica (TABOADA, 2011). Em 1976, foi criado o Departamento de Fotografia do MASP, sob a supervisão de Cláudia Andujar. No mesmo período, o então diretor Pietro Maria Bardi manifestou o interesse institucional pela aquisição de fotografias e itens relacionados, com o intuito de formar uma coleção com verba própria ou através de doações (SOARES, 2006). Desde então, diferentes conjuntos fotográficos considerados pelo seu potencial arquivístico têm sido incorporados ao acervo artístico do MASP.

Dentro desse contexto histórico de exposições fotográficas no MASP consta que o fotógrafo brasileiro Otto Stupakoff apresentou, a convite de Pietro Bardi, uma antologia de 20 anos de sua carreira em uma mostra individual viabilizada em 1978, com imagens selecionadas pelo próprio fotógrafo (STUPAKOFF, 1978). Nos anos 1990, Stupakoff também teve algumas de suas imagens expostas e incorporadas ao acervo da Coleção Pirelli/MASP nas edições 1 (1991), 12 (2003) e 19 (2012).

No presente artigo, a ênfase da discussão recai nas obras de Otto Stupakoff incorporadas na Coleção Pirelli/MASP, especificadamente as imagens da edição 19 apresentadas em 2012, por esta ser uma edição especial de homenagens e nela conter as obras já expostas e incorporadas nas edições 1 e 12. Em linhas gerais, foram consultadas as fotografias de Stupakoff presentes na Coleção Pirelli/MASP através do arquivo histórico-documental e fotográfico do MASP e do site da Coleção Pirelli/MASP. Também foram analisados livros, periódicos, catálogos e arquivos de referência da biblioteca e centro de documentação do MASP.

O objetivo deste artigo foi investigar, em termos gerais, a importância da fotografia na história do MASP através da análise da obra de Stupakoff presente na Coleção Pirelli/MASP, estabelecendo uma visão comparativa entre os olhares das artes visuais, das artes aplicadas e das outras manifestações fotográficas. Primeiramente foi realizado um levantamento das obras e um cruzamento de dados sobre suas origens, contexto de produção e locais de apresentação e/ou publicação antes de serem expostas e entrarem para a Coleção Pirelli/MASP. A partir disso foi estabelecida uma análise crítica dessas imagens, considerando as particularidades estéticas e características principais dessas fotografias, a fim de sugerir quais foram as motivações para a exposição e/ou incorporação dessas fotografias no contexto de um museu de arte como o MASP.<sup>5</sup>

## **A COLEÇÃO PIRELLI/MASP E O ACERVO OTTO STUPAKOFF**

Em 1990 foi instaurada a parceria entre o MASP e a empresa patrocinadora Pirelli para a aquisição e exibição de fotografias brasileiras. A parceria culminou na primeira exposição Coleção Pirelli/MASP, ocorrida em 1991. As aquisições fotográficas da edição número 1 somaram-se à coleção institucional e consequentemente ao acervo do MASP – desde 1969, o acervo é tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

A Coleção Pirelli/MASP de Fotografia é uma das principais coleções museológicas de fotografia brasileira com 1147 obras de 297 fotógrafos representantes de todas as regiões do país (COLEÇÃO PIRELLI/MASP DE FOTOGRAFIA, s/d), tendo a edição 19, de 2012, como a última a incorporar fotografias.

O principal objetivo da Coleção é formar um panorama da fotografia contemporânea brasileira resgatando imagens a partir das décadas de 1940-1950. Além disso, também visa à cessão de originais ou direitos de uso das imagens, sendo o único custo o da reprodução para a exibição e salvaguarda (MENDES, 2004). As imagens que compõem a coleção são escolhidas por um Conselho Deliberativo formado por especialistas da área fotográfica, diretores da Pirelli e do MASP, que tem autonomia para pesquisar, selecionar e decidir sobre a aquisição de obras para a Coleção. Uma de suas prerrogativas é a de não aceitar doações.

Como rota operacional para o início da seleção das obras, os conselheiros partem de uma lista de fotógrafos elaborada por eles próprios. A partir dessa primeira lista, alguns fotógrafos são convidados a apresentar seus portfólios para a avaliação das imagens (MENDES, 2004). Assim, a primeira seleção é a do fotógrafo: a partir da indicação de seu nome, ele envia um portfólio de imagens para avaliação do Conselho Deliberativo do MASP. Como essas fotografias não são produzidas especificamente para a Coleção Pirelli/MASP, as datas de produção indicam que foram concebidas em diferentes períodos e com intuítos variados.

Na Coleção Pirelli/MASP estão obras de fotógrafos com representação e influência significativas na fotografia nacional. A importância do conjunto está principalmente na iniciativa de promover e valorizar a fotografia brasileira favorecendo o investimento em talentos emergentes e o resgate de importantes fotógrafos relevantes para a fotografia no Brasil (caso de Otto Stupakoff, objeto de estudo do presente artigo). Todas as edições da exposição da Coleção Pirelli/MASP foram pensadas para contemplar trabalhos expressivos dentro do rol da linguagem fotográfica e a sua evolução nos mais diferentes campos: fotojornalismo, foto de estúdio, fotografia de expressão pessoal, moda, retrato, entre outros.

Segundo Fernandes Júnior:

A coleção Pirelli/Masp é definida a partir da ideia de memória fotográfica brasileira. Selecionar, pesquisar, preservar e difundir a fotografia produzida no Brasil no século XX e XXI são os objetivos traçados. Nesse processo, aos membros de seu Conselho Deliberativo cabe o papel de agentes, cujas ações estão pautadas no intuito de compreender a fotografia como meio documental e de expressão pessoal. (FERNANDES JÚNIOR, 1992, p. 6).

Dentro das indicações e contexto para seleção, exposição e incorporação de fotografias na Coleção Pirelli/MASP, verifica-se a significância de Otto Stupakoff. O fotógrafo consolidou sua carreira através das artes aplicadas fotografando para editoriais de moda, capas de discos e publicidade, mas também apresentou pluralidade temática em sua obra, com fotografias de instantâneos de rua, viagens, família, retratos, nus e abstratos. Além de inúmeros trabalhos publicados em revistas brasileiras, Stupakoff também alcançou renome internacional, colaborando ativamente em periódicos como Harper's Bazaar, Life, Vogue, Elle, Stern e Look Magazine (FERNANDES JÚNIOR, 2006).

Pioneiro na fotografia de moda e publicidade no Brasil no final dos anos 1950, Stupakoff apresentou a fotografia como expressão pessoal e criativa e contribuiu para o desenvolvimento e enriquecimento da cultura visual brasileira. Ao mesmo tempo, sempre procurou condições para a realização de um trabalho autoral, mantendo intercâmbio artístico com a comunidade de artistas plásticos de São

Paulo. Em seus ensaios de moda e retratos, Stupakoff frequentemente fazia referências a grandes pintores: em suas obras, fica claro o olhar e a citação de referências artísticas como ao pintor francês Balthus (1908-2001), constatada na foto *Homenagem a Balthus* (1991) exposta na edição Pirelli/MASP de 2012 (Figura 1A).

Devido em parte por sua migração para o exterior nas décadas de 1960 a 1970 e de 1980 até 2000 para consolidação de carreira internacional, Stupakoff foi imêmore em seu país, só vindo a ser resgatado nos anos 2005 com a mostra *Moda Sem Fronteiras - Otto Stupakoff: 1955-2005* exposta no Fashion Week e com curadoria dos fotógrafos Fernando Laszlo e Bob Wolfenson (WOLFENSON, 2009).

Como supracitado, Stupakoff foi um dos fotógrafos selecionados para integrar a exposição de 1991 (Catálogo I), a 1ª edição da Coleção Pirelli/MASP de Fotografia no espaço expositivo do MASP, juntamente com Claudia Andujar, Maureen Bisilliat, Orlando Brito, Mario Cravo Neto, J. R. Duran, Cláudio Edinger, Luiz Carlos Felizardo, Walter Firmo, Luis Humberto, Juca Martins, Cristiano Mascaro, Miro, Arnaldo Pappalardo, Antonio Saggese, Sebastião Salgado, Marcos Santilli e Bob Wolfenson. Essa exposição inaugural reuniu 60 imagens destes 18 fotógrafos (MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO COLEÇÃO PIRELLI, 1991).

Consta ainda o nome de Stupakoff em mais duas edições Pirelli/MASP: 2002 (Catálogo XII) e 2012 (Catálogo XIX), na comemoração dos 21 anos da Mostra e Coleção. A 19ª edição da exposição Pirelli/MASP foi especial, com homenagens a alguns fotógrafos. Nessa ocasião todas as outras imagens já incorporadas no acervo foram reexpostas no ano de 2012. Foram exibidas cem obras de dez fotógrafos considerados relevantes na arte fotográfica contemporânea brasileira e alguns dos maiores expoentes com caminhos diversos na fotografia no Brasil. Juntamente com Stupakoff foram contemplados Alécio de Andrade, Cláudia Andujar, Geraldo De Barros, Mario Cravo Neto, Marcel Gautherot, José Medeiros, Rosângela Rennó, Miguel Rio Branco e Pierre Verger.

Dentre as imagens de Stupakoff adquiridas e expostas nas edições Pirelli/MASP constam, seguindo a catalogação do MASP:



Tabela 1: Fotografias de Otto Stupakoff da Coleção Pirelli/MASP.

<b>Edição</b>	<b>Data</b>	<b>Obra</b>	<b>Número no acervo</b>
1	1991	<i>Homenagem a Balthus</i> , 1991 (Figura 1A)	CP0054 1-1991
1	1991	<i>Cynthia</i> , 1984 (Figura 1B)	CP0055 1-1991
1	1991	<i>Medusa</i> , 1987 <sup>6</sup> (Figura 1C)	CP0056 1-1991
1	1991	<i>Ansiedade (Modelo)</i> , 1989 <sup>7</sup> (Figura 1D)	CP0057 1-1991
12	2003	<i>Xuxa, Copacabana Palace</i> , 1985 <sup>8</sup> (Figura 2A)	CP0701 12-2003
12	2003	<i>Tahiti</i> , 1992 (Figura 2B)	CP0702 12-2003
12	2003	<i>Salvador</i> , 1978 (Figura 2C)	CP0703 12-2003
19	2012	<i>Ian</i> , 1963 (Figura 3A)	CP1143 19-2012
19	2012	<i>Águas Termais, Baden-Baden</i> , 1976 (Figura 3B)	CP1144 19-2012

Fonte: <http://www.colecaopirellimasp.art.br/autores/17>





A



B



C



D

Figura 1: Fotografias de Otto Stupakoff incorporadas na coleção Pirelli/MASP em 1991. Legenda: A) *Homenagem a Balthus*. B) *Cynthia*. C) *Medusa*. D) *Ansiedade*. Fonte: Reprodução Catálogo do 19ª MASP/Coleção Pirelli, 2012. Matrizes no Instituto Moreira Salles.



Figura 2: Fotografias de Otto Stupakoff incorporadas na coleção Pirelli/MASP em 2003. Legenda: A) Xuxa Copacabana Palace. B) Thaiti. C) Salvador. Fonte: Reprodução Catálogo do 19ª MASP/Coleção Pirelli, 2012. Matrizes no Instituto Moreira Salles.

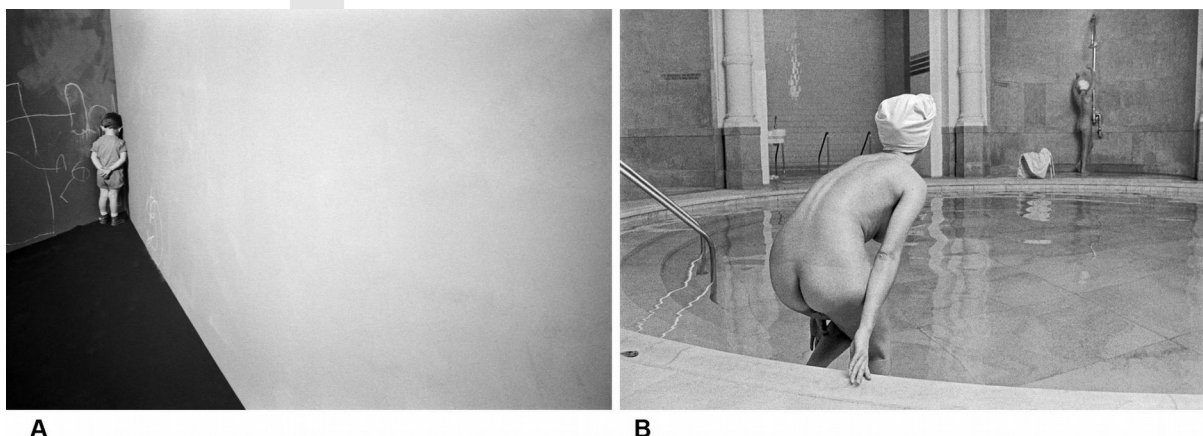


Figura 3: Fotografias de Otto Stupakoff incorporadas na Coleção Pirelli/MASP em 2012. Legenda: A) Ian. B) Águas termais, Baden-Baden. Fonte: Reprodução Catálogo do 19ª MASP/Coleção Pirelli, 2012. Matrizes no Instituto Moreira Salles.

Ao todo, Otto Stupakoff teve nove obras incorporadas ao acervo do MASP (Figuras 1, 2 e 3). Esse é um número significativo para essa coleção e está acima da média (que é de três fotografias por fotógrafo) (MENDES, 2004). Além disso, podemos observar que o fotógrafo teve pelo menos uma apresentação a cada década da exposição (1991; 2003 e 2012). Em relação às obras de Stupakoff expostas e incorporadas na Coleção, temos que:

- *Homenagem a Balthus*, 1991 (Figura 1A): o fotógrafo não restringiu sua produção à fotografia de moda e a retratos de pessoas de renome. Stupakoff apresenta em sua produção consideráveis séries de nus, muitas vezes usando modelo com as quais teve algum relacionamento íntimo. *Homenagem a Balthus* representa um de seus ensaios com pretensões particulares de exaltação ao nu feminino.
- *Cynthia*, 1984 (Figura 1B): retrato de contexto familiar, bastante presente na obra de Stupakoff;
- *Medusa*, 1987 (Figura 1C): fotografia disponibilizada em casas de leilões, pode ter sido realizada como exercício fotográfico autoral, sem pretensões de publicação em editorial;
- *Ansiedade*, (Modelo, 1989) (Figura 1D): fotografia disponibilizada em casas de leilões. Assim como *Medusa*, pode ter sido realizada como exercício fotográfico autoral, sem pretensões de publicação em editorial;
- *Xuxa, Copacabana Palace*, 1985 (Figura 2A): essa fotografia foi publicada na edição de dezembro de 1989 da *Vogue Brasil*. Ela faz parte de um emblemático ensaio produzido por Stupakoff. Segundo Giovanni Frasson, ex-diretor de moda da publicação e acompanhante do ensaio, Otto Stupakoff conseguiu com que todos fizessem o que ele queria devido ao seu forte carisma. Incluindo a Xuxa, que posou sentada no vaso sanitário, com os sapatos jogados pelo chão (FRASSON in RALSTON, 2017);
- *Tahiti*, 1992 (Figura 2B): fotografia com duas modelos no Tahiti e realizada em decorrência de ensaio produzido para a revista francesa *Elle*. Na ocasião, Stupakoff criou uma historia baseada vagamente no espírito do pintor francês pós-impressionista Paul Gauguin (FERNANDES JÚNIOR, 2006);

- *Salvador*, 1978 (Figura 2C): com considerável série de instantâneos de rua e fotografias de viagens ao redor do mundo (Camboja, Ártico, Vietnã) e Brasil, esse registro foi realizado em uma viagem a Salvador, Bahia. Stupakoff relata que os as pessoas fotografadas posaram para ele satisfazendo ao seu pedido (MARRA, 2006);
- *Ian*, 1963 (Figura 3A): retrato de contexto familiar produzido em São Paulo. O menino retrato é seu filho primogênito, Ian. Essa fotografia faz parte de uma série, com Ian executando grafismos na parede;
- *Águas Termais, Baden-Baden*, 1976 (Figura 3B): foto realizada em Águas Termais, fruto da viagem de Stupakoff à cidade de Baden-Baden, na Alemanha.

## **A FOTOGRAFIA DE STUPAKOFF COM VIÉS MUSEOLÓGICO**

As fotografias de Stupakoff incorporadas na Coleção Pirelli/MASP possibilitam um estudo comparativo e crítico sobre a inserção e exposição de fotografias que, em um primeiro momento, não tiveram um viés museológico, mas que atendiam a critérios e parâmetros que as levaram a serem expostas em um museu de arte.

No processo de criação da fotografia há de se considerar a motivação que rege a feitura da imagem, seu estilo e função. O caráter polissêmico da imagem fotográfica permite a construção de todo tipo de sentidos através das especialidades fotográficas: documental, experimental, familiar, jornalística, moda, publicidade, entre outras. Quando se discorre sobre processo criativo na fotografia é de fundamental importância o questionamento sobre qual especialidade fotográfica ela está inserida. Para Soulages (2004), podemos refletir sobre a fotografia e colocar sua estética em campo quando podemos compreender os problemas que nela existe e elaborar respostas ou formular outros problemas. A compreensão dessas questões surge a partir do confronto e do exame das diferentes modalidades segundo as quais as fotografias são encomendadas, produzidas, criadas, comunicadas, recebidas e, por fim, contempladas. Depen-



dendo dos diferentes conjuntos fotográficos ou diferentes modalidades de produção/criação desses conjuntos, um problema pode ser colocado de diferentes formas. A escolha desses conjuntos para um estudo tem a ver com seu valor, profundidade, originalidade e exemplaridade, uma escolha estética axiológica provisória.

Em uma investigação sobre a aproximação estética da obra fotográfica, é necessário partir da foto e também de suas condições e modalidades de criação/produção e de recepção para estabelecer a travessia entre a fotografia sem-arte para a com-arte (termos cunhados por SOULAGES, 2010). Essa discussão nos possibilita entender se uma fotografia produzida em um determinado contexto, atrelada a um possível gênero fotográfico, pode ser também entendida como um sistema aberto de possibilidades e de espaços discursivos (KRAUSS, 2002).

Segundo Krauss (2002), em relação aos espaços discursivos, uma mesma fotografia poderá estar no espaço de discurso da estética ou da ciência dependendo de como é tratada. Um exemplo oferecido por Krauss é a comparação entre a foto de Timothy O'Sullivan *Tufa Domes em Pyramid Lake, Nevada* de 1868, que apoia-se nos códigos da fotografia de paisagens no século 19 e a cópia litográfica dessa mesma tomada fotográfica utilizada na publicação da obra de Clarence King, *Systematic Geology (Geologia Sistemática)* de 1878. A partir desse exemplo, Krauss argumenta que diferentes discursos de uma imagem estão subordinados à forma como ela é construída: uma mesma imagem fotográfica pode ser dotada de linguagem em que são empregados elementos para uma análise científica ou ter esses mesmos elementos suavizados e/ou transformados através de uma linguagem estética, apreciativa e contemplativa.

Vale também refletir a entrada da fotografia no museu de arte nas últimas décadas do século XX a partir da teorização de Krauss (2000) sobre a condição pós meio. Krauss teoriza sobre a diluição do discurso do meio técnico ao questionar a ênfase dada na especificidade de cada arte em função de seu meio expressivo<sup>9</sup>. A característica fundamental pós meio é o desenvolvimento da arte

no intermeio, onde não há hierarquia de materiais ou técnicas. Não há também elementos – como tipo de suporte e materiais – cuja presença possibilite atestá-la como obra de arte ou enquadrá-la em uma determinada categoria. A redefinição sobre especificidade do meio (KRAUSS, 2000) diz respeito a uma prática artística que procura investigar determinado suporte ou material a fim de lhe dar novas abordagens e, aprofundando em suas características específicas, revelar novas dimensões de uso. No caso das fotografias aqui analisadas, por mais que elas mantenham as características fundamentais de uma imagem fotográfica, a diluição ocorre no seu não enquadramento em determinado gênero e estilo.

Podemos exemplificar essa pensamento de Krauss através das imagens *Cynthia* (Figura 1B) e *Ian* (Figura 3A) que estariam primeiramente no espaço discursivo da fotografia doméstica ou afetiva. Soulages (2010) exemplifica a fotografia doméstica como aquela realizada no *domus* (em casa, em família, em férias, com amigos) e que nos permite lembrar do passado, no sentido em que “fui fotografado assim, logo, eu existi assim”. São também retratos, assim como o são *Xuxa no Copacabana Palace* (Figura 2A) e *Tahiti* (Figura 2B), no sentido de serem registros orientados pela reciprocidade entre o que o fotografado dá e o que o fotógrafo toma através de seu enquadramento. O retrato fotográfico seria então um produto dessa intercessão (LANGE in ACKER, 2004). As imagens, *Salvador* (Figura 2C) e *Águas Termais, Baden-Baden* (Figura 3B) estariam dentro do contexto viagem e ao mesmo tempo são registros de nus. *Xuxa no Copacabana Palace* e *Tahiti* foram publicadas em revista do segmento da moda. Essas imagens supracitadas estariam atreladas a um gênero com suas implicações criativas, uma vez que no momento específico da criação, do planejamento e clique, o autor as concebeu com um pensamento determinista que pode ter direcionado sua criação para uma finalidade específica. Ao mesmo tempo, a foto é a arte do arquivo mais por proporcionar usos e recepções diferentes segundo momentos e perspectivas distintas de utilização do que por permitir guardar o passado (SOULAGES, 2010).

É fato também que fotografias realizadas com intenção primeira de serem documentais, jornalísticas, científicas, por exemplo, depois foram se diversificando em seus usos e incorporadas a outras linguagens como publicidade e moda, afinal o destino das imagens fotográficas pertence ao devir, ao vir a ser. Para Soulages (2010), sempre é possível dar outro sentido a uma fotografia, pois seu destino social e histórico é adquirir outros sentidos. Caso de uma fotografia de Helmut Newton inicialmente produzida para a publicidade dos *Perfumes Rochas*, posteriormente utilizada na capa do livro *L'erotisme du toucher des étoffes* (TISSERON-PAPETTI; TISSERON, 1988) e também exposta em museu.

Alguns alegam que classificar fotografias em gêneros é demasiado limitante. Picaudé e Arbaizar (2004), por exemplo, levantam a questão se o gênero é um impedimento para a criação ou uma condição para sua expressão. Apesar de ser complicado no contexto contemporâneo determinar a qual campo pertence essa ou aquela imagem fotográfica, as decisões no processo criativo podem estar atreladas ao discurso e aplicação a qual a imagem se destina, influenciando nas decisões do fotógrafo.

Otto Stupakoff não via a expressão fotográfica condicionada a um único estilo. Ele sempre afirmou ter um trabalho diversificado e não se atrelar a um determinado gênero da fotografia (apesar de ser reconhecido como um fotógrafo de moda). Ao contrário, despejou sua produção em variadas expressões fotográficas e dizia ter um mesmo olhar independentemente da aplicação ou finalidade da imagem produzida (FERNANDES JÚNIOR, 2006).

Ao que consta, parece ser o estilo do autor um indicativo para a inserção de determinada fotografia na Coleção Pirelli/MASP. Um olhar sobre as nove fotografias de Stupakoff (Figuras 1, 2 e 3), permite estabelecer alguma generalização sobre o estilo do autor, através do reconhecimento daquilo que o pesquisador Rubens Fernandes Júnior (membro do Conselho Deliberativo 1991 - presente) chama de “atitude do fotógrafo diante do mundo, sua percepção e sua



construção de um sistema de equivalências estéticas ou semânticas” (FERNANDES JÚNIOR, 1992, p. 6), que contribuiria para a sua inserção na coleção de um importante museu.

Ao resgatar a ideia de estilo sob a argumentação de Pareyson, temos que:

(...) a abordagem do estilo não deve limitar-se aos meros valores formais sem ver nele um caráter histórico e espiritual, pois o estilo é tal somente se é o modo de formar próprio de uma determinada espiritualidade, ou melhor, se é uma espiritualidade que se fez modo de formar. Limitar-se a considerar apenas os valores formais significa separar o formar de seu ineliminável caráter de personalidade, o que seria como que separar o estilo de si mesmo. (PAREYSON, 1993, p. 43).

Essa diretriz de Pareyson nos permite inferir que uma análise das particularidades de criação fotográfica de Stupakoff apenas pela apreciação formal dos elementos da linguagem fotográfica (composição, enquadramento, ângulo, formato, entre outros) seria incompleta. Entende-se aqui que a formatação de um estilo vem do pensamento e criação na fotografia como reflexo da maneira de ser do fotógrafo, sua constituição pessoal, intelectual, psicológica e perceptiva, além da sua vivência fotográfica. O resultado da criação fotográfica é a imagem, o produto. Para conceber esse produto, o indivíduo cria a fotografia a partir do seu ponto de vista e da elaboração de processos mentais particulares.

Sucedeu a Otto Stupakoff encontrar na fotografia de moda um caminho a trilhar, de encontrar sua voz e linguagem pessoal (FERNANDES JÚNIOR, 2006). No entanto, esse nicho da fotografia não o definiu:

(...) fotografei uma campanha de tintas buscando na natureza suas cores, para a Vasp fotografei crianças nas vinte e nove cidades que ela servia anúncios para o lançamento do Alfa Romeo e ainda assim me chamam de fotógrafo de moda. (STUPAKOFF in FERNANDES JÚNIOR, 2006, p. 7).

Em suas fotografias de moda, Otto recebeu uma significativa influência dos álbuns de família, algo que veio de sua infância. Podemos constatar esse viés foto familiar na imagem de *Xuxa no Copacabana Palace* (Figura 2A), uma captura com aura intimista, e que longe de ir para um álbum familiar foi publicada nas páginas da *Vogue Brasil* em dezembro de 1989.

Referente à política de aquisições estabelecida pelo Conselho Deliberativo Coleção Pirelli/MASP, Boris Kossoy (membro do Conselho Deliberativo 1991 - presente) afirma que:

Buscou-se sempre privilegiar a visão de mundo do fotógrafo, sua criatividade, seu olhar diferenciado, seu poder, enfim, de apreender uma dada situação real e transformá-la em imagem-síntese, como diretrizes básicas para a seleção e aquisição de obras. (KOSSOY, 2006, p.6).

Esse modo de ver do fotógrafo parece ser um dos argumentos para justificar a inserção de fotografias no acervo do MASP e transportá-la de um espaço discursivo (moda, álbum de família, publicidade) a outro (coleção e exposição no museu de arte).

O modo de ver do fotógrafo resulta no ato fotográfico e uma das condições do ato fotográfico é a escolha do referente a ser fotografado. Para Entler (2005), dentre as determinantes da escolha do fotógrafo estão os aspectos objetivos e os subjetivos. O fotógrafo deve antes colocar-se em contato com os seus temas e vivenciar o que fotografa. Ao buscar os elementos a serem fotografados e que se transformarão em matéria fotográfica, esses elementos irão projetar-se aos conteúdos subjetivos do fotógrafo e, independentemente de qual seja o assunto registrado na fotografia, esta também documentará a visão de mundo do fotógrafo (KOSSOY, 2001).

Na maioria de vezes, Stupakoff escolhe o ser humano como referente em suas composições. Para ele, o humano era significativo como entendimento e era o que lhe interessava como registro (FERNANDES JÚNIOR, 2006). Das poucas paisagens que registrou, dizia ter nelas algo da presença do ser humano (depoi-

mento, março, 1978). Essa predisposição para fotografar pessoas se reflete na Coleção Pirelli/MASP, uma vez que todas as imagens incorporadas (Figuras 1, 2 e 3) apresentam de alguma forma a figura humana.

Essa questão da expressão fotográfica direcionada ao corpo humano parece ser significativa na visão de Thomas Farkas (membro do Conselho Deliberativo entre 1991 e 2011) enquanto constituição da imagem dentro do conjunto da coleção. Segundo ele, há uma expressão apropriada, nacional, adquirida ao longo dos anos, apresentando um movimento fotográfico. Essa visão estaria entre outras coisas na “(...) fina percepção da alma através do corpo (Cravo Neto, Duran, Stupakoff, Wolfenson, Cruz, Ana Regina, Oppido, Miro, Edinger)” (FARKAS, 1993, p.6).

A criação em fotografia pode ser vista como um sistema complexo em que as referências ou bases de criação de quem fotografa não necessariamente vem dos alicerces da fotografia. Segundo o fotógrafo Bernard Plossu (PICAUDÉ; ARBAÏZAR, 2004), o que se reivindica em fotografia são todas as coisas paralelas que faz um fotógrafo: desenhos, recortes, folha de contato. É através desse paralelo que é possível descobrir o fotógrafo em todos os experimentos que desenvolve a criação. Para Otto Stupakoff, é de vital importância que o fotógrafo evite manter o foco somente na fotografia (FERNANDES JÚNIOR, 2006). O fotógrafo deve procurar referências também na literatura, pintura, música e outras vivências e é essa rede de influências que participa da formação fotográfica.

As referências utilizadas para a criação fotográfica diz muito sobre a formação do autor. Stupakoff faz clara citação ao pintor Balthasar Klossowski de Rola, conhecido como Balthus (1908-2001): “Eu usei Balthus como referência por uns oito ou dez anos. Via Balthus em tudo. A pintura é uma referencia cultural muito importante para mim” (STUPAKOFF apud Fernandes Júnior, 2006, p.160). Essa citação está explícita na fotografia *Homenagem a Balthus* (Figura 1A) da Coleção Pirelli/MASP no que tange à aparência da imagem e a alusão fica clara na forma de compor e de estabelecer a relação da figura humana com o ambiente. Uma

cena característica nas fotografias de Stupakoff que faz referência a Balthus é constituída através de personagens que parecem imersos em seu íntimo, alocados em ambientes fechados, muitas vezes deitados, encostados em cadeiras, poltronas e apresentando movimento corporal relaxado, com a luz incidente nesses corpos realçando a forma e a sensação de introspecção.

Esses personagens são jovens mulheres – outro ponto de aproximação entre Stupakoff e Balthus. Pela representação do feminino e pelas poses, a questão do erotismo permeia a obra de ambos. Stupakoff afirmou gostar do erótico como aquilo que não está dito, que está aí para ser revelado. Para ele, erótico é a beleza em sua forma mais pura, que difere das vulgaridades (PERSICHETTI, 2006).

Balthus, por sua vez, apesar de começar a pintar adolescentes em posições eróticas e voyeurísticas a partir de 1930, não via sua pintura como representação do sensual, mas como representação de algo inconsciente (WEBER, 1999). Para desvincular essa ideia do erotismo das suas pinturas com adolescentes, ele afirmou que as meninas são as únicas que ainda podem passar por pequenos seres puros e sem idade, e que essas jovens nunca lhe interessaram mais além dessa ideia. Além disso, alegou representar a inocente falta de pudor próprio da infância.

Independentemente da motivação para o uso dessas figuras femininas nas pinturas de Balthus, essas apresentam um apelo ao erotismo pela pose, cenário e formas. Assim como expresso nas imagens de Stupakoff, que não emprega adolescentes, mas jovens adultas em suas fotografias.

A discussão aqui não procura incitar a ideia de que o fato da imagem fazer menção a um determinado artista legitima sua inserção em um museu de arte. Afinal, vemos citações, homenagens, releituras de obras das artes visuais em diversos segmentos da atividade fotográfica, incluindo moda e publicidade, e nem por isso a essas fotos são atribuídos valores museológicos. No entanto, ao

levantar a referência de Stupakoff a Balthus procura-se entender que esse é um aspecto significativo de mostrar a forma de criar do fotógrafo e, por esse viés, entender a inserção de algumas de suas obras na Coleção Pirelli/MASP.

Um outro aporte que nos permite construir conjecturas sobre a inserção de fotografias com funções outras que não a museológica em uma coleção de museu é a filosofia da mestiçagem (Serres, 1993). Ao discutir a aquisição de conhecimento, Serres apregoa que a real inventividade não se dá pelos caminhos conhecidos, mas pelas intersecções, nos caminhos terceiros. No conhecimento cartesiano algo é ou não é, sem uma terceira opção: nesse tipo de pensamento há apenas verdade ou falsidade, não há meio termo e o terceiro valor da expressão é excluído. Em contraponto ao cartesianismo, Serres (1993) enuncia aquele que não está em uma coisa ou outra, que não está em um lugar ou outro, mas sempre em terceiro. A terceira possibilidade – um intermediário, um caminho diferente, uma passagem alternativa –, é para Serres o ponto fundamental.

Ao trazer essa reflexão para a fotografia, que é uma fonte de conhecimento visual, podemos dizer que esta pode se encontrar em um terceiro (SERRES, 1993) onde há o contato entre a fotografia sem-arte para a com-arte, por exemplo. Nesse sentido, longe da lateralidade e das categorias arbitrárias estanques “moda” ou “arte” do mundo cartesiano podemos atribuir ao trabalho de Stupakoff uma prática mestiça. As fotos de Stupakoff estariam nesses lugares de contato, entre “fotografia moda – fotografia arte”, “fotografia doméstica – fotografia arte”, “fotografia viagem – fotografia arte”, i.e., um terceiro (cf. SERRES, 1993).

Esse terceiro é um espaço entre, espaço das interferências e da interdisciplinaridade. Os nus são também retratos. Os retratos, por sua vez, têm um valor de apresentar um personagem em uma página de revista e também têm um valor pessoal para aquele que foi retratado. Ao mesmo tempo, algumas dessas referidas imagens de Stupakoff estão à venda em leilões de arte e todas foram expostas e incorporadas a seu tempo no acervo do MASP. O espaço terceiro pode

ser visto aqui como o acolhimento da polissemia da imagem fotográfica. A imagem fotográfica em si permite multiplicidade de sentidos, mas, quando apresentamos a imagem rotulada como fotografia de moda, fotografia publicitária ou fotografia doméstica, a polissemia é contida, uma vez que há um direcionamento de interpretação. Ao proporcionar a polissemia sem restrição, estamos no terreno da fotografia artística, em que um número indefinido de significados pode ser retomado e a unicidade do definível é substituída pela pluralidade da estética.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS:**

A Coleção Pirelli/MASP tem intenção de formar uma memória da fotografia brasileira e um arquivo histórico (KOSSOY, 1991; FERNANDES JÚNIOR, 1992), dada a importância de preservar as fotografias como documento, memória e expressão artística. No entanto, dentro dessa conjuntura, o MASP como museu de arte prevê que a seleção das imagens para a exposição e coleção também tenham um viés estético.

No caso da Coleção Pirelli/MASP, as fotografias selecionadas foram primeiramente realizadas pensando em funções outras que não a de exposição em museu. A partir daí, fica claro que essa coleção tem uma linha de preservação da memória, de documento, ao mesmo tempo em que oferece a possibilidade de um outro olhar através do uso autoral dessas fotografias. Perante a dinâmica de inserção da fotografia nos espaços institucionalizados ligados à arte, entre a diluição da especificidade da fotografia e a defesa de sua autonomia como meio, a Coleção Pirelli/Masp está relacionada com a legitimação da especificidade da fotografia e de seu estatuto como obra autônoma de caráter autoral.

O fato de Stupakoff ter sido incorporado na exposição de 2012 entre fotógrafos escolhidos para comporem a mostra comemorativa dos 21 anos da Coleção Pirelli/MASP, e um dos poucos a ter nove fotografias incorporadas no acervo, reforça a importância ímpar desse fotógrafo para a fotografia contemporânea

brasileira. Nas palavras do curador José Teixeira Coelho (COELHO, 2012, p.1): “Estas obras representam bem o trabalho destes artistas que se tornaram marco na fotografia no país”.

A partir da análise das obras de Stupakoff dentro da Coleção Pirelli/MASP, infere-se que a consolidação da fotografia entre as artes visuais, que se processou nas últimas décadas também em espaços museológicos (SOARES, 2006), impõe novos desafios para pesquisadores da área. No horizonte da pesquisa, colocam-se as práticas que adotam o viés contextualizador contribuindo com perspectivas mais abrangentes, abrindo espaço para interpretações dinâmicas e críticas na construção e compreensão da história da fotografia no Brasil e, mais especificamente, em instituições como o MASP.

Partindo-se do pressuposto de que a Coleção Pirelli/MASP tem o comprometimento de contribuir para a formação de referências culturais em torno da fotografia nacional, construindo um pensamento crítico sobre a imagem na contemporaneidade, acredita-se que análises dessa coleção permitam reunir elementos para se discutir os motivos de certas fotografias serem angariadas pelo museu, em que medida elas se relacionam com outras fotografias e, mais que tudo, com o mundo externo. A partir disso, aqui foram discutidos a questão do estilo, das referências e da visão de mundo de Otto Stupakoff, além dos espaços mestiços e da extinção da ideia de gênero fotográfico.

Por fim, essa proposta de investigação foi pertinente para o entendimento da correlação entre imagens produzidas em diferentes contextos (SOULAGES, 2010) e sobre como a valorização autoral (DUBOIS, 2015), condição *sine qua non* para a inserção de qualquer obra em um espaço institucionalizado de arte, estimula uma reflexão crítica e a produção de estudos abrangentes sobre a fotografia contemporânea brasileira.

Agradecimentos



A autora agradece a Charles Morphy D. Santos pela leitura e revisão de texto e ao Instituto Moreira Salles - RJ pelo acesso ao acervo de Otto Stupakoff.

pós:

---

SPINELLI, Patricia Kiss. **SOBRE A FOTOGRAFIA NO MUSEU DE ARTE: UM ESTUDO DE OTTO STUPAKOFF NA COLEÇÃO PIRELLI/MASP.**

**PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG.** v.7, n.13: nov.2017  
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

235

## REFERÊNCIAS

ACKER, Kerry. *Dorothea Lange*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004.

COELHO, José Teixeira. *Coleção Pirelli/MASP de fotografia 19ª edição*. Disponível em: <[http://masp.art.br/masp2010/exposicoes\\_integra.php?id=109&periodo\\_menu=2012](http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=109&periodo_menu=2012)>. Acesso em: 28/02/2017.

COLEÇÃO PIRELLI/MASP DE FOTOGRAFIA. *A coleção*. Disponível em: [www.colecaopirellimasp.art.br/apresentacao](http://www.colecaopirellimasp.art.br/apresentacao). s/d. Acesso em 27/2/2017.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 14 ed. Campinas: Papirus, 2015.

ENTLER, Ronaldo. *Fotografia e acaso: a expressão pelos encontros e acidentes*. In: SAMAIN, Etienne. *O fotográfico*. São Paulo: Senac, 2005.

FARKAS, Thomaz. *Museu de Arte de São Paulo Coleção Pirelli. São Paulo [s.n]*, 1993. Catálogo de exposição, 10 ago.1993 – 3 out. 1993, Museu de Arte de São Paulo.

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. *Fotografia brasileira contemporânea: influências e repercussões*. In: Museu de Arte de São Paulo Coleção Pirelli. São Paulo [s.n], 1992. Catálogo de exposição 28 jul.1992 – 30 ago.1992, Museu de Arte de São Paulo.

FERNANDES JÚNIOR, Rubens (org). *Otto Stupakoff*. São Paulo: CosacNaify, 2006.

KOSSOY, Boris. *Memória da fotografia: o nascimento de uma coleção e repercussões*. In: Museu de Arte de São Paulo Coleção Pirelli. São Paulo [s.n], 1991. Catálogo de exposição, 13 jun. 1991 – 7 jul. 1991, Museu de Arte de São Paulo.

\_\_\_\_\_. *Fotografia e história*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

\_\_\_\_\_. *Introdução*. In: Museu de Arte de São Paulo Coleção Pirelli. São Paulo [s.n], 2006. Catálogo de exposição, 23 nov. 2006 – 28 jan. 2007, Museu de Arte de São Paulo.

KRAUSS, Rosalind. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-medium Condition*. London: Thames & Hudson, 2000.

\_\_\_\_\_. *O fotográfico*. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2002.

MARGOLIS, Marianne Fulton. *Câmera Works: a pictorial guides*. New York: Dover Publications, 1978.

MARRA, Heloisa. *O rio erótico de Otto: fotógrafo revela a sensualidade carioca em livro*. Jornal O Globo, Rio de Janeiro, p. 2, 15 abr. 2006.

MELLO, Maria Teresa Bandeira de. *Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1998.

MENDES, Ricardo. *Reflexos do Brasil: uma leitura inicial sobre a Coleção Pirelli/MASP de Fotografia*, In: Jornada de Estudos: Representações do Brasil: da viagem moderna às coleções fotográficas, São Paulo: Museu Paulista da USP, 2004.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO COLEÇÃO PIRELLI. *São Paulo [s.n]*, 1991. Catálogo de exposição, 13 jun. 1991 – 7 jul. 1991, Museu de Arte de São Paulo.

PAREYSON, Luigi. *Estética: Teoria do formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993.

PERSICHETTI, Simonetta. *Stupakoff clica a sensualidade carioca*. O Estado de São Paulo, São Paulo, Cad. 2, p. 2, 14 mar. 2006.

PICAUDÉ, Valérie; ARBAÏZAR, Philippe (eds). *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

RALSTON, Ana Carolina. *Pioneiro da fotografia de moda no Brasil, Otto Stupakoff ganha exposição no Rio*. Disponível em: <<http://vogue.globo.com/lifestyle/cultura/noticia/2016/12/pioneiro-da-fotografia-de-moda-no-brasil-otto-stupakoff-ganha-exposicao-no-rio.html>>. Acesso em: 27/02/2017.

ROUBERT, Paul-Louis. *1859, exposer la photographie. Études photographiques*, Paris, n. 8, novembro, 2000. Disponível em: <<http://etudesphotographiques.revues.org/223>>. Acesso em: 27/02/2017.

ROUILLÉ, André. *La photographie en France: textes et controverses, une anthologie 1816-1971*. Paris: Mácula, 1989.

SERRES, Michel. *Filosofia mestiça*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SOARES, Carolina Coelho. *Coleção Pirelli-MASP de Fotografia: fragmento de uma memória*. 2006. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

SOULAGES, François. *Estética e método*. In: Revista Ars, volume 2, número 4. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2004.

\_\_\_\_\_. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Senac, 2010.

STUPAKOFF, Otto. *depoimento [22 abr.1978]*. Entrevistador: José Nogueira. São Paulo: MIS-SP, 1991. 2 cassetes sonoros. Entrevista concedida a revista Interview.

TABOADA, Cynthia Elias. *O tratamento documental de coleções fotográficas em museus de arte*. 2011. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) Pós Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

TACCA, Fernando de. *Colecionadores privados de fotografia no Brasil*. São Paulo: Intermeios, 2015.

TISSERON - PAPETTI, Yolande; TISSERON, Serge. *L'erotisme du toucher des étoffes*. Paris: Séguier, 1988.

WEBER, Nicholas Fox. *Balthus: a biography*. New York: Knopf, 1999.

WOLFENSON, Bob. *Cartas a um jovem fotógrafo*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2009.

Artigo recebido em 15 de Janeiro de 2017  
Aceito para publicação em 02 de Março de 2017

## NOTAS

---

- 1 Uso de dicromato de sódio como material fotossensível e a possibilidade de intervenção física na cópia.
- 2 Aplicação de pigmentos a óleo após o branqueamento do papel fotográfico à base de brometo.
- 3 Manchester Art Treasures Exhibition exibiu mais de 16.000 itens de arte, incluindo pinturas, escultura, fotografias, manuscritos iluminados, porcelana, vidro, tapeçaria, armaduras e móveis.
- 4 Photo Secession: grupo de fotógrafos que apregoavam o *straight photography* e valorizavam a fotografia por sua linguagem própria no começo do século XX.
- 5 Este artigo é resultado da pesquisa de doutorado em andamento no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Unicamp.
- 6 A datação da fotografia *Medusa* aparece como 1982 em cópia assinada pelo autor da coleção privada de Catherine Stupakoff e 1985 na coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM.
- 7 O título da imagem no acervo do Instituto Moreira Salles está como *Ansiedade*, assim como no do Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM e a datação é de 1990.
- 8 Datação de 1989 em cópia assinada pelo autor da coleção privada de Bico Stupakoff e no acervo do Instituto Moreira Salles.
- 9 Como na ideia do trabalho com a pintura que consistia em explorar até ao seu limite as especificidades do meio protegidas em seu feudo de pureza.