

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Programa de pós-graduação em Comunicação e Cultura
Tecnologias da Comunicação e Estéticas

**A fotografia (quase) impossível,
Jeff Wall e a crença na imagem**

Júlia Paes Leme

2020

A fotografia (quase) impossível,
Jeff Wall e a crença na imagem

Júlia Paes Leme

Dissertação apresentada à banca avaliadora do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na linha de pesquisa: Tecnologias da Comunicação e Estéticas, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Victa de Carvalho, como trabalho final para obtenção do título de Mestre.

2020

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura
Tecnologias da Comunicação e Estéticas

Ficha de Avaliação

Orientadora: Profª. Drª. Victa de Carvalho

Banca Avaliadora:

Prof. Dr. Antonio Fatorelli (UFRJ) - _____

Prof. Dr. Fernando Gonçalves (UERJ) - _____

Profª. Drª. Victa de Carvalho (UFRJ) - _____

Avaliação final: _____

Rio de Janeiro, 21 de dezembro de 2020.

**ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
APRESENTADA POR JÚLIA PAES LEME NOGUEIRA NA ESCOLA DE
COMUNICAÇÃO DA UFRJ**

Aos vinte e um dias do mês de dezembro de dois mil e vinte, às quinze horas, por meio de videoconferência, foi apresentada a dissertação de mestrado de Júlia Paes Leme Nogueira, intitulada: **“A fotografia (quase) impossível, Jeff Wall e a crença na imagem”**, perante a banca examinadora composta por: Victa de Carvalho Pereira da Silva [orientador(a) e presidente], Antonio Pacca Fatorelli e Fernando do Nascimento Gonçalves. Tendo o(a) candidato(a) respondido a contento todas as perguntas, foi sua dissertação:

☛ aprovada reprovada aprovada mediante alterações

A banca destaca a escrita sofisticada, poética e científica, condizente com a pesquisa.

E, para constar, eu, Thiago Couto, lavrei a presente, que segue por mim datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo(a) candidato(a) ao título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, 21 de dezembro de 2020



Victa de Carvalho Pereira da Silva [orientador(a) e presidente]



Antonio Pacca Fatorelli [examinador(a)]



Fernando do Nascimento Gonçalves [examinador(a)]

Júlia Paes Leme Nogueira [candidato(a)]

Agradecimentos

Obrigada a todos que me permitiram, conscientemente ou não, torná-los personagens nesse texto. Espero ansiosa poder abraçá-los.

Agradeço à CAPES pela bolsa, à UFRJ pela recepção e à ECO, especialmente representada nas figuras de minha orientadora e banca, pela paciência e carinho em me tornarem parte dessa família tão querida.

Não sei escrever agradecimentos, aguardemos o ao vivo.

Resumo

A proposta desse trabalho é entender como o lugar da ambiguidade, do “quase”, na obra do renomado fotógrafo canadense Jeff Wall implica em uma relação em última instância de desafio a crenças instituídas em torno da imagem. Assim como na expressão “quase-documental”, observaremos as aproximações que sua obra faz, seja com o cinema, a pintura, ou – principalmente - com a própria fotografia para, a partir dessa aproximação, estabelecer as singularidades de suas proposições e alargar o conceito pelo qual entendemos a fotografia. Seguindo em grande parte textos e entrevistas do artista, nosso percurso desdobrará o contexto histórico no campo fotográfico, as influências e o espaço ocupado por Wall especialmente durante a década de 1970. A partir dos textos de George Didi-Huberman, Luiz Camillo Osório, Arthur Danto e Thierry De Duve, destacaremos as principais crenças que preestabelecem e determinam o ver, e a emergência na arte modernista de uma dimensão ética capaz de desafiá-las. Através das fotografias de Wall observaremos esse desafio ou convite como uma marca constante de seu trabalho, que nos permite refletir sobre alguns dos principais desafios do que chamamos de fotografia contemporânea.

Abstract

The purpose of this work is to understand how the place of ambiguity, of the “near”, in the work of the renowned Canadian photographer Jeff Wall implies in a relation that ultimately defies the beliefs held around the image. As in the expression “near-documentary”, we will observe the approximations that his work makes, be it with cinema, painting, or - mainly - with photography itself, to establish, from this approach, the singularities of his propositions and expand the concept by which we understand photography. Following largely texts and identifying the artist, our journey will unfold the historical context in the photographic field, the influences and the space occupied by Wall especially during the 1970s. From the texts of George Didi-Huberman, Luiz Camillo Osório, Arthur Danto and Thierry De Duve, we highlight as the main beliefs that pre-establish and determine seeing, and the emergence in modernist art of an ethical dimension capable of challenging them. Through Wall's photographs, we will observe this challenge or invitation as a constant feature of his work, which allows us to reflect on some of the main challenges of what we call contemporary photography.

Sumário

Introdução, sobre quem (quando) e o que se escreve

[p. 10 – 18]

Capítulo 1, as curvas do caminho pelo qual sigo Wall

[p. 19 – p. 51]

1, pelo retrovisor [p. 19]

2, essas palavras [p. 26]

3, fatos não são detalhes e o que nos uniria na modernidade de Baudelaire [p. 28]

4, pelo buraco da fechadura / Durante uma curva: as coisas grandes e pequenas
juntas em uma sala de exposição [p. 39]

5, alguns passos para trás / do outro lado da porta [p. 48]

Capítulo 2, o que vemos e quem somos

[p. 52 – p. 87]

1, como descobri que era dia de São Tomé e o que havia para ver [p. 52]

2, retângulos vermelhos [p. 57]

3, um cristo morto não consegue nos ver [p. 61]

4, a estratégia da vacina e o milagre desse Cristo [p. 67]

5, eu e você / a mudança de autoridade [p. 72]

6, quem somos nós? / sacrificar a pintura [p. 77]

7, quem podemos ser? [p. 82]

Capítulo 3, quem somos nós que vemos cada uma dessas fotografias

[p. 88 – 113]

1, o que devemos ver vendo uma fotografia - *Changing Room*: quando não compartilhamos das mesmas concepções sobre fotografias [p. 88]

2, acontecer de novo - *Day Break*: quando não compartilhamos do mesmo dia-a-dia [p. 93]

3, em que mundo soldados mortos falam - *Dead Troops*: quando não pertencemos a um mesmo mundo [p. 103]

4, o devaneio do dia-a-dia como etapa de trabalho - *Flooded grave*: quando a imagem é um convite [p. 109]

Conclusão, o quanto dura um devaneio?

[p. 114 – 121]

Introdução, sobre quem (quando) e o que se escreve

Ao longo da escrita percebi que me abri para um lugar de muita sensibilidade a tudo, além do que estou acostumada, e que deixei o texto surgir como uma consequência de uma vida sendo vivida e uma pesquisa sendo feita. A introdução é o único lugar que tenho para contar essa história e como moldou o que vem a seguir. Por isso, talvez vendo algum prejuízo em fazê-lo, escrevo essa introdução de forma repartida, com seu início extremamente datado e confessional, e seu final pragmático e direto, pontuando a construção e objetivos do texto.

Triplamente. Esse início é triplamente datado. Comecei por três vezes, marcada sempre por grandes acontecimentos que abalaram a minha vida mas, eventualmente também o mundo. Na verdade as datas apareceram apenas hoje, enquanto fecho o texto. É dia 15 de novembro e acabei de voltar da minha sessão eleitoral. Antes, o que disse foi,

Extremamente mas não especificamente. Muito no texto mudou desde o último ano. Mas, bem, muito no mundo mudou desde o último ano. Hoje escrevo enquanto leio, escuto e vejo Trump, ainda presidente dos Estados Unidos clamar, de forma descaradamente absurda, para que pare-se a contagem de votos. É a semana (e não o dia, e talvez seja o mês) da eleição desse país. Dia 15 será a nossa.

Hoje, enquanto revejo o texto e faço as notas para essa introdução, nenhum órgão “called the race”, declarou com base em suas projeções um resultado. Todos aqui no Brasil, a despeito de tudo que o Biden seja ou traga de lembranças de um 2016 já longínquo, o acompanham sem fechar a aba do computador que diz NYT (que de um dia uma para o outro se tornou o jornal mais lido por todos os jovens ricos da minha cidade).

Dotada de um pessimismo confuso, a maior questão no mundo – e digo sem tantos exageros – era, naquele momento, até que ponto polarizações, sensações de exclusão e formas pré-determinadas de pertencer a um todo ameaçavam nossa organização social. Acima de tudo, não era fácil ver para além da divisão dominante do momento - nem ao menos para mim que, privilegiada, tive só agora pela primeira vez a vida em risco por conta de uma divisão extremada, a adoção ou não do distanciamento social. Nenhuma emissora apostou na tradicional corrida da declaração do campeão, todas temeram as consequências de se precipitarem, de estimularem ainda mais a divisão posta.

Esse não começou como um texto mobilizado (conscientemente) por uma questão política. Ele era extremamente pessoal até o início desse ano. O título da introdução era “*OS CAMINHOS QUE SE DECIDE SEGUIR (ou: fotos que não são como deveriam ser/ textos que não são como deveriam ser)*”. E ela começava contando como um problema particular e uma ocasião familiar poderiam puxar o fio condutor de uma questão contemporânea sobre a saturação e hiperexposição a imagens e o que era vê-las.

No primeiro semestre de 2020, logo antes do começo da pandemia, comecei um novo trabalho. Minha principal ferramenta rapidamente se tornou o *Instagram*, que concentrou massivamente todas as atenções. Foram lançadas atualizações de recursos mensalmente na plataforma para acompanhar o aumento de acessos. Vivi e vivemos, reclusos, mais do que nunca a loucura de um mergulho sem fundo em fotografias presas em telas mínimas. O tema dessa introdução não mudou pela mitigação de um dos problemas, mas pela imposição de outro, que cobra uma atenção à questão ética.

Gosto muito de um ensaio da Elaine Scarry que li há anos. Simples e delicado, por trás de uma revisão bibliográfica em muito dedicada a Kant, ela coloca que coisas belas nos mobilizam politicamente. Não se tratava de um imperativo categórico. Scarry contava da força que essa categoria estética teria de desviar nossa atenção autocentrada. Por um instante o mundo não é sobre nós, é sobre aquilo que admiramos, que vemos. Ela torna o outro (aquele que é belo) reconhecível. O texto, *On Beauty, and being just* (1999), tem um quê de esperança. Na memória ele ficou comigo como uma sensação animadora e otimista de que imagens (maior parte dos exemplos que lembro são de Matisse) podem mudar o mundo. E não por mostrarem os horrores e a destruição, mas por outra coisa, tão mais indeterminada e difícil de pré-conceber. Lembrar desse texto ajuda a tornar menos desesperador afogar-se nelas.

Apesar de não seguir com Scarry, essa sensação de esperança é a inspiração que norteia as próximas páginas. Percebi que a dimensão que valorizo em imagens não é política, não é ética, não é da categoria do belo ou do interessante especificamente. Mas encontrei nas obras do canadense Jeff Wall, em uma não declarada mistura de todas essas expressões, imagens que carregam uma capacidade de estabelecer e promover o diálogo, colocando em questão concepções anteriores sobre a própria dimensão fotográfica que as molda.

Essa pesquisa existe como um passo atrás, um intervalo de introspecção dedicado às imagens e mobilizado por uma questão muito específica, pequena e nascida de uma situação concreta. Algum outro dia do último ano conversava com um grupo de colegas. Em determinada ocasião, enquanto comentava e apresentava certas imagens, surgiu uma questão. Conflituosa, ela dividiu dois deles em um embate entre duas ideias diferentes sobre o que são fotografias. Víamos a imagem *Flooded Grave*, de Wall. Seu título de fotografia, que proferi com alguma habitualidade, foi chocante. Como veremos, essa é uma imagem impossível de ser feita na forma de um registro direto, ela mostra um cenário submarino no interior da cova de um cemitério. Seu fotógrafo é um dos nomes mais reconhecíveis do meio, com algumas das fotografias mais caras já vendidas no mundo e um dos expoentes da fotografia conceitual e de sua marcante inflexão na área. Mas também é um fotógrafo reconhecido por afirmações, assim como suas obras, ambíguas: “eu não fotografo” (WALL, 2015) ou “eu começo não fotografando” (GAGOSIAN, pág institucional, sem data). Para aqueles mais próximos, surgiu a lembrança de outro registro do artista, “a fotografia da girafa”, como a apelidamos.

Já há algum tempo que vejo diariamente (ou praticamente isso) as fotografias de Wall, como bem o supus. Nesse processo, coloquei e coloco nessa situação de constante aqueles que me são próximos, com os quais se tornou muito frequente conversarmos sobre questões que surgem com elas. Na ocasião descrita, apresentava algumas fotografias como nos era costume. Comecei por mostrar a imagem e nunca cheguei no texto. Se tratava de uma imagem construída digitalmente, montada a partir de várias outras. E em algum momento eu a chamei de fotografia.

Foi uma surpresa ver o quão insultante aquilo fora a um de nós. Rosalind Krauss abriu o primeiro ensaio de seu “O Fotográfico” (KRAUSS, 2014) com uma anedota registrada por Nadar em sua autobiografia “Quando eu era fotógrafo”. Em uma carta, que ele haveria recebido em 1850, um senhor solicita seu retrato. Um pedido tradicional considerando a profissão de Nadar. Com uma exceção, que elevou o pedido ao grau de brincadeira jocosa, tornou-o digno de nota e inviabilizou a imagem: uma distância de em torno de 800km entre um e outro. Estando em Pau, cidade ao sul da França e sem desejar de lá sair, o senhor da carta acreditava poder ter seu retrato retirado em Paris, muito mais ao norte. Assim, irritando Nadar (p. 24).

Nadar e um de meus colegas partem aqui de um ponto em comum em torno do que seria impossível à fotografia - nos termos da americana: dissociar-se de um referente direto. Como pegadas em uma areia que não existem sem já haver estado em contato com o pé e a fumaça que não pode existir sem ter havido fogo, seria um absurdo cogitar que Nadar fizesse um retrato fotográfico sem o retratado presente. Assim como também seria absurdo, na imagem em questão dentre meus colegas, que alguém registrasse “de forma honesta” o fundo do mar dentro de uma cova de cemitério.

Muita coisa está implicada aqui. Química ou fisicamente falando, a fotografia teve sua data de nascimento definida, ainda com a invenção do daguerreotipo, pelo desenvolvimento da habilidade de fixar, através das alterações que a luz gera em algumas substâncias, nessa mesma substância, a imagem externa ali refletida pela luz. Se tratava de um surpreendente processo mecânico que dependia diretamente da existência e da presença de alguns elementos, em especial a superfície fotossensível, a luz e o objeto a ser refletido pela luz. À diferença de uma pintura ou de uma obra literária, uma fotografia dependeria fisicamente e de forma muito mais direta da existência material do que iria registrar, e menos da mão hábil do artista. (Um processo que ainda se origina na captação da luz persiste até hoje em nossa tecnologia digital, com a diferença da etapa, justamente, digital, que lê sua captura como dado numérico.) A relação de causalidade - realidade + luz => imagem fotográfica - é criada então, com o conceito da fotografia se desenvolvendo e se delineando em paralelo com outras artes e técnicas que se pensam nesse momento junto ao seu surgimento.

Uma amiga, boa economista, tem como mantra os dizeres “correlação não implica causalidade”. Por algum tempo não tão recente mas nesses grupo de últimos anos de juventude tentei pensar sobre porque desejávamos tanto que toda relação fosse causal. Por que inventar razões? Ou melhor, alimentar crenças, fazer opções sem perceber (mas eventualmente percebendo). A fotografia acabou sendo marcada, ao longo de seu desenvolvimento, por essa fantasia de honestidade que pode ter uma de suas orientações resumida como expressão justamente de uma “crença no referente”, “seja na sua existência objetiva ou na capacidade de narrá-lo” (PIMENTEL, 2016, p. 136). Que ainda há quem opte por prezar.

Voltando àquela tarde da conversa entre colegas, de forma espontânea, enquanto falávamos da tradicional “liberação” da pintura no surgimento do modernismo no qual a

imagem fotográfica como viemos a pensa-la é hora tomada como causa, hora como consequência (ou os dois) dependendo de como se amarram os fatos, outro colega entra e pede para que mostre a “fotografia da girafa”.

Mais conhecida como *Changing Room*, ela ainda instigou alguma discórdia. Essa é uma fotografia que parece, olhando por alguns segundos, além de estranha, também impossível de ser feita. Ela acontece no pequeno espaço de um provador, no qual a câmera não teria como, de forma alguma, ter ângulo para esse registro. Ao mesmo tempo ela é, como verão, uma imagem na qual absolutamente tudo que se vê acontecendo aconteceu. Ela atesta a realidade de tudo que está registrado, ainda que esse tudo tenha sido reconstruído em um estúdio.

Esse certo grau de ambiguidade ou dualidade que a imagem carrega sobre sua capacidade de reporte¹ não é exclusivo dessa ou está apenas presente nas obras de Wall. Ele na verdade é uma marca, dentre outras, que ganharam espaço como traços presentes na produção de fotografias artísticas a partir da segunda metade do último século. Como veremos ao longo do primeiro capítulo, o período dos anos 1970 e 1980 merece destaque enquanto ponto de inflexão na área. O crítico americano Michael Fried orienta seu já conhecido livro “Why photography matters as art as never before” (2008) para o que seria uma convergência simultânea e crescente de diferentes fotógrafos na abordagem de algumas questões, sejam elas a aproximação com o cinema, a forma *tableau* ou a absorção (a ilusão de que ninguém está observando a cena).

Fried menciona com destaque os nomes de Hiroshi Sugimoto (1948), Cindy Sherman (1954), Thomas Ruff (1958) e Jean-Marc Bustamante (1952) ao lado de Wall desde o seu primeiro capítulo. Sugimoto e Sherman desenvolveram questões bem diferentes na relação entre a fotografia e o cinema. Sugimoto, em sua série de fotografias de salas de cinema (*Movie Theaters*), explora a dimensão temporal dessa relação; Sherman, os estereótipos e aparências de seus personagens. Os dois, contudo - assim como a obra que veremos de Wall (*Movie Audience*) - convergem na medida que mobilizam de forma essencialmente fotográfica essa relação de aproximação com algum aspecto ou

¹ A expressão será utilizada sempre se referindo ao ato ou efeito de reportar; registro (de informação); Optamos por esse termo por ser mais próximo do utilizado em inglês (*to report/the report*). O significado do termo é melhor esclarecido na entrevista de Wall com Chevrier quando procuram o termo adequado para a tradução da expressão para o francês (WALL, 2006, p. 188).

convenção que associamos ao cinema, assim, marcando uma distância entre as duas artes ao mesmo tempo que as aproximando.

Ruff e Bustamante, também ao lado de Wall, notadamente desenvolveram de forma simultânea um modelo de fotografia identificado com a *forma tableau*, nomeada por Jean-François Chevrier, e que será melhor desenvolvido à frente. Fried, que identifica com essa forma e trabalhos a expressão de um novo regime na fotografia de arte, destaca que ela implica uma relação específica com o espectador. Bustamante, ainda na década de 1970, nomeou sua série de fotografias em grande formato coloridas de *tableaux*. Como Fried cita, o artista, que ansiava pela presença física e materialidade da fotografia, queria “um formato para a parede, de forma a dar para a fotografia as dimensões de um quadro (*tableau*), para transformá-la em um objeto.” (Bustamante citado por FRIED, 2008, p. 22). Bustamante apresenta, ainda citando Fried (2008, p. 22) um desejo de se orientar por normas que serviram a pintura mas para exprimir em suas obras qualidades que apenas dispõe enquanto fotografias tornadas *tableaux*. No caso de Ruff, que produziu ao logo dos anos 1980 uma série de retratos semelhantes ao recorte de nossas fotos de RG ou passaporte, se tornou marcante a mudança de tamanho de suas obras. Até 1986 elas eram majoritariamente 24 x 18 cm, depois dessa data, quase 10 vezes maiores e sem mais seu tradicional fundo colorido. A mudança pôde ser sentida pelo público, encarado diretamente por essas figuras cuja presença pós-1986 era significativamente menos discreta e esquivável. Mais adiante veremos como é posta essa relação no caso das obras *Destroyed Room* e *Picture for Women*, de Wall.

Ao longo dos capítulos seguintes outros fotógrafos serão apresentados. Contudo, são esses bem conhecidos e notáveis destaques que orientam a procura de sua investigação para mapear, a partir desses temas em comum, o regime fotográfico ao qual pertencem as produções mais características desse período em diante, tendo Wall como a peça central. O final do capítulo 1 se dedicará a apresentar essa leitura de Fried. Contudo, e majoritariamente, seguiremos pelas próximas páginas por textos, ensaios e entrevistas dados pelo próprio Wall, que inicia sua carreira justamente nesse contexto descrito por Fried.

Wall participa de sua primeira grande exposição em 1969, período que também está cursando seu mestrado e desenvolvendo sua pesquisa sobre o movimento dadaísta. Suas obras mais famosas datam de exatamente dez anos depois e são muito diferentes da obra que enviou para a essa exposição. O primeiro capítulo irá se dedicar a colocar o que

mudou, não apenas na produção de Wall, nesse intervalo de dez anos. Nesse caso, seguindo os depoimentos do próprio artista e o complementando com Phillippe Dubois (“O Ato Fotográfico”, 2012) e Fried, traçaremos um panorama que entenda nosso artista como exemplo e expoente de um grupo de mudanças. Dentre elas, a mais visualmente radical será a adoção da já mencionada forma *tableau*: a obra produzida em 1969 (*Landscape Manual*) tinha o formato de um livreto, a de 1979 ocupará (voltada aos passantes de uma rua agitada) toda a vitrine de uma galeria (*Destroyed Room*).

Mas antes de chegarmos a essa diferença radical, o capítulo também será importante para compreendermos sob quais termos, pactos e crenças estava estabelecida a imagem fotográfica. Além os autores mencionados, recorreremos à Walter Benjamin e Charles Baudelaire, em uma dupla entrada, descobrindo aos dois de forma paralela. Primeiramente Benjamin nos apresentará, a partir de sua leitura dos poemas do francês, como Baudelaire reproduziu e provocou aspectos da vida moderna em suas obras. Em seguida, aproveitando a oportunidade, veremos como Benjamin desenvolve a passagem do valor de culto para o de exposição, oferecendo a percepção de uma mudança que é prerrogativa para o desenrolar do capítulo seguinte.

Ao longo do capítulo 2 nos dedicaremos, para além da fotografia, a desenvolver duas trajetórias interligadas: a da crença na imagem e a autoridade da obra de arte. A leitura será específica e direcionada de forma a culminar com nosso retorno ao ano de 1979 e a análise de uma fotografia de Wall, *Picture for Women*. O início do capítulo, aberto com um curioso relato, apresentará a noção de crença na imagem a partir da contraposição de George Didi-Huberman entre o “homem da crença” e o “homem tautológico” (“O que vemos, o que nos olha”, 2010). Para, em seguida, buscando trazer sempre em paralelo, apresentarmos com Luiz Camillo Osório (“Razões da Crítica”, 2005) e Arthur Danto (“A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte”, 2005) alguns desafios que a arte moderna e contemporânea aportou ao espectador, desvinculando sua autoridade do aspecto puramente sensível. Marcando a opção desse texto sobre como compreender as obras, visitaremos a exposição *Voici*, curada por Thierry De Duve e que deu origem a seu livro de mesmo nome (2001). Seguiremos sua leitura pelo que seria a proposta chave da arte modernista, a capacidade de pronunciar o convite título da exposição/livro, e as transformações e evoluções desse convite. Essa proposta, assim como outras leituras da modernidade que reconhecemos, alteram a estrutura de pactos e crenças em torno da imagem. Nossa opção no texto, contudo, será por entender que os convites assumem essa

forma de desafio também em uma dimensão ética, nos fazendo compreender enquanto coletividade (o *nós* de De Duve e a *partilha* de Jacques Rancière, “O desentendimento”, 2018). E uma das faces dessa coletividade é enquanto público moderno. Em um breve retorno final a Baudelaire, veremos a conclusão de De Duve sobre o desenvolvimento de uma herança específica, tributária em simultâneo de Manet e do poeta francês, mas principalmente marcada por uma provocação ao pré-determinado.

O terceiro capítulo, como já anunciado, trará de fato as imagens que compuseram a pequena confusão que testemunhei e que usamos como pretexto. Sem mais o cuidado de uma ordem cronológica como no primeiro capítulo, nesse procuraremos ver em cada imagem onde poderia estar a provocação/desafio. Para isso, antes identificaremos onde está o limiar: a qual aspecto da fotografia que cada imagem de Wall remete. A expressão mais ilustrativa dessa posição está no termo “quase-documental”, na qual a fotografia aproxima-se ao máximo de um registro documental, menos no que é essencialmente a compressão que temos desse tipo de registro. O objetivo geral do texto pode ser apresentado pegando de empréstimo esse aposto: quer-se entender como esse lugar do “quase” na fotografia de Wall implica em uma relação em última instância de desafio a crenças instituídas em torno da imagem fotográfica. Apesar de termos mencionado a expressão “quase-documental”, aqui tomamos a liberdade de usar o “quase” para nos referimos de forma geral as aproximações que sua obra faz, seja com o cinema, poesia, pintura, fotografia documental ou outros aspectos mais específicos da fotografia para, a partir dessa aproximação, estabelecer a distância e alargar nosso entendimento do que é essa arte.

Cada um dos capítulos se orienta de forma a desenvolver objetivos específicos que auxiliem nesse desenvolvimento geral. O primeiro desdobrará o contexto histórico no campo fotográfico, as influências e o espaço ocupado por Wall nessa fase de sua carreira. No segundo, os objetivos serão destacar a presença de crenças que preestabelecem e determinam o ver; apresentar o mencionado exercício de De Duve sobre como o modernismo altera essa relação; e como a extensão ética do desafio às crenças estabelecidas surge por uma herança específica desse modernismo que apresenta e que levou, em última instância, a Wall sacrificar a pintura. No capítulo três retornamos a fotografias, dessa vez as de nosso artista, para demonstrar que o desafio ou convite que será apresentado ao longo do texto é uma marca constante de seu trabalho. Retomando o fio literário, as obras que veremos serão justamente aquelas que, na ocasião narrada,

emergiram. O objetivo da conclusão será atualizar a proposta apresentando a produção mais recente, tornada pública no momento que finalizávamos o texto.

Essa percepção do “quase” como síntese – não de um lugar preciso, mas – de uma indeterminação também foi central na escolha da bibliografia. Como já mencionado, esse texto acompanha em grande parte os escritos e falas do próprio artista que observa, seja para questioná-los ou prezá-los. Mas o próprio trajeto de Wall, no que diz respeito a sua escrita autocentrada, apenas foi desenvolvido em um contexto posterior ao do começo de nossa jornada (final dos anos 1960) e como uma resposta muito específica à dificuldade de críticos do campo de compreenderem justamente essa dimensão de seu trabalho. Como confidenciou à De Duve na ocasião da exposição *Jeff Wall: Tableaux Pictures Photographs – Works from 1996-2013* (LOUISIANA MUSEUM OF MODERN ART, 2015) e em diversas outras ocasiões (JEFF WALL, 2006), existiram algumas tendências na leitura de seu trabalho, a mais persistente sendo de acreditar que suas obras, uma vez não sendo registros documentais ou diretos, deveriam se encaixar no campo oposto, com tudo nelas sendo milimetricamente controlado e previsto pelo autor. Utilizando de seus depoimentos e produção, pretendemos mostrar que esse não é o caso. Para isso, além de nosso artista, o traremos em diálogo com teóricos – como o próprio De Duve – e suas obras, muitas vezes compreendidas dentro do contexto de suas respectivas exposições.

Capítulo 1, as curvas do caminho pelo qual sigo Wall

É quase uma fofoca, ou seria se ainda fosse alguma novidade. No final de 2016 foi amplamente anunciado nas revistas de arte que após 25 com Marian Goodman – que representa nomes como Hiroshige Sugimoto e Nan Golding –, Jeff Wall havia assinado com a Gagosian. Como parte do plano de estabelecer a mudança, em meio a várias coletivas, foi marcada uma individual em uma das filiais de Nova York e anunciados novos trabalhos.

Na página do artista no site de sua nova galeria, a primeira coisa que se lê é a frase que virou seu bordão: “*I begin by not photographing*/Eu começo não fotografando”, que tem algumas variações notáveis em entrevistas, dentre elas: “*I don’t take photographs*/Eu não tiro fotos.” (WALL, 2015).

Jeff Wall é fotógrafo. Ou, como uma crítica recente do *The New York Times* achou importante frisar, “a imagem final [de seus trabalhos] sempre pôde ser reconhecida como uma fotografia” (ROSENBERG, 2019). A matéria, sobre a individual comentada a cima, completa com um “até recentemente”, colocando um tom de mistério e alarde para frisar bem que agora alguma coisa haveria mudado.

[1, pelo retrovisor]

Há quarenta anos, respectivamente em 1978 e 1979, Wall se tornava conhecido por duas obras famosas até hoje, *The Destroyed Room* e *Picture for Women*. Esse não era propriamente o início de sua carreira, que já apresentava algum destaque desde quando, aos 24 anos, sua obra *Landscape Manual* (1969-70) - um manual ilustrado de como fazer fotografia de paisagens com fotos tiradas de dentro de um carro, às vezes mostrando o espelho, acompanhadas de textos e desenhos – participou da exposição *Information* no MoMA de Nova York ao lado de nomes como Yoko Ono, Robert Smithson e Hélio Oiticica.

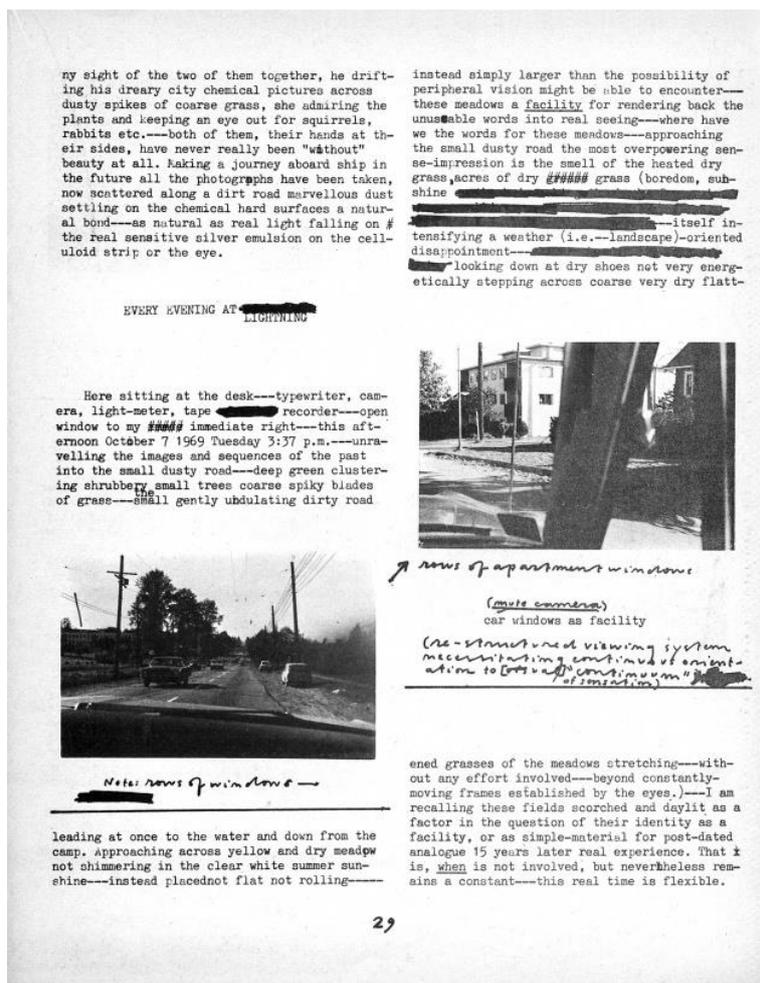


Figura 1: Jeff Wall, *Landscape Manual*, 1968-70, página 29

Canadense de Vancouver, onde vive e trabalha, começou poucos anos antes da consagrada exposição um bacharelado em história da arte na University of British Columbia, ainda em 1964 e ainda com o sonho de se tornar pintor. No decorrer do curso, se aproximou da arte conceitual, desenvolvendo um gosto por explorar as possibilidades da e com a fotografia. O momento culminou em seu *Landscape Manual* e em um mestrado entre 1968 e 1970 na mesma universidade sobre John Heartfield e o movimento dadaísta em Berlim.

O período foi mais marcante do que esse breve resumo ou parágrafo pode levar a crer. O próprio Wall não excepcionalmente retoma a essa fase ao começar a pensar seu trabalho em retrospecto. Em seu texto de 2003, “Marcos de Referência” (2007), no qual procura nomear aqueles que o influenciaram, tenta nos mostrar como todo o contexto das décadas

de 60 e 70 na área ainda permanecia a grosso modo inalterado até o início mais enfático de sua produção ao fim desses anos.

Não era fácil em meio aos anos 1960 escapar do apelo ao uso “inovador” da fotografia pelos artistas conceituais. Essa sua primeira obra inclusive, o *Landscape Manual*, foi reconhecido como conceitual, o que fica claro vendo o contexto da exposição que integrou. O trabalho de nomes hoje estabelecidos como Cindy Sherman ou Sherrie Levine ainda estava começando a se tornar conhecido e a fotografia conceitual era outra coisa antes de suas produções, e das de Wall, do final dos anos 1970 e início dos 1980. Na verdade, ela era, sempre da perspectiva de um Wall olhando para trás e contando sua trajetória, a única coisa que se apresentava a essa geração como alternativa a um modelo de fotografia artística clássica - que, intimidado em um princípio de carreira, Wall considerava já em sua perfeição máxima.

O que havia nessa proposta alternativa era o projeto conceitual e das neo-vanguardas, que consideravam a arte do passado obsoleta (WALL, 2007, p. 29). Essas “neo-vanguardas”, ainda seguindo o “Marcos de Referência” de nosso artista, incluíam a arte conceitual mas seriam um guarda-chuva mais amplo. E sob esse título mais amplo, ele especificamente destaca alguns nomes como Robert Smithson, conhecido por seu trabalho (que ao lado do escopo da arte conceitual pode ser pensado como “arte ambiental”) com *landart*, e Andy Warhol, principal nome da *popart*. Nenhum dos quais seria resumido por ninguém em um breve currículo de uma linha como fotógrafo.

A respeito do tema, Philippe Dubois destaca em “A fotografia e as artes conceituais e de evento dos anos 60 e 70” (p. 279 – 291, 2012), a relação muito específica que essas artes desenvolveram com a fotografia. A principal alteração do período diz respeito a mudança de foco, que sai do objeto finalizado e passa para o processo de sua construção, para a prática artística. Seguindo e segundo esse padrão, o que ocorre é que a fotografia é *utilizada* pela arte conceitual, ambiental, corporal e de evento. Mas, ainda assim, frisa, a atenção dada a ela é maior que a de um simples registro pois, e em destaque na *landart*, a própria noção de que o registro será realizado pela câmera interfere na produção, que muitas vezes só pode ser vista (ou só pode ser vista da maneira como foi vislumbrada pelo artista), a partir do registro fotográfico. Ainda assim, seus trabalhos são postos em outros termos que não o de fotografias. Robert Smithson, por exemplo, não é lembrado como fotógrafo.

Mas, naquele momento dos anos 60, após mais de duzentos anos de história, a fotografia já era percebida como algo independente das outras artes, tendo sua própria trajetória e panteão de mestres, mesmo que esse não incluísse Smithson ou Warhol. Em outras palavras, já existia uma fotografia de arte estabelecida a qual os artistas contemporâneos, inclusive os mencionados acima, poderiam se opor. Wall conta em uma entrevista de 2015 (NATIONAL GALLERY OF VICTORIA, 2015) dada pela ocasião de uma exposição em Melbourne, que os artistas das gerações que cresceu admirando lutavam pela afirmação de seus nomes nesse grupo seleto dos grandes fotógrafos. Mas quando chegou a vez da sua geração, o panteão estava montado e o *status* de seus membros como fotógrafos e como artistas já não era mais questionável. Essa já não era mais a luta do momento. A fotografia já estava bem definida enquanto uma arte lado a lado da pintura ou da poesia.

O exercício que havia sido (e também viria a ser) repetido diversas vezes e de inúmeras e geniais formas pelas décadas anteriores dizia respeito a criar obras que desenvolvessem e perpetuassem o que seria a essência dessa prática. Os nomes desse panteão estavam lá por construírem um corpo de trabalho que distinguiu o que faziam – fotografia - da pintura, da poesia e de outras artes. E essas obras eram boas dentro dos termos específicos dessa arte que trabalhavam para definir, solidificar e constituir. Nessa mesma entrevista na Austrália, Wall retoma um conceito e tema recorrente de seus textos e falas, o de “reportagem” (*reportage*). Esse, bem mais amplo que o de uma reportagem jornalística, abrange tudo que acontece e é visualmente registrado por um *apparatus* (2015, 36’). Segundo ele, a identificação entre a fotografia e “reportagem” naquele período do seu início de carreira era “tão verdadeira que se tornou um problema. / *so overwhelmingly true that became a problem*” (2015, 37’).

O projeto fotográfico dessas neo-vanguardas é tratado por Wall como antecedente do conceitual em um texto seu posterior chamado “‘*Marks of indifference*’: *Aspects of Photography in, or as, conceptual art*” (2003) originalmente de 1995 – considerado magistral pelo Michael Fried, inclusive (FRIED, 2008, p. 145) e que será retomado mais à frente. A intenção primordial da arte conceitual do início da década seria interrogar a legitimidade na qual movimentos como a *pop art* por exemplo se ancoravam. E sua forma de fazê-lo foi intensificando as próprias questões que esse movimento – e o minimalismo, que ascenderam com o declínio do expressionismo abstrato – desenvolveram (WALL,

1991, p.8)², levando aspectos como a ironia do *pop* a um patamar mais politizado e condizente com as tensões sociais do momento.

Nesse texto de 1995, Wall parte da observação que esses artistas dos anos 1960, tanto os conceituais (incluindo nesse grupo a *landart*, para não deixá-la sem contexto) quanto os da *pop art*, não distinguem a fotografia de outros meios e formas artísticas. Como Jean-François Chevrier coloca a respeito da temática do *tableau* que será retomada à frente, “foi somente com o surgimento das abordagens conceitualistas no final dos anos 1960 que a oposição entre artistas que usam a fotografia e fotógrafos se tornou explícita.”³ (Chevrier citado por FRIED, 2008, p. 144, tradução da autora). A fotografia não era tratada por eles como uma forma artística em si, que definisse a obra através de seus critérios e dinâmicas próprios (WALL, 2007, p. 30 e 31) como haviam feito as gerações anteriores que construíram o panteão da fotografia de arte. A questão de sua arte era posta em outros termos diametralmente opostos. O que enfrentavam era um dilema que enfatizava como pensar uma arte de seu tempo, uma arte que defendesse paralelamente sua liberdade artística e que fizesse jus a uma necessária implicação política. Essa mudança de foco pode ser vista também na própria noção de obra de arte, que se definia agora a partir de sua ideia e processo, como já mencionado brevemente.

Para um jovem artista na época, esse pareceu um indicador de que os trabalhos que davam continuidade à tradição da fotografia artística clássica perdiam em qualidade ao mesmo tempo a seus mestres, a quem não conseguiam fazer jus, e aos seus contemporâneos que não seguiam a tradição - restando assim espaço e destaque no campo da fotografia apenas a essa nova proposta. Para trazer alguma referência e deixar as coisas um pouco mais palpáveis, um desses mestres da tradição artística clássica a ser continuada seria por exemplo Walker Evans, que trabalhou do final da década de 1920 até 1975, quando veio a falecer. Evans é um exemplo dos parâmetros e ideias de qualidade que compunham o imaginário de Wall e sua geração sobre o que era a boa fotografia. Seus registros eram diretos (*straight*), sensíveis e fidedignos à vida real, documentos sociais poéticos de enorme apreço e destaque até os dias atuais.

² Para a definição de Wall de arte conceitual recomendo as primeiras páginas de seu artigo “Dan Graham’s kammerspiel” (1985), republicado em 1991 em livro de mesmo nome e que usamos aqui como referência de paginação.

³ “It was only with the emergence of the Conceptualist approaches of the late 1960s that the opposition between artists using photography and photographers became explicit”

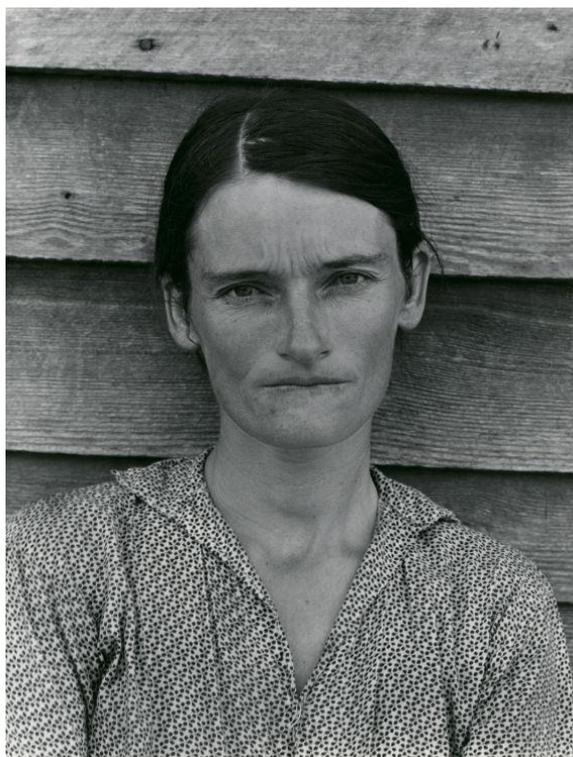


Figura 2: Walker Evans, *Allie Mae Burroughs, Alabama Tenant Farmer's Wife*, 1936

Em seu *Marks of Indifference*, Wall reconstitui brevemente como no período de 1920 a 1960 a “reportagem”, que inclui a prática de Evans, foi e se tornou o modelo dominante da fotografia de arte. Em busca de uma linguagem própria de seu meio, os anos 1920 teriam testemunhado uma mudança de foco dos fotógrafos interessados em arte. Das pinturas, até das modernistas, eles agora se voltavam à própria fotografia ela mesma para compor seus parâmetros do que poderia vir a ser a fotografia enquanto arte.

Durante praticamente todo esse intervalo, de 1920 a 1960, o modernismo e a crítica modernista estiveram em voga no ocidente e em especial na América do Norte, mantendo a pintura como um padrão de referência. Até quase um século após Manet, sua repercussão ainda era pensada, mesmo que indiretamente. A crítica e a teoria modernista, especialmente aquela de Clive Bell (*Art*, 1914), Roger Fry (*An essay in aesthetics*, 1909) e posteriormente Clement Greenberg em diversos trabalhos ao longo dos anos 1960 e 1970, incitava a busca a uma arte que se validasse para além do modelo de representação clássico, como era o caso do processo que descreviam na pintura ou na escultura. Mas diferentemente de outras artes visuais, a fotografia não teria uma alternativa à representação (*depiction*). Seria da natureza física de seu meio “reportar” as coisas. Para

participar do tipo de reflexão tornada obrigatória pela arte moderna a fotografia podia apenas contar com sua necessária condição de ser “a depiction-which-constitutes-an-object” / “uma representação-que-constitu-um-objeto” (WALL, 2003, p. 32) e buscar o que nisso a tornava única e distinta.

Nessa busca por algo próprio, os fotógrafos do início desse período encontram no fotojornalismo um modelo de espontaneidade e fugacidade, peculiaridades que seriam exclusivas à fotografia por sua própria condição física. “Nesse momento o conceito artístico do fotojornalismo aparece, a noção de que a arte pode ser feita imitando o fotojornalismo” (WALL, 2003, p. 33). Isso significou, em outras palavras, que esse tipo de imagem, baseada na captura direta do instantâneo e de forte presença da indústria cultural, poderia ser mimetizada e trazida para o pensamento artístico. Também significou um processo de autocrítica dentro da fotografia. Processo esse que, inclusive, pela influência de Greenberg é identificado com o modernismo - por mais irônico que isso possa ser considerando que é justamente o resultado da tentativa frustrada de se pensar a fotografia no século XX partir dos termos que os modernistas aplicavam a pintura.

O resultado desse exercício de, justamente, dialética modernista trouxe transformações no conceito e no estatuto da imagem fotográfica, ancorada agora de forma ampla no que Wall entende pelo conceito mencionado anteriormente de “reportagem”. Importante lembrar e frisar que para ele “reportagem” é algo muito maior que o fotojornalismo em si, apesar do nome e de também incluí-lo. Nela, é indiferente se há ou não transmissão de informação, como se supõe no jornalismo. O termo é principalmente uma referência ao verbo “*to report*”, do ato de reportar, e indiferente ao seu conteúdo. Sua proposta é remeter simplesmente à operação do equipamento fotográfico ele mesmo (WALL, 2006, p. 188). A inspiração no fotojornalismo transparece aqui pela crença na vocação da câmera ao registro cândido.

Mas em um primeiro momento, contudo, essa inspiração era menos sutil. Esse caminho adotado pelas gerações que antecederam Wall na definição de uma fotografia de arte encarna uma opção autocentrada, dedicada a pensar a fotografia exclusivamente a partir dela mesma. E isso implica, como pode-se supor, em um afastamento dos aspectos que acreditavam extrínsecos à sua natureza, como por exemplo a composição, identificada como propriedade do *tableau*:

O conceito artístico do fotojornalismo começou a forçar a fotografia ao que parece ser uma dialética modernista. Despojando-se dos ônus e vantagens herdadas das formas de arte mais antigas, a “reportagem” empurra para uma descoberta de qualidades aparentemente intrínsecas ao meio, qualidades que necessariamente distinguem o meio de outros, e para o autoexame do qual pode emergir como uma arte moderna lado-a-lado às outras. (WALL, 2003, p. 33, tradução da autora) ⁴

A composição passa a ser apenas algo como um “enquadramento antecipatório”, um “hunter’s consciousness” (WALL, 2003, p. 34), destituída de sua proeminência pela velocidade do gatilho, conseqüente da evolução do equipamento - uma qualidade aparentemente intrínseca a forma artística fotográfica nesse momento.

Essa postura de revisão crítica de um meio a partir dele próprio é identificado com as noções americanas de modernismo, como comentado. Elas são tributárias do pensamento, além de Bell e Fry, de Michael Fried e, principalmente, de Clement Greenberg, que voltará a ser mencionado no próximo capítulo. Por enquanto, segue uma recapitulação de como está composta a cena:

Como antecedente temos uma fotografia que se torna arte em um contexto de perspectiva modernista, lutando para determinar suas fronteiras. O personagem é um jovem Wall em início de atividade nos anos 60 que não necessariamente compreende o contexto que acabou de ser descrito - ainda que tenha sido tudo estudado por ele mesmo alguns anos depois. E por contexto temos uma crise da fotografia que seguia a tradição dos grandes mestres e a ascensão de novos grandes nomes que não mais pretendiam se ater às normas, conflitos e limites que enformaram o campo fotográfico na arte, deixando inclusive o próprio nome “fotografia” de lado em suas criações.

[2, essas palavras]

⁴ The art-concept of photojournalism began to force photography into what appears to be a modernistic dialectic. By divesting itself of the encumbrances and advantages inherited from older art forms, reportage pushes toward a discovery of qualities apparently intrinsic to the medium, qualities that must necessarily distinguish the medium from others, and through the self-examination of which it can emerge as a modernist art on a plane with the others. (1995, p. 33, itálico presente no original)

E o que é que poderia querer dizer essa palavra “fotografia” para que ela em si fosse um problema a alguém? Uma expressão que pode ser muito útil para sintetizar o grupo de definições que deram corpo à esse nome/palavra no período moderno é a de “forma fotografia”. Cunhada por Antonio Fatorelli (2003 p.93, 2012 p.47 e 2016 p.35) após a “forma cinema” de André Parente (2009), o termo resume e enquadra um modelo de características específicas que definiu um padrão que foi privilegiado ao longo da história da fotografia. Se trata de uma prática de reporte da realidade, restrito a um instante, circunscrito no alcance da objetiva e sincero, sem nenhum humano para manipular tal candura. Essa forma haveria resumido com alguma proeminência o que em geral entende-se em conversas corriqueiras como fotografia até hoje, se tornando uma espécie de resumo ou ponto de partida para ela.

Essa “forma” teve seu período de ascensão e hegemonia no intervalo do entre guerras – tal qual vimos se desenrolar com as gerações anteriores as de Wall. E é justamente a algo que ela resume bem que nos referimos aos contarmos os termos de criação de um panteão e um status artístico adquirido com a defesa modernista de uma fotografia auto-centrada.

A forma fotografia consolidou, ao longo da história do meio, uma concepção purista e direta da prática fotográfica exclusivamente voltada à legitimação de certas propriedades formais, como a imagem instantânea, única e sem interferências. No contexto do ideário moderno, as noções de *fotografia direta* e de *purismo* desempenharam a função de selecionar as opções estéticas responsáveis pela valorização das propriedades internas e na desqualificação de outros procedimentos, a princípio não menos fotográficos. (FATORELLI, 2016, p.35, grifos do autor)

É curioso então que o mesmo texto de Wall que mencionamos antes, “*Marks of Indifference*”, comece justamente com os seguintes dizeres:

Esse ensaio é um esboço, uma tentativa de estudar as formas como a fotografia ocupou os artistas Conceituais, as formas como a fotografia

decisivamente se percebeu como uma arte modernista nos experimentos das décadas de 1960 e 1970. (WALL, 2003, p. 31, tradução da autora)⁵

Por mais que algumas linhas a frente encontremos a observação de que “obviamente” a implicação da fotografia com o modernismo “foi central para a produção e o discurso da arte dos anos 1920” (WALL, 1995, p. 32), algo mudou no entendimento de alguns conceitos para que ambas as afirmações sejam verdadeiras. Na verdade, como veremos ao longo do próximo capítulo, a noção implicada em “arte modernista” não só é ampla como também precisa ser, muitas vezes, mais especificamente definida. Nosso objetivo será, por tanto, compreender aqui o contexto que antecedeu a produção de Wall e suas principais influências. E nesse caminho, compreender o contexto da fotografia e as crenças ou pactos estabelecidos em torno dela. Ao longo do capítulo seguinte desenvolveremos os conceitos sob os quais optaremos por conduzir a leitura, em especial o de modernismo e seu viés ao mesmo tempo autorreflexivo, político e diluidor de fronteiras. Em paralelo, nesse segundo capítulo, abordaremos o tema da construção de formas pré-fixadas de visualidade para além da fotografia, para então localizar a obra de Wall. Esperamos, assim, a partir das opções que se desenrolaram, apresentar no terceiro capítulo fotografias que se colocam a nós com a força das possibilidades que designamos ao seu campo, ainda que essa força consista justamente na existência de possibilidades e de nos fazer reconhecer em uma dimensão coletiva.

[3, fatos não são detalhes e o que nos uniria na modernidade de Baudelaire]

Em algum momento de toda apresentação sobre Wall invariavelmente alguém, ou ele mesmo se for a ocasião, lembrará do sonho que ele tinha de ser pintor. Ainda que isso também seja em parte pelo número de vezes que ele repetiu que sempre se considerou muito bom nessa arte, assim como bom desenhista, ou que ele lamentou não o ser profissionalmente, ou até mesmo questionou porque não o era – não é em geral por nada disso que o assunto surge.

⁵ This essay is a sketch, an attempt to study the ways that photography occupied Conceptual artists, the ways that photography decisively realized itself as a modernist art in the experiments of the 1960s and 1970s. (p. 32)

Mas, ainda que não seja diretamente por isso, Wall tem uma intuição, que pode ser uma resposta para todas essas angústias, de porque ele não seguiu por esse caminho. Sua hipótese é que sua autoestima talvez não aguentasse ser considerado um pintor ruim, como acha que provavelmente seria, por ter um apreço além do tolerável por detalhes (NATIONAL GALLERY OF VICTORIA, 2015, 28'). Além do tolerável para história da pintura, para pintura modernista, para tradição dos últimos séculos. Mas não para a fotográfica. Na verdade “mais ou menos” (“*kind of*”) o que o tornaria, a despeito de gostos pessoais, um pintor ruim seria a mesma coisa que faria com que sua fotografia, boa, trouxesse constantemente como referência a pintura.

“Mais ou menos” por que não é como se em fotografia também houvesse detalhes, como ele se apressa a lembrar. Diferente de como foi para a pintura de Cézanne ou Manet, para a fotografia, detalhes não seriam nem sequer uma possibilidade. Enquanto na pintura Greenberg exaltava a “*flatness*” (planaridade) da tela, a diluição da ilusão, a redução de detalhes em prol de uma superfície cada vez mais visível e “franca” sobre o seu ser pintura, essa relação muito específica não poderia ser igual na fotografia. A franqueza da fotografia em se mostrar fotografia não passa por aí. Pois nela “não são [ou se trata de] detalhes, são fatos fotográficos.” (2015, 29').

Estabelecer essa distinção que pode parecer banal é essencial para localizar o pensamento de Wall. Falar de fatos em oposição a detalhes é estabelecer como referência para a fotografia sua própria técnica, enfatizando que se trata essencialmente de outro tipo de construção que o da pintura. Ao mesmo tempo que também incorpora uma etapa seguintes: colocá-las lado a lado em diálogo.

É importante ter isso em mente: Wall é explícito em destacar que tudo, que todas as coisas que estão presentes em uma imagem fotográfica são *fatos*, são o reporte de uma realidade. Fotografias fazem registros e ao colocar nesses termos deixa claro que por trás de todo o absurdo (que veremos mais para frente no capítulo 3), se trata-se de uma fotografia, há um tipo de relação específica e própria com o que existe além dela. Muita coisa está entendida aqui: primeiro, a ênfase ao meio fotográfico, que comentamos; segundo, a consciência do discurso e trajetória desse meio; terceiro, uma proposta de reflexão sobre essa própria presença ou discurso-crença-pacto em torno do qual se construiu o que entendemos como fotografia. Sobre a longa e evidente história da relação entre a fotografia e o nosso mundo real, vamos recuar ainda mais um pouco temporalmente.

André Bazin, o renomado crítico de cinema francês, escreveu um ensaio, “Ontologia da imagem fotográfica”, em 1945 (1991), que veio a se tornar basilar para o pensamento fotográfico. Bazin vai buscar nas necessidades humanas, em nossa psicologia, um traçado para a origem da fotografia. Seu texto remonta às múmias egípcias para pensar nossa necessidade por imagens. Lá, encontra, inicialmente dotadas de vocação mágica, imagens que funcionam como uma defesa contra o tempo, resguardando a materialidade de nosso corpo. São dotadas de uma ligação e de um contato corporal conosco. Além das múmias e sua dedicação à nossa preservação física, os sarcófagos também contavam com estatuetas, algo como duplos do mumificado.

Sua suposição inicial parte daí, de um “‘complexo’ de múmia”. A temática, seja ela tanto a morte ou o tempo, seria algo central, que nos obrigaria a dar testemunho de nossa própria e precíval materialidade. Da múmia, ainda fisicamente ligada ao nosso corpo e por isso mesmo dotada de apego a ele, haveríamos, na evolução da civilização, aberto mão em prol “de uma forma mais evoluída da arte”, a pintura (BAZIN, 1991, p. 18).

Nela, a semelhança da imagem retratada, por exemplo, ao Luís XIV de carne e osso que lhe é modelo é o que nos faria lembrar dele, do rei, alimentar a lembrança dele em nós. Isso significaria uma sobrevivência pela imagem na memória de terceiros. Essa, que pode ser entendida como uma mudança de enfoque, é que teria dado origem à história da arte e seria ela o que tornaria, nessa leitura, a semelhança ou o realismo elementos chaves (1991, p. 20): para trocarmos nosso corpo por sua imagem e para nos fazermos presentes, nos salvaguardar de uma segunda morte.

A história que Bazin nos conta é que até mais ou menos o século XV, mais exatamente até a invenção da perspectiva, a pintura se equilibrava “entre o simbolismo e o realismo das formas” (1991, p. 20). No Renascimento, contudo, inventam essa técnica, a perspectiva, dedicada à ilusão das três dimensões e de base científica e mecânica (cita especificamente a câmara escura de da Vinci). A radicalização dessa potência desequilibra a equação anterior, tornando ainda mais tentador criar obras que trazem pretensões de duplicar nossa realidade, se aproximando dela ao máximo possível.

A pintura, dotada agora de novas técnicas, se via dividida (esquartejada) entre a luta nesse *front*, iniciado lá atrás com os atributos mágicos das múmias e estatuetas, e outra, de dimensão “propriamente estética”. Como sabemos, em um momento posterior, a pintura

veio a superar essa crise, que culminou na invenção da fotografia. O aspecto que é colocado por Bazin como simbólico é tratado por outros autores (Baudelaire vem em mente) como de dimensão propriamente artística ou criativa. É aquele no qual, seguindo a definição do Bazin, a dimensão que é enfatizada como “espiritual”, interna, é a do artista, que é trasposta para a tela. O poeta francês é inclusive sempre um bom exemplo, em seus comentários sobre os salões parisienses, do conflito apontado por Bazin nas artes plásticas. Em 1859, a respeito do Salão famoso por recusar tanto Manet quanto Cézanne (que viriam em 1863 a participar da mostra paralela conhecida como Salão dos Recusados), Baudelaire desenvolve uma série de críticas à “doutrina inimiga da arte” (BAUDELAIRE, 2004, p. 118) que estaria na moda: a cópia da natureza. Resume essa doutrina como uma falta de criatividade (2004, p.119).

A respeito desse mesmo Salão, Baudelaire publicou também “Le public moderne et la photographie” (1999), uma de suas últimas críticas dos Salões para a *La revue française*. A fotografia, surgida no início daquele século, despertava um grande interesse do público e era uma presença marcante no evento. Se seguimos recorrendo a Bazin, podemos pensar a fotografia como o estabelecimento de uma revolução, semelhante também ao que representou a invenção da perspectiva. Se travava-se uma guerra pela imortalidade, ela tinha novamente atingido um outro patamar. E esse campo de disputa não era aquele que Baudelaire reconhecia. Considerando as afirmações que vimos de sua oposição a uma arte que toque como busca primordial a máxima semelhança com a natureza, é de se supor que para ele a luta pela eternidade se dava em outros termos, que no caso seriam a eternização do artista através de sua imaginação tornada obra.

Mas o fato é que nesse contexto essa nova técnica, a fotografia, se desenvolveu, mudando novamente de lugar a questão. Para a pintura, essa mudança foi um alívio ou libertação. A fotografia, ainda que não se assemelhasse tanto à realidade quanto veio a se assemelhar no futuro – ela era preto e branco, para ficar só em um exemplo -, trazia em sua gênese uma persuasiva junção de nossos dois planos originais para a sobrevivência. Lá no sarcófago egípcio além da mumificação do corpo, contávamos com imagens que o substituiriam se algo corresse mal. Havia um ar mágico então, que substituímos pela tecnologia (uma nova mágica?). A imagem fotográfica era capaz de combinar em si a sobrevivência pela duplicação por semelhança (como em Luís XIV) com a sobrevivência pelo contato objetivo. E não só isso. Ela os combinava de forma que se co-constituíssem. O contato com o objeto se fazia necessário. Ele deixaria suas marcas. E essas seriam

inscritas pela luz em uma superfície sensível que criaria uma imagem, em geral com algum grau de semelhança ao objeto original. A questão de quem seria eternizado, seu autor ou seu tema/sujeito, a princípio estava resolvida: A imagem se pretendia objetiva. A ideia do artista de se eternizar nela sai de cena e essa ausência define a fotografia.

É compreensível que Baudelaire, naquela crítica que mencionamos sobre a presença e o gosto do público nos Salões pela fotografia, quisesse então deixar bem claro o que entendia como principal valor da imagem fotográfica: ela é extremamente útil a alguém que “tenha necessidade para algum fim profissional” (BAUDELAIRE, 1999, p. 4). Um instrumento às artes e às ciências, mas não uma delas. Por seu condicionamento técnico e elaborada origem físico-química viu-se – especialmente em contraposição à pintura – muito pouco espaço para a não objetividade ou qualquer aparição do artista para além do caráter automático do aparelho que, seguindo a fórmula a qual foi projetado, registra fidedignamente e necessariamente aquilo que lhe é apresentado. E fidedigno parece uma palavra adequada na medida em que remeteria, segundo sua origem latina, ao que é digno de fé ou de forte crença, *fide dignus*. A capacidade de “arrebatando a credulidade” (BAZIN, 1991, p. 22) de que Bazin falava.

Philippe Dubois, em seu “Da verossimilhança ao índice”, destaca em especial o fato de Bazin apresentar a fotografia como testemunha. O grau objetivo de seu procedimento técnico implica que ela esteve fisicamente presente frente a algo. Nisso haveria o que Bazin coloca como uma “transferência de realidade”, em resumo, acreditamos na imagem fotográfica por ela ser técnica (e historicamente) o resultado da marca da presença de algo.

A fotografia veio então a se desenvolver em função dessa crença. Ainda que se dedicando a negar esse traçado - seja como área de conhecimento ou em sua produção - ela traz em si a ciência desse condicionamento prévio ao qual nossa visão estava pré-disposta. Um rápido exemplo pode vir de um de um dos expoentes do estruturalismo e dono de uma ilustrativa e breve frase de efeito. Em “Uma arte média”, Pierre Bourdieu declara: “Se a fotografia é considerada um registro perfeitamente realista e objetivo do mundo visível é porque lhe foram designados (desde a origem) *usos sociais* considerados ‘realistas’ e ‘objetivos’.” (Bourdieu citado por DUBOIS, 2012, p. 40). A mudança metodológica que desencadeou o estruturalismo foi assinalada pela linguística mas acabou por conquistar de forma ampla as ciências humanas (BOBBIO, 2010, p. 447). O suporte dado por uma

noção de estrutura permite, por exemplo a Bourdieu, filósofo e sociólogo, trabalhar com planos diferentes, um deles sendo histórico e o outro não. Algo como a fotografia ou sua objetividade se dariam em uma específica coordenada temporal e espacial, dentro das possibilidades dadas por uma estrutura, que seria o recurso teórico usado para desenvolver a afirmação. Bourdieu nesse texto coloca em evidência a forma como vemos a imagem fotográfica para mostrar como ela está de acordo com uma ideia de objetividade muito específica, mas que com o tempo foi tendo essa sua origem e definição esquecidas e se confundido com algo natural, como alguma coisa que sempre esteve lá.

*

Antes do texto retornar ao tópico, é importante aproveitar a oportunidade e marcar um parêntese que será útil para evitar mal entendidos e para não precisarmos desviar o caminho à frente. É importante aqui, uma vez introduzido Baudelaire, apresentar, além de sua visão, enquanto crítico, sobre a fotografia, um pouco do que seria a sua obra e compreensão da modernidade, oportunamente trazida por outro autor, Walter Benjamin. A leitura que segue avança em duas frentes, como uma introdução dupla aos dois autores.

Em seu texto dedicado ao poeta e crítico, *Sobre Alguns temas em Baudelaire* (BENJAMIN, 1989, p. 103 a 145), texto de 1939, a temática da rivalidade histórica entre formas de comunicação - que vinha sendo desenvolvida em textos como *O Narrador*, para mencionar o exemplo mais célebre - é retomada. No texto sobre Baudelaire, a distinção que se coloca entre a narração, a informação e o romance ajuda a desenhar, em meio ao contexto já dado de atrofia da experiência (conceito e tema central à Benjamin e que em sua obra seria uma das coordenadas da curva que marcaria a modernidade, mas do qual infelizmente não nos ocuparemos) uma solução.

Baudelaire foi um autor lírico que fez muito sucesso enquanto tal em um momento nada convidativo (p. 104). Já em meados do século XIX, enquanto se viam inúmeras reedições de sua *As Flores do Mal* (BAUDELAIRE, 1985), a poesia lírica já havia sido esquecida pelo público, que viu a obra como o último grande êxito do gênero. A relação da poesia com os leitores havia mudado, mas dentro dessa mudança de estruturas, Baudelaire também havia mudado algo na lírica que reestabeleceu seu contato com a experiência do leitor. Voltando-se a esse leitor, declarou-o hipócrita, seu igual e seu irmão (no poema intitulado “Ao Leitor” que abre o livro, BAUDELAIRE 1985, p. 100), provocando-o e o

colocando-o em evidência. Seu público, o mais ingrato, também era o público com o qual Baudelaire se identificava. Algo em comum os unia, e esse algo foi reproduzido na obra.

A multidão, que na realidade moderna da baixa da experiência não se reconhece como tendo absolutamente nada em comum, é o contexto básico do traçado de suas poesias. Tomando essa a forma de uma Paris superpovoada, dois anônimos se cruzam/encontram em “A uma passante”. A multidão, implícita, não é só volume físico, é um ritmo. Protagonista de sua modernidade, é sintomática de uma mudança mais profunda na qual a vida de forma ampla tenderia a se fracionar. Teríamos trocado uma temporalidade orgânica por uma nova, maquinica, ditada pela técnica que nos cerca no meio urbano, indiferente aos nossos desejos. Baudelaire conta que o encontro dos passantes não é realmente um encontro pois é sempre já muito tarde, expressão da efemeridade moderna.

A experiência, para Benjamin tão em baixa na modernidade, surge diversas vezes nesse texto sobre Baudelaire colocada como experiência poética por vir tradicionalmente associada a esse tipo de criação. Mas a conjuntura de recepção na modernidade é de atenção e consciência plenas, responsáveis por atenuar o choque dos estímulos e constituir vivências e não mais experiência. A resposta de Baudelaire a essa contradição foi justamente trazê-la para dentro da poesia, escrever os sintomas da modernidade, a resistência e falha frente ao choque⁶:

“Baudelaire fixou esta constatação na imagem crua de um duelo, em que o artista, antes de ser vencido, lança um grito de susto. Esse duelo é o próprio processo de criação. Assim,

⁶ Em texto anterior, de 1929, intitulado A Imagem de Proust (BENJAMIN, 1987, p. 36 a 50), Benjamin já procurava entender como o novo ritmo da modernidade era internalizado. A memória involuntária, tema proustiano por excelência, é retomado também aqui no texto de 1939 (sobre Baudelaire) sob a capa de uma leitura freudiana (de Além do princípio de prazer). A multidão se caracterizaria, enquanto paradigma moderno, como fonte de inúmeros estímulos. Esses por sua vez podem se fazer sentir como choques. Tais choques, se intensos e sem proteção, podem ocasionar traumas. A proteção aos choques do cotidiano por sua vez seria de responsabilidade do consciente.

O papel do consciente ao nos proteger contra os estímulos e evitar choques traumáticos é de também moldar o registro desse determinado estímulo. Aqui entra a distinção tão proustiana da memória voluntária e involuntária. A partir do filtro do consciente, registramos os estímulos como lembranças. Essas são associadas à memória voluntária, a qual podemos aceder intencionalmente pois são uma assimilação justamente consciente do acontecimento. Mas não sem arriscar a integridade de seu conteúdo, apropriado pela reflexão de forma a se adequar a uma auto-ficcionalização. Recorrendo a um vocabulário benjaminiano, esse é o movimento de formação de vivências.

A memória involuntária, que não somos capazes de aceder intencionalmente, é associada por outro lado ao registro dos estímulos como memória. Essa também corresponderia a memória pura de Bergson que, mais profunda, seria aquela de fato responsável por nossa constituição, contudo, inacessível. Essas impressões são associadas por Benjamin à experiência, tão em baixa na modernidade.

Baudelaire inseriu a experiência do choque no âmago de seu trabalho artístico.”
(BENJAMIN, 1989, p. 111)

O choque aparece presente na obra de Baudelaire enquanto estrutura de criação e, refletindo esse aspecto, enquanto tema e consequência de seu trabalho. De forma que, “tomado pelo susto, Baudelaire não está longe de suscitar-lo ele próprio” (1989, p. 111). No poema “O Sol”, analisado por Benjamin, Baudelaire deixa entrever sua produção/seu processo. Ao revelar o trabalho poético, o trata como uma “estranha esgrima”, endossando a imagem de Benjamin de duelo. O esgrimista recebe o golpe, o apara, o provoca e perpetua assim esse jogo.

Voltando ao poema “A uma Passante”, podemos ver ilustrada algumas temáticas próprias da modernidade urbana. Essas seriam as responsáveis pelo choque (ou, seguindo na imagem, golpe) no autor, que as transporta a seus passantes anônimos, e que por fim nos tocara, leitores. Como trazido anteriormente, há a presença oculta de uma multidão responsável por ditar o ritmo do encontro, ou apenas esbarrão, entre esses dois anônimos nessa cena banal do cotidiano. Esse banal no caso ganha contornos de encantamento, oriundo da própria massa, ao se colocar como um caso de amor impossível. Ou impossibilitado por aquela que é a própria fonte, a multidão, se reduzindo ao amor de um instante, “não tanto à primeira quanto à última vista” (1989, p. 118). O choque do eu-lírico, “qual bizarro basbaque”, nos deixa entrever outra característica da modernidade, o seu constante passar, ritmo a nós também imposto, e no caso, origem da frustração e do fascínio presente no poema e que dele decorre.

Decorrer do poema o efeito desse golpe é a marca tão singular que Benjamin identifica na obra de Baudelaire e que aponta como a solução encontrada para a crise da poesia lírica na modernidade. Para além disso, essa é a estratégia estética que leva-o a declarar que foi justamente uma poesia lírica quem melhor conseguiu registrar a modernidade. No poema, além de presentes enquanto temática, algumas características tais como o ritmo, do qual falamos anteriormente, são, além de descritas, reproduzidas. A aceleração a qual nos acostumamos é transmitida com os versos. Mas o choque é fruto da contradição, do duelo ao qual somos levados a participar ao amortecermos - pelos hábitos criados como defesas de nosso consciente - esse ritmo e falharmos, ao nos deixarmos provocar pela construção do autor.

Escapar ao anestesiamento do hábito é seu objetivo. Colocar a obra em um limiar. No qual o suscite, fazendo-nos recorrer a ele, mas que por alguns instantes com ele rompamos. Essa abordagem remete as imagens dos portais que Benjamin delinea a respeito dos objetos capazes de suscitar em Proust as memórias involuntárias. A solução proustiana é de concentrar em um instante intenso, como o da *madeleine* ou o do despertar, toda a potência que nos permite aceder ao nosso passado.⁷

Ao longo de todo *As Flores do Mal* e já bem expresso em seu título, está presente um dualismo. A contradição de falar de flores, remetendo um imaginário de beleza clássica, juntamente com o “do mal”, suscita um encontro no mínimo inesperado e possivelmente chocante. A série intitulada *Spleen e Ideal* é exemplar disso. *Spleen*, que etimologicamente remete ao baço, está associada a doença da bÍlis negra, conhecida como melancolia. A melancolia em Baudelaire representa um profundo desânimo e desinteresse pelas coisas, um humor suspenso da realidade. Essa seria a faceta relativa à vida moderna. As proteções associadas ao avanço da prevalência de um consciente desperto levaram a esse anestesiamento, como vimos anteriormente.

O aspecto “ideal” por outro lado é bem marcado nas *Correspondências*. Traz o lado lírico, da natureza, tema da beleza clássica que mencionamos. “O significado que estas *correspondances* têm para Baudelaire pode ser definido como uma experiência que procura se estabelecer ao abrigo de qualquer crise. E somente na esfera do culto ela é possível” (BENJAMIN, 1989, p. 132). A esfera do culto nos remete a um valor anterior,

⁷ Uma variação que pode interessar ao leitor do recurso do choque é pontuado como referente à fotografia. O instante de intensidade está concentrado, assim como em Proust, mas não mais em um objeto, mas em uma ação, no click fotográfico: “Uma pressão no dedo bastava para fixar um acontecimento por tempo ilimitado. O aparelho como que aplicava ao instante um choque póstumo.” (BENJAMIN, 1989, p. 124)

Assim, a passagem para a filosofia da fotografia de Benjamin pode ser feita a partir do conceito de choque. Em sua *Pequena História da Fotografia* (BENJAMIN, 1987, p. 91 a 108) o conceito já aparece, porém sem seu aposto: “A câmara se torna cada vez menor, cada vez mais apta a fixar imagens efêmeras e secretas, cujo efeito de choque paralisa o mecanismo associativo do espectador.”(p. 107). A passagem vai em defesa da fotografia frente as críticas de, dentre outros, do próprio Baudelaire. Ao se referir a “paralisar o mecanismo associativo” a partir do choque, usa em defesa da nova técnica o recurso que irá estruturar alguns anos depois para analisar a obra do poeta francês.

A noção de interrupção ou ruptura das defesas estruturadas pelo consciente já está presente. O que nos resta de misterioso é a atribuição de um caráter póstumo a ele. Um aspecto explorado por Benjamin da obra de Baudelaire e que aqui pode nos ser útil diz respeito às *Correspondances*, admiradas pelo próprio Proust (BENJAMIN, 1989, p. 131). Esse poema, um dos mais conhecidos de todo *As Flores do Mal*, é lido como estabelecendo justamente uma correspondência com um passado.

que Benjamin elaborou sobre em *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica* (BENJAMIN, 1987), de 1935.

O valor de culto, ou de ritual, está atrelado à tradição. Ele possui relação estreita com a magia, com as imagens pensadas a serviço dela, de forma que “o que importa [...] é que elas existam, e não que sejam vistas” (1987, p. 173). A obra, tomando o caso de uma estátua de uma divindade, possivelmente precisava apenas ser vista pelos deuses ou seus sacerdotes. Seu valor não estava atrelado a sua disponibilidade ao olhar, e sim a sua existência única, sua autenticidade, ou seja, sua aura. Secularizado, ganha os contornos de culto ao Belo.

Retomando a ideia de portal para o passado como construído em Proust, as *Correspondences* encarnam dentro do contexto de *As Flores do Mal*, a vinculação à tradição que é rompida. Novamente, para que o efeito do choque seja construído, o leitor precisa ser levado até uma região fronteira a qual precisa ultrapassar. No caso, não só o hábito, ou a melancolia constituem essa margem. O choque é também o momento, o instante, com o qual rompemos com a tradição, para a qual também já estamos anestesiados. Benjamin conclui seu texto sobre Baudelaire declarando que: “Ele determinou o preço que é preciso pagar para adquirir a sensação do moderno: a desintegração da aura na vivência do choque.” (BENJAMIN, 1989, p. 145)

O registro fotográfico foi o responsável pela mudança observada por Benjamin da passagem do valor de culto para o de exposição.⁸ Seu texto de 1935 traz à tona o tema da percepção e seu caráter não exclusivamente natural, mas passível de modificações (BENJAMIN, 1987, p. 169). Seu condicionamento também histórico serve à Benjamin de premissa para assumir que algo se deu com o avanço da reprodutibilidade técnica – ou surgimento de “a fotografia, contemporânea do início do socialismo” (1987, p. 171) - que modificou a forma como percebemos. Tais “transformações contemporâneas da faculdade perceptiva” são por ele analisadas em função justamente do que descreve como declínio da aura (1987, p. 170)

A fotografia ganha especial destaque pois é a encarnação do avanço e da aceleração da capacidade de reprodução técnica, apontado como aspecto emancipatório da arte de seu valor de culto (1987, p. 171). “Com a fotografia, o valor de culto começa a recuar, em

⁸ Entender aqui que o recurso do choque é também o momento da morte da aura nos dá uma pista sobre a fotografia constituir um choque póstumo, mencionado a nota anterior.

todas as frentes, diante do valor de exposição” (1987, p. 174). Voltando a sua *Pequena História* (também em BENJAMIN, 1987), vemos a descrição dos ciclos de apogeu e declínio da fotografia.

O novo apogeu, contemporâneo à produção de Benjamin, é delineado no momento que novos critérios são postos, que a obra passa a ser lida a partir de uma nova função e atenção social. O momento do declínio, ou segundo ciclo, representa a fase da industrialização que radicaliza a capacidade reprodutiva e marca uma crise dos valores auráticos tradicionais. A exceção mencionada, “os olhos do jovem Kafka” (BENJAMIN, 1987, p. 98), são um exemplo daquela que foi a última trincheira de resistência do valor de culto – transmutado no culto da saudade -, o rosto humano.

À medida em que o terceiro ciclo se estabelece, cada vez mais a forma como percebemos as obras caminham para a emancipação do valor de culto e para uma nova abordagem, orientada no sentido oposto à valorização da obra única: “A arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original.” (1987, p. 180). A noção de eficácia que fundamenta a afirmação também segue agora um novo padrão:

[...] no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política. (1987, p. 171 e 172).

O terceiro ciclo, ou novo apogeu, já haveria superado o momento da morte da aura. A fotografia trazer em si ou constituir-se de um recurso que encarna o momento de desintegração da aura parece contraditório uma vez que ela já é orientada majoritariamente por novos critérios. A fotografia já dissipou a aura ao transformar a nossa percepção. A hipótese que nos resta é que esta é justamente a característica póstuma que Benjamin atribui ao choque fotográfico: tomarmos ciência de todo o duelo transcorrido, condensado naquele instante do *click* e que a nós vem à tona como um despertar impresso na foto.

*

Apesar de todo o apresentado e da perspectiva - a princípio tanto de Baudelaire quanto de Bazin - da fotografia como aquela que veio libertar a pintura, questões mais complicadas emergem. Como no caso de um Baudelaire introduzido por Benjamin, conseguimos

pensar por aí, com ambos os autores, não uma libertação, mas uma verdadeira mudança no estatuto da imagem (da passagem da valorização de um valor de culto para valor de exposição). Benjamin já previu, também inserido no contexto de descentralidade do original, a noção de uma fotografia que “queimada pelo real” singular do momento do registro, “há muito tempo passado, o futuro se aninha hoje e tão eloquente que, por meio de um olhar retrospectivo, podemos encontrá-lo” (Benjamin citado por DUBOIS, 2012, p. 46). Em outras palavras: o “modelo” retorna na fotografia que esteve em contato com um real (DUBOIS, 2012, p. 46).

[4, pelo buraco da fechadura / Durante uma curva: as coisas grandes e pequenas juntas em uma sala de exposição]

O discurso construído em torno do conceito de “reportagem” é em grande parte o próprio artista olhando em retrospecto, a partir do que entende hoje (ou nos anos 1990, de quando é o termo que segue usando), sobre qual é a origem de seu pensamento fotográfico. Wall é um modernista declarado, como sua conversa de 2001 com Jean-François Chevrier (WALL, 2006) deixa claro. Nela, na qual também comenta sobre seus sonhos frustrados como pintor, vemos que a perspectiva marcada pelo termo “reportagem” na fotografia ainda lhe é ainda completamente atual. Seu objetivo enquanto artista é de construir obras que derivem da natureza do meio e – como abordaremos mais à frente sobre sua produção mais estabelecida – que ao mesmo tempo a desafiem e a desenvolvam em diálogo com um público. O momento que observamos do fim dos anos 1960 e meados de 1970 marca uma curva, dentre várias outras, na estrada de Wall.

Carregado desse mesmo apreço e com alguma frustração latente, Wall deixou de lado uma ambição, que possivelmente ainda o atormenta, da prática profissional da pintura, por não querer recusar aos detalhes. Como eles seriam algo exclusivo a ser renegado nessa arte, não havia o que recusar a respeito deles na fotografia, na qual abraçou aos fatos, essências/elementos básicos da arte do reporte. Tudo estaria em pé de igualdade dentro de um plano fotográfico, dispondo de um mesmo estatuto de verdades registradas.

Mesmo que em alguns casos esse “tudo” queira realmente dizer muitas coisas. A obra abaixo, *The Destroyed Room*, é o resultado da guinada em sua obra por uma abordagem

diferente do que é o conceitual, pensado por ele do ponto de vista das questões definidoras do meio fotográfico. Como a expressão usada antes, esse exercício é dialético. Ele será radicalmente influenciado pela pintura, pela literatura e pelo cinema para em última instância constantemente trabalhar para definir e colocar em movimento as delimitações do que é a fotografia.



Figura 3: Jeff Wall, *The Destroyed Room*, 1978

*

Na virada de 1973 para 1974 havia uma retrospectiva do Duchamp em cartaz no Museu de Arte da Philadelphia. Tanto Wall quanto Hiroshigi Sugimoto, segundo conta Hans Belting em *Looking Through Duchamp's Door, Art and Perspective in the Work of Duchamp, Sugimoto and Jeff Wall* (2010), foram lá onde estava exposta a obra *Étant donnés* (1946 - 66), de Duchamp.

Anteriormente foi contada a dificuldade que o período dos anos 1960 representou para o jovem artista. Quando falamos da arte conceitual, também falamos da produção do Wall do período, tanto de seu *Landscape Manual* quanto de sua pesquisa sobre o dadaísmo. Como jovem artista e pesquisador, ele estava experimentando e se descobrindo no meio

do impasse daqueles que advogavam por uma fotografia nos moldes clássicos do fotojornalismo e daqueles que, herdeiros rebeldes dos minimalistas e da *popart*, tinham uma ênfase conceitual que abria mão tanto da identificação como fotógrafos, quanto da figuração e da aproximação à pintura. Em outras palavras, aqueles de seu tempo que produziam as mais destacadas obras de arte com fotografia não se diziam fotógrafos. Eles produziam uma arte na qual a ênfase não era colocada na imagem fotográfica. Ou quiçá na imagem. E para um artista como Wall, cujo trabalho carregava as marcas de um imaginário construído não em uma *art school*, mas em um curso de história da arte tradicional e dotado de um enorme apreço a essas imagens tradicionais, é fácil imaginar as dificuldades disso.

É fácil também observar em alguns trabalhos de Wall de anos posteriores a formulação de uma crítica à arte e à crítica conceitual dos anos 1960. Seja no já mencionado “*Marks of Indifference*” de 1995 (WALL, 2003) ou em seu artigo de 1985 “*Dan Graham’s kammerspiel*” (WALL, 1991) - no qual tece um longo elogio a como Graham reinventou os métodos conceituais para deles derivar conclusões inesperadas - essa crítica na verdade não celebra um fracasso mas sim procura retrair o declínio do movimento, buscando entender o que a sua geração teve como ponto de partida e sua própria crise pessoal, reflexo dessas conturbações.

Já é um clichê apontar que Wall teve “*a hard time*” com a arte conceitual. O eufemismo em inglês que em geral se usa é para amenizar o que foi a interrupção na produção (com a única obra que produziu já no final do período, *Faking Death*, 1977, sendo depois tratada como um tabu) e o abandono de sua pesquisa de doutorado. Assim que terminou seu mestrado em 1970, Wall começou a pesquisa para sua tese no Courtauld Institute em Londres, sobre o artista dadá Marcel Duchamp. Nesse período, desde seu grande início de carreira participando de uma exposição no MoMA no mesmo ano de início do doutorado, até *Faking Death*, sobre a qual não fala a respeito, Wall não produziu. Ao final desse período algumas coisas aconteceram, revelando mudanças marcantes em sua obra. A principal delas será a mudança do objeto de sua pesquisa, de Duchamp para Manet.

Mas, em um segundo momento de sua produção, imediatamente após as conturbações apresentadas, quando Wall consegue superar sua crise, e onde marca oficialmente o início de sua obra, Wall ainda recorre a Duchamp e não explicitamente a Manet. Há um período de mudança, uma transição, como uma longa curva na estrada. Ainda que em Duchamp a fotografia tenha um papel secundário, seu projeto era conceitual de uma forma diferente

da que Wall adotou no seu início de carreira, com a ênfase no texto e na palavra (em *Landscape Manual*) e com a qual teve tanta dificuldade. *Destroyed Room* é a obra inaugural dessa segunda-primeira fase. E ela assume como ponto de partida, segundo Belting, uma transição do legado de Duchamp ao de Manet.

*

The Destroyed Room (1978) foi a obra que realmente popularizou o tipo de imagem pelo qual Wall ficou conhecido: a transparência em light box de grande formato minuciosamente composta. Com 150 x 234 cm, ocupando toda a vitrine da galeria que originalmente foi exposta, ficava virada para fora, para quem passasse pela rua. E apenas para esses pedestres. De dentro do espaço que ela ocupava, a única forma de vê-la era no catálogo.

A exposição ocorreu na *Art Gallery of Great Victoria* (Vancouver) em 1978, ano também de criação da obra. Seu título era “*To the Spectator*” (“Ao Espectador”) e foi apenas informado no catálogo. Nesse catálogo, de destaque evidente, miniaturas das obras eram compostas lado a lado. E com elas, tendo em mente todo seu gosto e formação tradicional em história da arte, constavam miniaturas também de obras dos grandes mestres.

Algumas coisas são significativas nessa configuração um tanto quanto banal de galeria com grande obra e catálogo. A primeira delas é a estrutura de catálogo com “ilustrações comparativas”. Montadas para serem vistas lado a lado, em miniatura, lá estavam por exemplo: *Étant donnés: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage...* [Given: 1. *The Waterfall*, 2. *The Illuminating Gas*. . .] de Duchamp; *A Morte de Sardanápalo*, de Eugène Delacroix; Uma cena de bastidor da produção de *The Destroyed Room* do próprio Wall; e uma fotografia não assinada, que supõe-se do artista, de uma vitrine de loja de Paris; em uma página aberta, todas juntas (BELTING, 2010). Era um álbum de reproduções fotográficas posto, também ele lado a lado, de uma obra em grande escala.

Uma dessas imagens, que do catálogo que compunham a exposição, é a reproduzida abaixo, *La Mort de Sardanapale*, pintura a óleo de Delacroix datada de 1827:

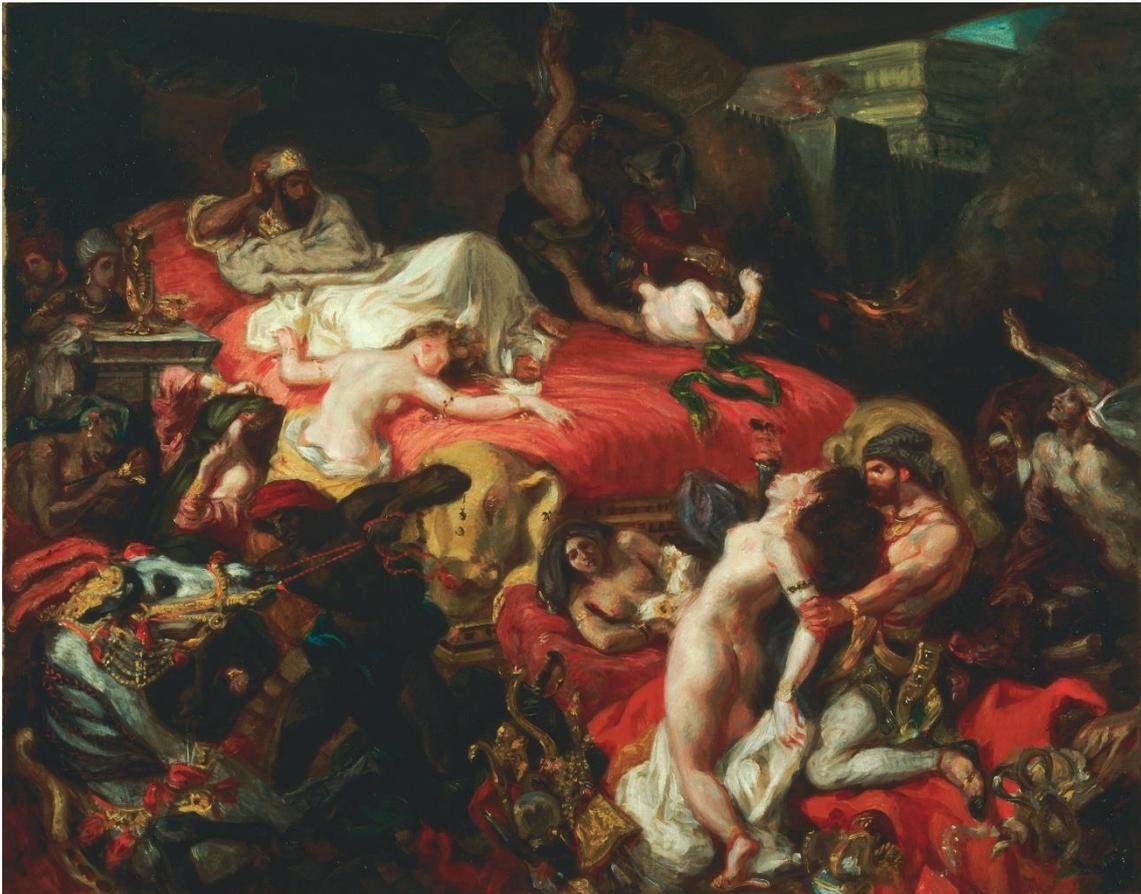


Figura 4: Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale*, 1827

Pendurada a mais de um metro e meio de altura do chão, exibindo seus 392 x 496 cm, a obra é uma importante atração em uma sala dedicada ao artista na seção de pinturas românticas francesas (*Salle Molloien, Romanticism, France*) do Museu do Louvre. Apesar da distância que a altura onde está impõe ao nosso olhar, seu tamanho permite que nos dediquemos aos detalhes, muitos!, que participam da imagem.

O uso da palavra detalhes aqui não é ao acaso. Na verdade é um caminho para um retorno àquela imagem, a que era “cheia de fatos”, e que estava ao lado de uma pequena reprodução em miniatura dessa. Ostentando seus 150 x 234 cm em uma vitrine, *The Destroyed Room* era o meio do caminho entre o enorme original de Delacroix e sua pequena reprodução em meia página.

(1979) e a produção que define como cinematográfica, assunto do terceiro capítulo desse texto. Fried fica particularmente interessado pela forma como essas obras mobilizam algumas convenções do cinema ao mesmo tempo que retomam uma distância essencialmente fotográfica dele (FRIED, 2008, p. 13).

A obra *Movie Audience* de Wall, sete retratos em transparência organizados em três *lightboxes*, é - assim como os teatros de Sugimoto, inclusive - imensa. Com cada transparência medindo 101,5 x 105 cm, cada *lightbox* tem ao menos o dobro. E cada uma delas é exposta (ou ao menos estava na Basel de 1984) a uma altura consideravelmente desconfortável para serem observadas (2008, p.12).

Fried apresenta alguns trechos do texto que nosso artista escreveu para acompanhar as obras na feira e, como o mesmo descreve, havia um tom pós-Adorniano marcando o que dizia sobre cinema. No caso, a dificuldade de acomodação no ato de ver a imagem possivelmente seria um paralelo ao “modernismo crítico” que atribui a Godard e Brecht. A aproximação ao cinema, que seria um dos aspectos centrais da análise de Fried sobre essa imagem, se revela também no cuidado com o espectador, ou melhor, cuidado em deixa-lo intencionalmente desconfortável.

A segunda abertura, que toca na questão central a esse tópico, diz respeito a crescente presença ao fim dos anos setenta de fotografias que não só eram feitas em larga escala, mas também para a parede:

Meu segundo começo centra-se no momento prolongado entre 1978 e 1981, quando três jovens artistas em diferentes partes do mundo - Wall em Vancouver, Thomas Ruff em Düsseldorf e Jean-Marie Bustamante em Provançe e no norte da Espanha - começaram mais ou menos simultaneamente a fazer fotografias que não sou o primeiro a ver como exemplificando um novo regime de fotografia de “arte” [...], que o erudito e perspicaz crítico francês Jean-François Chevrier caracterizou como a “forma de tableau”. (FRIED, 2008, p.14, tradução da autora)⁹

⁹ My second beginning centers on the protracted moment between 1978 e 1981 when three young artists in diferente parts of the world – Wall in Vancouver, Thomas Ruff in Düsseldorf, and Jean-Marie Bustamante in Provançe and northern Spain – more or less simultaneously started to make photographs that I am not the first to see as exemplifying a new regime of “art” photography [...], one that the learned and acute French critic Jean-François Chevrier has characterized as the “tableau form”. (2008, p.14)

Como o trecho mostra, a *forme tableau*, que vai além de apenas uma reprodução em grande formato, é aqui encarada como uma das formas como foi expresso o novo regime da fotografia que Fried investiga. Ela é assim formulada por Chevrier, mencionado já anteriormente, em especial em seu importante ensaio de 1989: “Les aventures de la forme tableau dans l’histoire de la photographie” / “The Adventures of the Picture Form in the History of Photography” (1989, foi consultada principalmente a versão em inglês).



Figura 6: Jeff Wall, *Movie Audience*, 1979

Um dos enfoques que o termo traz é na apresentação da obra, que assume o modelo como que de um quadro (*tableau*). Nesse caso algumas características básicas são entendidas associadas ao termo “quadro”, por exemplo o grande formato, como é o caso do quadro de Delacroix ilustrado acima (figura 4), o fato de ser exibido na parede e de ser

transportável, diferente de um painel ou afresco. A atenção a essas questões já é em si uma das principais marcas desse regime: todas elas dizem respeito a materialidade do objeto fotográfico (no caso, baseada na de um quadro) e a uma relação específica com o espectador.

Encarando um quadro enquanto um objeto, como é a experiência mais ou menos padrão de vê-lo? Estamos acostumados a não mexer nele, a apenas olhá-lo, e de uma distância confortável mais ou menos similar a todos. Da mesma forma, o fazemos quase sempre parados e o contemplamos por um tempo ao qual já estamos acostumados. Uma relação específica, bem diferente da que temos com a tela de um computador, de um celular ou com as páginas de um livro, se dá pelas características físicas do quadro. Seu tamanho, por exemplo, ou posição vertical, confronta aquele que olha, às vezes até olho no olho.

Pendurado na parede, ele reenvia, por sua verticalidade, à estatura do espectador que está à sua frente. Ele tende a parar o espectador numa posição estática de contemplação. Mais que a escala, a referência, a estatura vertical do corpo humano determina o que distingue, depois da Renascença, o plano do quadro da imagem impressa, da página, da carta, do documento, de toda superfície plana horizontal (Chevrier citado por RIBEIRO, 2016, p. 231)

Foram essas características de apresentação que interessaram aos fotógrafos desse período. Todas elas tomam a forma do que, no ensaio mencionado, “As aventuras...”, Chevrier foi enfático em destacar como a característica essencial ao redor da qual se consolidam as outras: um formato no qual se reclama uma experiência de confrontação com o espectador como estabelecida pela tradição da pintura de grande formato. Esse formato visa restituir a distância que seria necessária para essa relação, mas, importante frisar, sem implicar nenhuma nostalgia da pintura.

A essa experiência de confrontação (física, inclusive) na qual o espectador se engaja, contrapõe a ideia de que a fotografia seria algo a ser “consumido” (“*consumed*”), mesmo que esse algo seja impresso e colocado em uma parede. A concepção da forma participa da obra, como um de seus elementos constitutivos essenciais, e não é apenas uma estratégia comercial ou forma de display. Tudo nela depende do contato com aquele que a vê. E essa será a deixa de Fried para apresentar a terceira abertura do livro, no qual introduz o tema da absorção, muito caro em outros de seus trabalhos e central nessa e em suas outras obras. Em um resumo muito geral, a absorção se oporia à teatralidade, que

pejorativamente indica que a ilusão de que ninguém está observando a cena foi quebrada. Não seguiremos por esse caminho com Fried, em vez disso, ao longo do capítulo seguinte apresentaremos uma abordagem que se distancia dessa leitura para nos aproximarmos da colocada por Thierry De Duve, conforme mencionado na introdução.

[5, alguns passos para trás / do outro lado da porta]

Quando olhou pelo buraco da fechadura, Wall viu um caminho que era sinuoso, capaz de prendê-lo, mas em que em última instância era uma alternativa, era algo, algum caminho de fato ao qual seguir. Pela longa curva dos anos 1970, a direção à qual virou marcou sua carreira. Aquele foi o primeiro passo apontando o caminho de fotografias que se reconhecem como fotografias e que assim se revelam pelo que delas se vê através e, para isso, pensam na implicação necessária de um convite direto ao olhar do espectador.

Na obra de Duchamp (*Étant donnés*), apresentando-a de forma um pouco mais literal, o caminho tinha a forma de uma mulher nua, sem face, segurando um lampião contra o fundo. Ele era composto por uma série minuciosa de elementos, muitos verificáveis na confusão da imagem, mas que foram detalhados no manual de instruções, ricamente ilustrado, que deixou. Assim como os grandes mestres e seu recurso da perspectiva (BELTING, 2010, p. 140), essa era uma imagem que revelava, a quem tivesse a curiosidade de tentar ver através daquela porta de madeira, o que ela era. Era um ato de inspiração voyeurística, que sabia criar um mistério, insinuá-lo, envolver-nos e então nos desapontar na permissividade com a qual o revelava.

Naquela primeira exposição que Wall sem pudor dedicou ao espectador, essa inspiração estava além da exibição obscena do interior revirado do quarto de uma mulher. Aquele cômodo atacado, violado, aberto ao exterior, exposto à rua, estava inacabado. E era sua estrutura incompleta, a pequena decepção, se é que podemos chamar assim, que interrompe o sonho erótico de ver sem ser visto. As vigas que seguram o cenário nos respondem, não deixam que esqueçamos quem são, exclamam silenciosamente que são uma fotografia. A parede e tudo ali é um cenário, construído em estúdio, montado. E que assim se abre com a desapontadora permissividade de mostrar que havia inúmeras

perspectivas, etapas de existência da imagem, escondidas dentro da pequena fresta que é nada menos que uma grande janela.

Nas instruções de Duchamp, organizadas em quinze etapas, estão registrados em imagens os momentos da construção da instalação: sempre uma grande estrutura, amontoada. No Google, em sua enorme maioria, inclusive sua entrada na Wikipédia (em inglês), as páginas trazem um registro da visão pelo buraco da porta que, como Belting reforça, não captura a visão real, construída a partir do efeito despertado por nossa curiosidade (BELTING, 2010, p. 143). Não é com surpresa que percebe-se que nenhuma das duas imagens é completa em revelar a montagem ou junção de perspectivas que se torna real no trabalho. A obra em si, afinal, não é uma fotografia.

No caso de Wall, assim com nessa obra de Duchamp, a pluralidade de perspectivas coexistem dentro da obra. Mas, diferente dela, todas são captadas em uma única imagem: no que aquelas imagens falhavam em mostrar como um todo, a fotografia de Wall é bem sucedida. Nela está o arranjo de perspectivas que revelam o processo, o fora, a composição e a imagem enquanto fotográfica. E todos esses elementos existem apenas nela. O cenário, que poderia ter uma existência a parte de seu registro, foi montado em seu estúdio alugado e desmontado logo após.

Na visita à exposição em 1973 no Museu de Arte da Filadélfia, ainda que não houvesse Google ou Wikipédia, Wall solicitou consultar o Manual de Instruções deixado por Duchamp, talvez buscando ali alguma relação com o seu próprio Manual (Figura 1 e 2010, p. 144). Em 1979, na página exposta aberta de seu catálogo, às costas de *The Destroyed Room* que encarava o exterior, estavam ali: a imagem vista através da fechadura e um registro dos bastidores da construção do cenário do quarto destruído.

*

Retomando o caminho que seguíamos com Wall e Chevrier (1989), lembramos que estamos nos anos 1960 e 1970, onde a forma *tableau* ainda era em muito rejeitada. A primeira parte de seu ensaio (CHEVRIER, 1989) ao qual aqui segue-se comentando desenvolve o tema da trajetória de oposição entre fotógrafos e artistas usando fotografias ao final do período. 1960 foi a década que culminou no movimento minimalista, no fatídico ensaio de Fried (“Art and Objecthood”, muito relacionado a sua terceira abertura do livro mas ao qual não será dedicado tanto destaque), e numa rejeição aos padrões

estéticos mais ligados a pintura. Mas, com isso também veio, nos anos 1970, a curva pela qual estamos passando com Wall: aqueles artistas que invocaram parte dos princípios/propostas aprendidos no período para recriá-los:

Mas também assimilaram as proposições dos anos 1960: a problematização do corpo e do espaço, do contexto e da percepção. Eles produzem imagens-objeto e exploram tanto o espaço em que essas imagens são percebidas quanto a própria percepção fotográfica. (CHEVRIER, 1989, p. 4, tradução da autora)¹⁰

Um exemplo disso é Wall em Vancouver, com uma identidade construída muito através da transformação de modelos importados dos Estados Unidos (CHEVRIER, 1989, p. 20). Impressionado com a obra de Pollock desde os anos 1950, ao longo da década seguinte estudou com maior profundidade graças aos textos de Greenberg e Fried. Ali se deu conta de que a imediatez física e a escala das obras de Pollock eram qualidades que, em sua opinião ao menos, estabeleciam sua afinidade com a fotografia (WALL, 2007, p. 34). E como coloca algumas linhas depois, (WALL, 2007, p. 35) atribui ao sentido de escala um dos presentes mais valioso que nos foi dado pela pintura ocidental.

Wall lembra que da tradição pictórica ocidental incorporou dois aspectos em seu trabalho: o amor pelas imagens e a noção de tamanho e escala apropriada a seu “sentimento ético” (WALL, 2007, p. 36). Por ético, termo que muitas vezes parece surpreendente em suas entrevistas, vamos entender aqui por enquanto como relativo àquele capaz de se colocar de forma empática ao que olha, semelhante, por tanto, em tamanho ao corpo orgânico dos que o contemplam. Esse princípio “ético” estendido às obras pode ser uma forma simples de entendermos o que dizia Chevrier com a *forme tableau*. Em vez de pensarmos as obras desse modelo como sendo necessariamente produzidas para a parede, vamos pensá-las como buscando um tipo específico de relação, que percebe e compreende a presença do espectador.

Não se tratava de realizar ‘fotografias em grande formato’, da mesma forma que Velázquez não pretendia realizar ‘pinturas de grande formato’. O novo sentido de escala não era importante por ele mesmo

¹⁰ But they have also assimilated the propositions of the 1960s: the problematizing of the body and space, of context and perception. They produce object-images and explore both the space in which these images are perceived and photographic perception itself. (Chevrier, 1989, p. 4)

e, separadamente, não era um tema novo uma vez que a fotografia vinha sendo ampliada desde que se fabricaram as primeiras ampliadoras fotográficas. (WALL, 2003, p. 39)

Capítulo 2, o que vemos e quem somos

[1, como descobri que era dia de São Tomé e o que havia para ver]

Esse capítulo começa (quase) estragando uma piada. Outro dia houve uma estranha greve no mundo. Espontânea, inesperada, sem querer, algum tipo de erro. Não sabemos. Mas, em irônica celebração ao dia de São Tomé, ninguém pode ver para crer. Algo ocorreu no mundo tecnológico e as redes sociais¹¹ ficaram sem imagens por algumas horas. É bem verdade que também sem vídeos e áudios, mas não foi sobre esses dois o alarde.

Algumas piadas, que só puderam ser pensadas como tal um tanto depois, surgiram nesse meio tempo. Em uma das plataformas, que é dedicada primordialmente às imagens fotográficas, legendas precisas comentavam o que ninguém via. Em uma delas, um conhecido descrevia apenas através de *hashtags* um feito fantástico do qual se supunha haver imagens que, como todas as outras, apenas davam erro. Mas que existiam. Horas depois, ao fim do dia, com a situação normalizada, voltei à página desse conhecido. Estava pessoalmente curiosa sobre como ou se de fato aquilo havia ocorrido. Não fui a única. Lá, as imagens seguiam sem existir como éramos induzidos a supor que existiriam. Havia apenas sua legenda, claramente bem humorada, e comentários, também bem humorados, sobre a brincadeira, que, no embalo, seguiam cobrando imagens para poder acreditar.

Só fiquei sabendo da incrível eventualidade do nome do santo do dia por outra postagem. Sem ser uma brincadeira - mas certamente consciente da ironia latente - em meio a essa rebelião iconoclasta, uma legenda me contou a respeito dessa espirituosa coincidência. Era uma homenagem ao santo. Lia-se ali a descrição da pintura de Caravaggio na qual Tomé, personagem bíblico que é o santo em questão, coloca um de seus dedos na ferida

¹¹ Instagram, Facebook, Whatsapp e, em menor escala, Twitter, relataram instabilidade em suas redes no dia 3 de julho de 2019, inviabilizando a utilização de recursos outros que não os textuais. Link para a matéria do O Globo com os registros do dia: <https://oglobo.globo.com/economia/tecnologia/facebook-instagram-whatsapp-sofrem-instabilidade-nesta-quarta-feira-23780837>, acesso em agosto de 2019.

de outro, Jesus, e olha, atento, para onde toca. A obra é datada de dezesseis séculos após Cristo/Jesus, quem haveria instigado a cena ao desafiar o outro a fazer o que julgasse necessário para crer em sua ressurreição após ouvir rumores de que ele apenas acreditaria vendo com seus próprios olhos. Nada disso foi visto. Não por mim ao menos, que só li a descrição. Mas ao buscar no Google qualquer referência a esse evento literário/histórico, é muito fácil encontrar a imagem, atrelada de forma canônica em nosso imaginário dessa cena. Com alguma satisfação, copio ela aqui para que a vejamos:

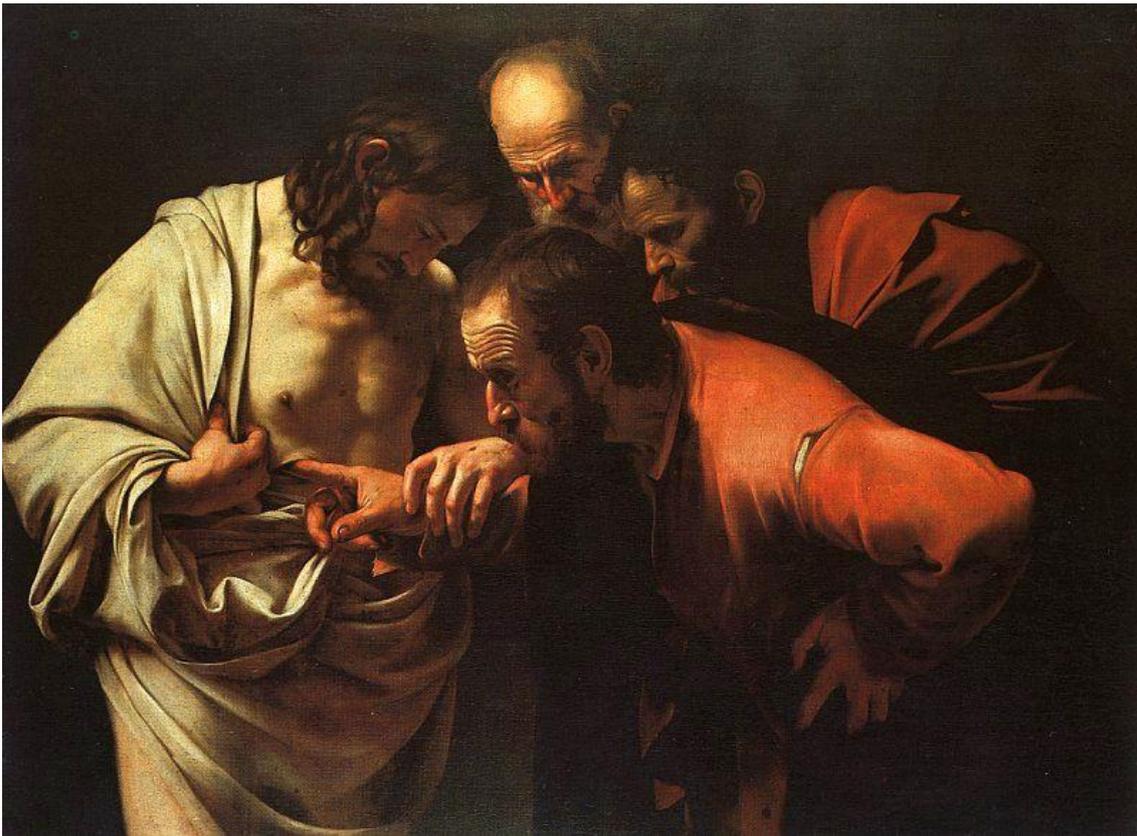


Figura 7: Caravaggio, *The Incredulity of Saint Thomas*, 1601-1602

Na mitologia cristã, Tomé foi um rebelde que precisou ver para crer. Diante de uma tumba vazia na qual nada viam, seus colegas testemunharam um milagre. O milagre consistia justamente nessa ausência. Quando lhe contaram que nada viram, ele pediu para ver algo: Jesus e as marcas da tortura que esse havia sofrido em vida. O conto da tumba e a dúvida de Tomé são uma história antiga e extremamente popular da nossa relação com imagens. O texto cristão exalta nessa passagem (João 20:24-29) o crer sem ver. Mas o faz dando uma fortíssima ênfase ao ver, ainda que para questioná-lo. Nesse mesmo Evangelho de

São João (João 20:8), encontramos - um pouco antes, quando narra a cena na tumba - o que seria um padrão ideal, oposto ao de Tomé: “Então entrou também o outro discípulo, que chegara primeiro ao sepulcro, e viu, e creu.”. Ainda que a implicação *vi, logo acredito* seja a mesma de Tomé, ela muda radicalmente ao se pensar o que ela tenta definir como ver.

Se em um primeiro momento na tumba ver e acreditar é bom, em um segundo é razão de críticas. Parece razoável afirmar então que existe algo mais, além do ver, que precisa ser acrescentado a essa fórmula. No caso, como Didi-Huberman coloca em seu *O que vemos, o que nos olha* (2010), na passagem/transição dos indícios de um desaparecimento para afirmação de um milagre, o termo que está oculto é a crença. Mas ter crença não se difere muito de ser dotado da capacidade de acreditar. Ver algo onde nada há para ver traz implícito que a relação principal talvez seja algo como “acredito pois sou capaz de acreditar”. A camada que nos interessa, contudo, diz respeito à necessidade de se atrelar isso ao ato de ver. O próprio exercício de ver vai adquirir um significado específico para esse *homem da crença*: “Seja como for, o homem da crença verá sempre alguma outra coisa além do que vê, quando se encontra face a face com uma tumba.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 48). O vazio - literalmente o vazio da tumba mas também o vazio de uma solução ao mistério do desaparecimento - não lhe é permitido tornar angústia. Uma das morais da história transmitida nessa passagem de João é que faz parte do ato de ver preencher vazios.

A outra, é que existe um jeito certo e errado de preenche-los. Basta algum mínimo contexto para se entender o que se viu ou deveria ver: seguir lendo por algumas linhas até o retorno do protagonista, ou contar com algum afastamento histórico. A citação do parágrafo acima, a respeito do homem da crença, não é apenas sobre o discípulo na tumba. Ela é a conclusão do segundo capítulo do livro do filósofo e historiador da arte francês Georges Didi-Huberman, à qual ele chega após revisão de como esse modelo se repetiu, da Idade Média aos tempos modernos (2010, p. 42). O homem da crença não é apenas um discípulo em uma seita religiosa, é um padrão (extremado, é verdade) de comportamento frente a uma imagem. No caso paradigmático, implica uma recusa a ver a tumba pelo que ela seria materialmente, fazendo uma opção em prol de uma verdade autoritária (2010, p. 41). Autoritária pois releva a presença e inventa uma relação, dotada de uma nova temporalidade, na qual *prevê* uma verdade na imagem. Nas tumbas cristãs, não se vê a

tumba vazia ou o que há presente. E sim o invisível, fixado a todas, de uma ressurreição divina: “O que é visto, aqui, sempre se prevê” (2010, p. 48).

Essa fixidez, de “nossas memórias, nossos temores e nossos desejos” (2010, p. 48), seria uma resposta frente à abertura (angustiante) de nos colocarmos diante de imagens – algumas mais angustiantes que outras, claro. No caso das imagens religiosas como as da tumba/ressurreição, como destaca também Hans Belting, historiador da arte, a esse respeito, era exercido um controle intencional:

Como essa realidade não estava disponível, nem empírica nem sensivelmente, os guardiões da fé a tornavam visível através de imagens, sobre as quais exerciam controle, ou eles emitiam uma proibição das imagens, a qual, embora não anulasse totalmente as imagens, apenas as subtraía aos olhos, deslocando-as para a imaginação interior. (BELTING, 2007, kindle não paginado).

A passagem de Belting é parte do primeiro capítulo de seu livro *A Imagem Verdadeira* (2007), dedicado a pensar a crença na imagem no contexto do cristianismo. Nesse texto, ele compõe um caminho que, mesmo não central à Didi-Huberman, também é apontado por ele: a força, e principalmente a forma, como nossa concepção de imagem está dotada e se dotou de crença. Ainda que seu estudo se dedique a um período e tipo específico de imagem, suas conclusões são de espectro mais amplo, entendendo o modelo de atitude que aqui chamamos de do *homem da crença* (como Didi-Huberman o fez) como um fenômeno cultural abrangente e de repercussões atuais.

Na obra de Didi-Huberman, na transição entre os capítulos 2 e 3, o primeiro dedicado a apresentação do *homem da crença*, o segundo, ao *homem da tautologia*, o autor apresenta os argumentos reativos de um em função do outro. De forma que, em sua produção textual, aqueles que ele nomeou como tautológicos descreveram como que o modelo de crença se perpetuou, para mais além da arte religiosa, em toda a arte pictórica. Esses homens tautológicos seriam um outro extremo do espectro que o pesquisador francês delineia, paradigmáticos por sua vez de uma posição radicalmente oposta. Para eles, nominalmente os minimalistas, toda a tradição pictórica carrega de forma central o elemento da crença. O mais radical neles, contudo, não dizia respeito à afirmação, mas ao desejo de opô-la.

Para o grupo que ficou conhecido como minimalista, imbuídos da meta de eliminar toda ilusão, qualquer pequena representação já seria “alimento suficiente ao homem da crença” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 50). E por pequena representação queremos dizer muita coisa. Inclusive - esse é para mim um dos exemplos mais radicais - a crítica de Donald Judd, um dos principais nomes do movimento, ao “ilusionismo espacial” das obras de Pollock e Rothko¹². No caso da imagem abaixo (imagem 8), nº14 de Rothko, de 1960, a relação que as cores vermelha e azul estabeleceriam com o marrom nos faria *ver* ambas sobre o marrom, em uma relação espacial, por exemplo. Destaco aqui o “*ver*” e não o “sobre” porque a grande questão do argumento é mostrar como é a nossa visão de imagens (no caso do exemplo, de pinturas) que está condicionada a um tipo de experiência específica, dotada de algumas crenças enraizadas em nossa cultura visual ao longo dos últimos séculos. Essa, claro, em pleno século XXI, não é nenhuma grande surpresa já passadas algumas décadas desde o estruturalismo e da teoria crítica. O que para mim é chocante nesse exemplo é que eu, pessoalmente, nunca tinha pensado sobre isso no caso de um Rothko, mas sim, no caso de um Manet.



Figura 8: Mark Rothko, nº 14, 1960

¹² “Exceto no caso de um campo total e uniformemente coberto de cor ou de marcas, qualquer coisa colocada *em* um retângulo e *sobre* um plano sugere algo que está *em* e *sobre* alguma outra coisa, algo em sua contiguidade, o que sugere uma figura ou um objeto em seu espaço [...]” (p52, citação do Judd feita pelo Didi-Huberman)

[2, retângulos vermelhos]

Se tenho alguma abertura de livro teórico favorita deve ser a de *A Transfiguração do Lugar Comum* (2005), do Arthur Danto. Seu primeiro capítulo (“Obras de artes como meras coisas reais”), abre com a imagem de uma exposição que o autor imagina, uma exposição hipotética.

A exposição consistia de uns 8 retângulos vermelhos, exatamente iguais. Mas, obviamente, completamente distintos uns dos outros - semelhante à nossa rede social, composta, por ao menos um dia, inteiramente por quadrados cinza exatamente iguais e completamente diferentes. Um se tratava de uma natureza morta, outro de um retrato, outro de uma pintura histórica, outro uma obra minimalista, outro nem se quer de uma obra de arte, mas apenas um retângulo pintado de vermelho por um artista na preparação da tela que nunca concluiu, etc.

Então surge um personagem na cena, J, para além de nosso herói narrador/curador. Trata-se de um artista que se revolta com as obras e com a atribuição de arte que é conferida a algumas, mas não a todas. Isso lhe é ultrajante uma vez que visualmente não há distinção entre elas. Em sua revolta, produz também um retângulo vermelho, nas mesmas medidas. O outro imediatamente a inclui em sua mostra, apesar de apontá-lo que seu trabalho perde em riqueza narrativa e profundidade se comparado com a dimensão dos outros: ele parece um tanto vazio. Nosso artista rebelde não haveria produzido uma obra de arte usando como base a superfície pintada de vermelho, diferentemente das outras obras em volta, por mais que elas sejam indiscerníveis da dele. Ele haveria apenas reivindicado, sob prerrogativas históricas, o uso de sua autoridade institucional (afinal ele é um artista) para legitimar seu retângulo.

A conclusão da fábula é bem direta: a distinção entre as obras ou entre obras de arte e meras coisas não é algo visível. A primeira opção, invocada por J, de como trabalhar a questão será partir do fato de que quem a fez carrega a titulação de artista. Ora, nem precisamos entrar na bibliografia que explora essa questão para lembrar que a tela vermelha “em branco” também foi feita por um artista mas nem por isso era arte. Qual a diferença nos dois casos? Nosso rebelde deixou claro, diferente do falecido, que entedia

seu trabalho como arte, invocando sua prerrogativa duchampiana para proclamá-la como tal.

Aqui pode ser útil trazer um contexto, breve, sobre Hegel e o fim da distinção sensível, antes de seguirmos. Apontado como o último grande filósofo a estruturar sua obra como um sistema, modelo que após ele viu seu declínio, Hegel tem seus temas e questões integrados e articulados entre si, dificultando falar apenas sobre um assunto em particular e separadamente (MARCONDES, 2007, p. 221). Mas vamos tentar.

No caso de uma muito breve apresentação às épocas de criação artística que o filósofo organiza (e que também podemos pensar cada uma como a forma de expressão artística circunscritas àquele período), é imprescindível vinculá-las à história cultural, social e religiosa. Dessa forma, sendo organizadas em arte simbólica, clássica e romântica, cada uma delas coincide com a forma como Hegel entende que se traduziam as crenças em determinado tempo histórico. Tal tradução é a expressão artística, a maneira como o humano adequa a si a matéria ou natureza.

Esses períodos seriam então as diferentes maneiras (ou etapas, adotando o referencial de Hegel) de como o humano dá forma ao conteúdo de suas crenças e anseios pelo absoluto. Ou, tomando a liberdade de aproximar à história que contamos aqui, sua luta espiritual contra a morte. A arte simbólica consistiria na primeira, mais afastada da realidade de Hegel, na qual há apenas a sugestão do divino, sem dá-lo forma humana ou percebê-lo como uma forma sensível – daí o nome simbólica, pois recorre a símbolos não amplamente claros para nós. Seguindo a mesma construção, tomando por referência o divino e a busca pela representação dos anseios do espírito, temos a arte clássica, associada à cultura grega. Nela a arte vive seu esplendor: harmonia entre natureza e o espírito, forma e conteúdo, com os deuses sendo representados como seres visíveis e sendo a arte a responsável por mobilizar o pensamento em direção ao absoluto (GOMBRICH, 1988, p. 61). Esse perfeito casamento de arte e religião é fugaz, pois com a escalada para um maior grau de subjetivação, a arte vê no período romântico (que engloba tudo posterior a Grécia clássica) sua decadência segundo esses paradigmas. Voltando-se para a interioridade, alheia ao corpo físico, a espiritualidade torna-se interna ao artista, fazendo-o voltar-se a si mesmo e não mais à natureza, desequilibrando a equação forma-conteúdo. Sobre esse momento que vínhamos falando: a dilaceração das artes plásticas na disputa do local da espiritualidade (se interno ou externo).

Essa escalada em nível de subjetivação e abstração coincide com a escalada das artes particulares, que Hegel associa aos períodos mencionados. Dessa forma, a arquitetura representaria uma primeira etapa, prevalentemente associada à arte simbólica;

a Escultura, que prima pelo equilíbrio na representação do corpo humano, encarna o ideal clássico. A espiritualização essencial à expressão romântica já começa a esboçar-se na Pintura. Mas é com a Música, feita da matéria impalpável dos sons, que ela alcançará sua primeira forma típica, antes de esgotar suas possibilidades na Poesia, síntese de todas as artes. (NUNES, 2016, p. 93)

A poesia seria assim a arte com maior grau de abstração. O meio sensível seria quase irrelevante para que a mesma se dê. Ela chegaria ao máximo do que é permitido a uma arte apartar-se da forma e dar prevalência ao conteúdo (SPENCER, 2011, p. 131). Mas ainda assim ela seria incapaz de satisfazer nossa necessidade de absoluto pois esse é relativo a Ideia, que não se realiza por meio de representações, que a arte (e a religião) necessariamente operam. E sim conceitualmente, campo de operações que é prerrogativa da filosofia.

À poesia e à arte restaria a morte. Não mais sendo capaz de servir-se de um “suporte coletivo”, na “ausência de uma concepção de mundo unificadora, que possa unir espiritualmente o artista e o público” (NUNES, 2016, p. 99), ancorada apenas na subjetividade isolante de cada um, ela não mais nos serve na busca do absoluto como antes serviu. E uma vez finda, só lhe restaria ser algo outro do que foi enquanto viva, não mais encarnando aquilo que a teria definido em outras épocas. Vagando em estado de morta-viva, presa ainda àquele corpo que a impede de abrir mão de sua existência sensível, torna-se quase uma aberração (por essas e outras que Hegel tema fama que tem). Pois ela não perdeu de todo o sopro que lhe dava esplendor: ainda mobiliza nosso pensamento, só não remete mais à realidade comum, e sim a sua própria busca. Talvez tenhamos exagerado no tom, embalados pelo cemitério do qual ainda não conseguimos escapar, mas o que nos interessa aqui é que essa face autorreflexiva, que mobiliza o pensamento para centrá-lo em seu próprio vagar incerto, é um dos traços apontados no resgate da teoria hegeliana da segunda metade do último século, com base na qual se destacam autores como Belting e Danto, apesar de não especificamente nos textos aqui apresentados.

Inspirados em Hegel, muita gente matou muita coisa. Fukuyama deve ser o mais célebre, anunciando o fim da história. Mas os anos 1960 e as décadas seguintes também foram cheios de fatalidades no campo das artes. As delimitações que o filósofo alemão trabalhou em seu sistema teriam chegado, ainda dentro do próprio sistema, a um fim. As distinções claras que ele estruturou diziam respeito a seu determinado tempo histórico, observado do ponto de vista do próprio autor. Mas toda essa carreato fúnebre enterra e questiona uma definição específica de arte, que existe internamente ao sistema que o filósofo formulou. A retomada que se faz dessa obra parte em geral de um ponto em comum: que o que haveria morrido seria a história da arte e como era pensada, uma vez que seus limites, agora, seriam objeto de reflexão filosófica e “não de evidência sensível” (MAMMI, p. 21) ou historiográfica. A “Era dos manifestos”, para citar a expressão de Danto, seria ilustrativa desse traço.

Falando de quebras de formas e dos desafios de uma arte que rompeu com seus contornos e delimitações sensíveis, tenho em mente a já bem popular definição do Luiz Camillo Osório: arte pode ser tudo, mas não qualquer coisa. Nunca tinha achado exatamente em seus livros essa citação, apenas conhecia do boca-a-boca, mas, pois bem, acabei de achar. Em seu *Razões da crítica* (2005), Camillo se pergunta no início de um dos capítulos (2005, p. 53) o que há para se ver em um quadro todo preto na parede do MoMA. Primeira reflexão que surge é o que faz um quadro todo preto em uma parede de museu e em um livro sobre arte, a segunda é uma citação mais longa:

“Ele [o quadro preto de Camillo que na verdade é de Ad Reinhardt] é um exemplo interessante para se falar do sentimento de desorientação e da ruptura com os parâmetros tradicionais que nos dizia o que era arte e como devíamos reagir diante dela. Mais do que isso, ele é um exemplo de que a arte, apesar de atrelada ao visível, àquilo que vemos, não obriga o que sentimos e pensamos diante dela a dar-se a ver por inteiro, e igualmente para todos, na superfície das coisas vista; ou seja, a cada relação com as coisas, a cada vez que percebemos o mundo, levamos para a coisa percebida, sem imaginarmos, vivências, pensamentos, afetos, emoções, exemplos, imagens que estão entranhadas em nossa memória e assim atravessam e informam a nossa percepção.” (CAMILLO, 2005, p. 54)

A delimitação do que é arte ou não já haveria fugido às prerrogativas sensíveis. O percurso de Danto e Camillo é de uma investigação filosófica por uma fronteira que se dilui, ou melhor, que se torna a cada dia menos opaca, mais invisível. Tentando descobrir o que resta da obra ao tirar dela o que lhe é mero objeto, acha-se algumas coisas, a intenção do artista rebelde na abertura do livro de Danto de declará-la arte é uma delas, espera-se descobrir outra.



Figura 9: Edouard Manet, *Le Christ aux anges*, 1864

[3, Um cristo morto não consegue nos ver]

Thierry de Duve abre seu *Look, 100 years of contemporary art* (2001) com essa imagem (figura 9), Jesus e anjos. A escolha é inusitada e comentada. Ao comentá-la, contudo, ela talvez se torne ainda mais inusitada. Isso é, uma vez que percebemos que essa pintura é de ninguém menos que Edouard Manet, conhecido por muitos como um dos pais do

modernismo, e que o modernismo, ou a modernidade, é em geral associada à laicização e secularização das expressões e relações humanas.

Mas, apesar de não ser em geral a primeira imagem que nos vem em mente, assim como Caravaggio, Manet também se dedicou a uma obra que registrasse uma cena no contexto da ressurreição de Cristo. Pintada em 1864, *Cristo entre anjos* (figura 9) é uma das apenas três obras de temática religiosa do período maduro de Manet. A arte não escapou ao processo de secularização que transcorreu cada vez mais forte nesse intervalo que nos separa do artista. Hoje, tanto esse Cristo de Manet quanto a *Madonna de Jan Van Eyck* (*The Virgin and Child with Canon van der Paele*, 1434–36, figura 10), exemplo do próprio De Duve, estão penduradas em locais nos quais seria muito estranho ver alguém rezando – respectivamente o Metropolitan Museum de Nova York (MET) e Groeninge Museum em Bruges. Mas, e frisando sempre que a obra de Van Eyck é alguns séculos anterior a de Manet, nem sempre foi esse o caso para ao menos uma delas.



Figura 10: Jan Van Eyck, *The Virgin and Child with Canon van der Paele*, 1434–36

Antes de mudar-se para seu atual lar, a obra prima do mestre flamenco habitou a igreja a qual foi encomendada¹³. Sua intenção era como um memorial ao rico e adoecido comerciante que a financiou. Lá, ela participou de diversos rituais, satisfazendo o fervor religioso de seu pintor, determinante na qualidade estética da obra (DE DUVE, 2001, p. 11). O quadro de Manet por outro lado nunca habitou as paredes de uma igreja ou foi feito com esse objetivo. Na verdade, grande parte do primeiro dos três capítulos de *Voici* de De Duve se dedica a entender a que se deve a qualidade estética da obra do francês, não sendo ela uma vocação religiosa.

Organizado a partir da exposição de mesmo nome, *Voici*, que ocorreu no Palais des Beaux-Arts de Bruxelas ao final do ano de 2000, os três capítulos do livro orbitam em torno da expressão que lhe é título e desenvolvem uma evolução desse convite. O primeiro, *Me voici (Here I am)*, traz logo de cara a expressão como dispositivo de apresentação (como o pedestal, a moldura ou o altar) mas em primeira pessoa. A voz é dada à obra.

Tanto o texto quando a exposição de De Duve desenvolvem uma trajetória especialmente centrada em Manet, que é apresentado através de diversas obras e contraposto a outras não necessariamente paralelas temporalmente. Por exemplo, a comparação introdutória com Van Eyck. O tema religioso perdura esse início (e o seguiremos mais um pouco) para então trazer Duchamp e sua já apresentada Fonte. De Duve a traz especialmente na forma do registro de Alfred Stieglitz, juntamente dando ênfase ao papel do pedestal, do autor da foto e da foto em contraste com a autoridade e voz da própria obra; E então segue a um elogio a Michael Snow e uma reflexão sobre esse *presentational device* verbal que é o próprio “voici” (veja isso, olhe) e quem/o que e como pronuncia esse convite ao público. A questão problemática – objetos não falam – não é ignorada.

É muito em função dela inclusive que a temática religiosa, principalmente associada a crença e especialmente a encarnação e a ressurreição (a voltar ou a dar vida), não abandona o texto. Ela acompanha o processo de dar voz a um “objeto inanimado” e desenvolver o que é essa classe “obra de arte”, capaz de tantas coisas absurdas. Toda essa confusão pode ser resumida de forma rápida, até: uma obra de arte mostra-se antes de

¹³ Não é tão simples assim, claro, dentre os caminhos percorridos pela obra, ela chegou a ser adquirida pelo Museu do Louvre e a passar por coleções particulares.

mais nada como um objeto, mas ainda assim, ela “fala”. Ela parece dizer “Aqui estou” (*here I am*):

Ao me apresentar a vocês, sou uma coisa que representa outra coisa, algo humano ou desumano, divino ou diabólico, animal ou angelical. Quer eu represente ou não essa coisa, sou sua encarnação. (DE DUVE, texto de parede de exposição, 2000, tradução da autora) ¹⁴ ¹⁵

Mas elas seguem sendo “coisas”. E a fala pode ser negada a elas pelo espectador se não estiver disposto.



Figura 11: Registro da exposição e da obra *That/Cela/Dap*, 2000, de Michael Snow

*

¹⁴ Esse resumo segue o caminho apresentado no texto de parede da exposição, de onde essa citação também foi extraída. Disponível no site do autor: <https://www.thierrydeduve.com/voici>

¹⁵ In presenting myself before you, I am a thing that stands for something else, something human or inhuman, divine or diabolic, animal or angelic. Whether or not I represent that thing, I am its incarnation.

O exercício de reflexão da obra enquanto coisa remete a outro exercício, o de Heidegger em *A Origem da Obra de Arte* (2012), iniciado justamente a partir da percepção desse caráter. Ele culmina em uma noção, a de mundo, que nos será útil enquanto escolha de termo, ainda que não seja aprofundada, apenas para definir aqui um vocabulário em comum.

O começo é simples, todas as obras apresentam um caráter de coisa (*dinghafte*) mas, nem todas as coisas são obras de arte, elas são algo a mais pois considerá-las coisas é rebaixá-las e trata-las como apenas um objeto que limpamos ou o tema de uma aula. Elas também não são outros tipos de coisas, como os utensílios, que existem em função de sua serventia. Voltando-se ao ente e deixando-o estar, o utensílio se tornaria utensílio ao cumprir sua função essencial (o sapato está sendo sapato enquanto é calçado). Mas aqui está uma distinção importante que se revela na diferença entre, por exemplo, os sapatos pintados por van Gogh e os sapatos que usamos. No quadro, não experimentamos o ser-utensílio do sapato, mas a camponesa que por ventura habite a realidade do quadro, sim.

A camponesa do quadro pertence ao mesmo mundo do par de sapatos, enquanto nós, não. Para ela, eles seriam dotados de fiabilidade, a crença ou confiança de que o utensílio cumprirá sua designação original, acontecendo-se como utensílio ao ser usado para o que foi projetado. E toda essa estrutura de relações se dá e se assume em uma realidade (“mundo”), que ao se fazer, perpetua-se. E nesse jogo de relações, é preciso que a camponesa esteja em seu lugar habitual, que sua crença sobre o uso do sapato não se altere. Essa é uma situação distinta da de Heidegger ou da minha/nossa ao observar os sapatos da camponesa. Para a gente os sapatos no quadro não são utensílios, nós não o vemos e ele não existe em função de sua utilidade.

O responsável por dar a Heidegger a conhecer o ser-utensílio do utensílio teria sido a obra de van Gogh. Ele então assume que é pela obra que essa essência se expressa, ela representaria a abertura a nós de, além da realidade daquele outro mundo, da verdade última do ser (no caso, do ser-utensílio). De forma que a obra, em essência, seria aquela que traz a verdade dos entes – o que seria a posição que Heidegger tanto almejava, de observar o ente deixando-o estar. Segue por tentar refutar, e assim validar, essa afirmação contrapondo-a com as noções tradicionais da estética, que termina por descartar. Para fazer isso - defender a arte como “o pôr-se-em-obra da verdade” (2012, p. 36), como

aquela que realiza a abertura do ser do ente que nela se revela - desenvolve a relação entre arte e verdade¹⁶.

Voltando ao exemplo das duas realidades distintas presentes no quadro de van Gogh, a dimensão que traz os sapatos como utensílios implica uma pré-existência a eles, da mesma forma como implicaria sapatos que usamos no dia-a-dia. Nesse caso, só são o que são porque sabemos (ou supomos que a camponesa que imaginamos dentro da realidade do quadro saiba) para que servem e correspondem a tal utilidade. No caso da obra, não havia um pré-conhecimento ou mundo anterior que ela se encaixasse. Pelo contrário, é dela que parte todo o desenvolvimento sobre o ser-utensílio e sobre a própria obra e nela que se dá a ver toda a realidade que atribuímos a dimensão da camponesa. A camponesa e os sapatos (como utensílios mesmo) só existem e tem atribuído a eles uma realidade existente e pré-existente na abertura revelada pela obra do artista Van Gogh. Tal abertura é entendida por Heidegger como desvelamento - da realidade parcial de algo maior que está se apresentando, sendo, em outro mundo, que por sua vez comporta seus próprios embates entre aparecer e desaparecer.

*

Voltando a Manet, o movimento que seguimos pretende – já posso adiantar – apontar na imagem (ou deixar que ela aponte) sua capacidade de apresentar e mostrar: Em contraposição a habilidade de representar algo, a própria obra se torna o *presentational device*.

Cristo entre anjos (figura 9), diferente da *Madonna* (figura 10), não foi feita para uma igreja e sim para o Salão de 1864. Excepcionalmente, para os padrões do Manet, ela foi aceita. Apesar do que falamos antes em comparação com o quadro de Van Eyck, ainda que não precisemos ser religiosos para apreciá-la, precisamos de alguma noção de cristianismo para entender seu sentido. Assim como na tumba ou no quadro de Tomé duvidando, ainda que não seja preciso louvar, devido a temática, é preciso saber que existe

¹⁶ Com relação a “verdade”, Heidegger localiza, em sua análise da Alegoria da Caverna de Platão em seu ensaio “A doutrina de Platão sobre a verdade”, uma mudança. O conceito de verdade haveria se alterado, passando a ser pensada como uma “adequação do intelecto com a coisa” e assim inaugurado a tradição metafísica ocidental. Frente a isso, defende uma retomada do que seria seu sentido original na tradição mítica grega, entendendo-a como manifestação ou desvelamento do ser (MARCONDES, 2007, p. 271).

um protagonista, filho de uma divindade, encarnada entre os homens, morto na cruz e ressuscitado alguns dias após (DE DUVE, 2001, p. 12).

Bem, para aqueles que possuem mais do que essas informações básicas ou obstinação no estudo, o quadro apresenta imprecisões propositais. A primeira é explícita. Sem nos deixar abandonar o evangélico de João, Manet encrava em uma pedra no canto inferior da tela a referência ao capítulo 20 que líamos, versículo 12 (João 20:12).

Como sabemos, a tumba está (ou estaria) vazia. Inclusive, esse é um dos pontos principais do capítulo. Mas no lugar da tumba vazia, temos um Cristo que nos dirige o olhar. Ele nos olha mas não nos vê. Ele parece morto: “This is a Christ touched by loss of faith and by despair, whom only the beholder's gaze can bring back to life.” [“Esse é um cristo tocado pela perda de fé e desespero, apenas o olhar do observador pode o trazer de volta a vida.”] (DE DUVE, 2001, p. 14, tradução livre).

[4, a estratégia da vacina e o milagre desse Cristo]

Além da blasfêmia de um Cristo moribundo que devolve um olhar desesperador, Baudelaire escreveu a Manet para corrigi-lo de outra, uma imprecisão menor na mesma obra, mas que o poeta temia destruir a reputação do artista. Manet o ignorou. A obra foi apresentada no Salão daquele ano. Houve reações negativas, até alguma histeria, e a crítica de que “Manet's dead Christ seemed more than dead, he seemed inert, dirty, and flat, like a thing that had never lived and never should have lived”. (DE DUVE, 2001, p. 15). E para sermos sinceros essa não é uma crítica muito diferente de uma série de outras semelhantes que recebeu e receberia em sua carreira, acusado de pintar borracha em vez de pele e carne.

Pela recorrência e registros escritos de cartas e respostas, é inegável que o artista tivesse consciência dessas pequenas doses de rebeldia e aberrações em suas figuras. O termo que buscamos é inclusive esse mesmo, pequenas doses. De Duve as chama de “vacinas”, “*like Plato's pharmakon, their work is both the poison and the antidote.*” / “assim como o *pharmakon* em Platão, seu papel é tanto de veneno quanto de antídoto.” (2001, p. 14). Em pequenas doses tem um efeito, de nos inocular com um vírus, de tornar-nos capazes de

desenvolver anticorpos; e em grandes, tem outro oposto. Mantenhamos essa ideia em mente.

As heresias de nosso artista nos mostram que certamente o fascínio que desperta não reside em nosso fervor religioso – muito pelo contrário, inclusive. As maiores blasfêmias, heresias, absurdidades estão ali juntas: ele desafia a autoridade das escrituras e faz isso colocando Pai contra Filho: o Cristo do quadro é quem se rebela em sua passividade e presença. O que vemos ali é diferente do texto e é ele, o protagonista, quem faz a mudança, quem dita sua realidade ou mundo. Nele estão as pistas para o ato de fé, a ressurreição, ao mesmo tempo que para duvidar dela. Essa é a fórmula de uma pintura de igreja, pintada para um Salão: o suficiente de elementos religiosos – para acertar a dosagem - somados com o desafio (que o tempo tornou difícil de vermos como tal) de não vermos borracha no lugar de carne (*rubber instead of flesh*): “The best modern art has endeavored to redefine the essentially religious terms of humanism on belief-less bases.” / A melhor arte moderna se esforçou para redefinir os termos essencialmente religiosos do humanismo em bases sem crença" (DE DUVE, 2001, p. 18)

Mas isso não é algo simples de ser feito, por mais que, em retrospecto, já estejamos mais habituados. O que se apresenta é o desafio da obra de se provar disposta o suficiente (*spirited enough*, como diríamos em inglês) para que o Cristo nela representado se apresente ele mesmo, que conduza suas próprias apresentações (2001, p. 19). O artista representa o Cristo, mas ele só se apresenta a nós se ele mesmo se apresentar, em sua própria iniciativa.

E quando nós mais nos mostramos dispostos a acreditar nisso, que aquele Jesus fala por si, que ele proclama “aqui estou/*here I am*; o vemos patético, desfalecido, sendo erguido e sustentado por anjos. O desafio às escrituras e a reivindicação pela autoridade são o que o tornam um moribundo (2001, p. 20). A forma como Manet concedeu a esse Cristo sua voz está também na possibilidade de acatarmos ou não. Ela surge justamente desse empasse ao qual somos jogados.

Um Cristo que ressuscita dos mortos porque o pintor o representou capturado no momento preciso em que volta pela estrada que leva da vida à morte não está "realmente" ressuscitando dos mortos. Ele só "realmente" ressuscita dos mortos se para nós ele estiver ressuscitando dos mortos. E ele só nos é

apresentado ressuscitando dos mortos se se apresentar por sua própria iniciativa. (DE DUVE, 2001, p. 52, tradução da autora) ¹⁷

Esse é o pequeno milagre.

O caso da *Fonte* de Duchamp é interessante nesse contexto. Ao perguntar, de forma retórica, se a obra teria a habilidade de nos convencer a ouvi-la e cedê-la a palavra, De Duve responde de pronto “*Quite obviously not*” (2001, p. 24). Ela precisa do pedestal (um *display shelf*) no qual ela está disposta na foto de Stieglitz, que inclusive, apesar de não ser seu autor, é aquele que lhe garante as credenciais e autoridade. Stieglitz é quem cede a voz, quem nos indica que devemos ouvi-la, mesmo que ele mesmo ainda estivesse buscando ali um acordo entre seu compromisso político e seus critérios estéticos.

Assim como Mallarmé defendeu no caso dos Salões, o papel do júri deveria ser apenas de dizer o que é e o que não é uma pintura, no caso. Já é muita autoridade. Caberia a eles reconhecer e determinar o que se enquadraria, trocadilho infelizmente inevitável, na concepção do evento:

O júri é responsável por traçar a fronteira entre aquelas pinturas que nem existiriam aos seus olhos sem a autoridade do dispositivo de apresentação, e aquelas que considera capazes de se apresentarem por conta própria. (DE DUVE, 2001, p. 28, tradução da autora) ¹⁸

Em 1874, dez anos depois, frente a duas obras recusadas de Manet, o poeta e crítico escreveu em um artigo na defesa do pintor: O júri não tem nada a dizer além de isso é uma pintura ou isso não é uma pintura. A escolha, dentre aquilo que é pintura, de quais seriam boas deveria estar a cargo dos visitantes. Talvez pensando por esse lado Duchamp pareça não um revolucionário e sim um reacionário. É bem verdade que ele estava ciente da evolução dos fatos, que levaram a organização em 1884 da *Societe des artistes*

¹⁷ A Christ who rises from the dead because the painter has represented him caught at the precise moment when he travels back along the road leading from life to death is not "really" rising from the dead. He only "really" rises from the dead if he is to us rising from the dead. And he is only presented to us rising from the dead if he presents himself on his own initiative. (p. 52)

¹⁸ The jury is responsible for drawing the boundary between those paintings which wouldn't even exist in its eyes without the authority of the presentational device, and those it reckons capable of presenting themselves on their own. (p. 28)

independants e, em 1916, a que o próprio Duchamp propusesse a *American Society of Independent Artists*...

Mas o que interessa aqui diz respeito ao que se passou alguns meses após essa proposta: o impasse que criou em seu desafio de submeter, sob pseudônimo, um urinol como obra ao salão da sociedade recém criada. Tanto aceitá-lo quanto não aceitá-lo poderiam ser desmoralizantes. De Duve conta que, contra seu próprio gosto, Stieglitz, respeitável membro, decidiu seguir à risca a máxima do grupo e que aquilo deveria ser levado ao público. E nisso nosso fotógrafo haveria “caído” na bem elaborada estratégia duchampiana, que mais que depender do pedestal como suporte, entraria para a história mediada pela foto que capturou o impasse (DE DUVE, 2001, p. 29).

Duchamp sabia que pinturas e esculturas eram coisas, e que coisas não se apresentam elas mesmas, mas sabia também que molduras e pedestais também são coisas. Ele sabia da necessidade de uma autoridade que já não poderia - ou precisava, como revelou Brancusi - ser fornecida pelos tradicionais suportes.

A questão sobre de onde essa autoridade emana segue. Duchamp é extremamente popular e voltamos a onde começamos no último capítulo. Aqui estamos, nos anos 1960. Da Pop Art a Donald Judd, esculturas são objetos. Estão todos presos no círculo, a espiral com cara de dilema bem conhecida de todos: um museu será um museu de arte se contiver arte; tudo que um museu de arte contém será automaticamente arte - novamente a lógica circular de uma teoria institucionalista. A mesma que J invocou para legitimar seu quadrado vermelho: é arte pois foi feita por um artista, é um artista pois faz arte. E também a mesma na qual Heidegger se viu elaborando alternativas tangenciais para escapar do círculo: arte-artista-obras de arte.

Vários caminhos se desenrolam para desemaranhar esse nó. Um de seus desdobramentos marcantes se dá no campo da arte conceitual, com a exploração dos caminhos pela linguagem. Magritte coloca no próprio dizer a atenção, Marcel Broodthaers explora o museu e a exposição como obra em uma performance de dizer que algo é arte. Ideias elas mesmas não são apresentáveis, elas são apenas representáveis. As vezes por imagens, muitas por palavras como foi o caso dos anos 1960 e 70, quando pedestais e molduras já haviam saído de moda.

O título mesmo da exposição que estamos acompanhando, *Voici*, é uma forma de verbalmente apresentar algo. Assim como “eu”, “você”, “ele”... “isso”, pronomes em geral. Eles mudam a cada situação, são elementos dêiticos, o “eu” muda sempre dependendo de quem está falando. Outros são ainda mais capciosos, o que é o “isso” que não é um cachimbo afinal?

De forma bem humorada a questão pode se desenrolar com Michael Snow e seu *So is this*, 1982, filme mudo de 43 minutos composto inteiramente de palavras. Assim como o interessante em Magritte é sermos capazes de perceber que a palavra “isso”/*ceci* se refere tanto ao cachimbo desenhado em *A Traição das Imagens*, quanto ao fato de ser um desenho e não um cachimbo de verdade, quanto a obra e quanto a própria palavra em si, a comédia textual de Snow explora essa mesma pluralidade ao tornar a cada segundo presente na tela um *this* diferente que por sua vez apresenta constantemente algo novo.

*

Por muito tempo uma tumba vazia não levantou dúvidas sobre o que deveríamos ver. Mas então a ausência foi notada. Essa ausência, que extrapolou para um caminho da ausência de pré-determinações, foi aos poucos desenvolvendo de forma bem consciente, como o breve apanhado anterior pode ter mostrado.

Manet foi o primeiro pintor a vislumbrar as consequências positivas disso, mas em todos os tempos, mesmo na época em que o alibi religioso era o credo comum, os maiores artistas sabiam que a função da arte era encaixar a Ausência com um vazio no coração da sociedade e mostrar o vazio a quem quisesse vê-lo. (p. 51, tradução da autora) ¹⁹

Mas o vazio não tem forma, ele não é um objeto, uma coisa. A ressurreição era uma forma pré-definida, pré-fixada, de preenche-lo. Mas então, mudou-se com o que preenchamos a ressurreição.

Então veio Duchamp e anotou a dúvida. Ele colocou uma coisa simples em um pedestal no lugar de Cristo, e a atenção foi desviada. Do Cristo, que teve de ser olhado olhando para nós com o seu olho morto para sermos tocados por

¹⁹ Manet was the first painter to have glimpsed the positive consequences of this but for all time, even the time when the religious alibi was the common creed, the greatest artists knew that the function of art was to fit Absence with a void at the heart of the social and to display the void to those willing to look. (p. 51)

ele, a nossa atenção se desviou para o pedestal, e dali para a palavra que designa a coisa e a ela acrescenta o nome "arte" resultante de um julgamento: fui tocado, isto é arte. Broodthaers chegou e convocou Magritte para separar a palavra da coisa: isso não é mais arte do que um cachimbo, se "isso" for uma palavra. Por fim, ao se apropriar da palavra, Snow a transformou no assunto de *So Is This*. Podemos dizer, resumidamente, que Snow reduziu o Cristo de Manet à palavra "isto". Ele ressuscitará novamente dos mortos? (DE DUVE, 2001, p. 52, tradução da autora)²⁰

[5, eu e você / a mudança de autoridade]

“Narciso morreu de autoconhecimento.”, morreu de observar a si mesmo. Aquele que tentou não era mais que o próprio. Ele observou seu reflexo em uma superfície espelhada, não propriamente em um objeto, e sim na água. Mas temos um, bem conhecido de todos, cuja característica essencial, seu “ser objeto”, é refletir - ou melhor, espelhar. É como a charada infantil propõe: o que é que fala e se mexe mas só está vivo quando estamos olhando? Espelhos são algo estranho que, ainda que nunca ascendam a categoria de seres vivos de fato, nos cumprimenta, sorri ao sorrirmos, nos interpela, convence a parar e exclama em surpresa: “Aqui está você” (DE DUVE, 2001, p. 119).

Coisas, não importa muito quais, não conversam conosco. Elas não são capazes de exclamar uma autoafirmação ou declarar que lá estão. Ainda menos são capazes de nos interpelar, declarar a *nossa* presença, nos reconhecer e referir a nós, humanos, na segunda pessoa. Objetos são, como a própria palavra lembra, objetos de conversas. São sobre o que se fala, a terceira pessoa do discurso. Mas espelhos tem algo diferente. Afinal, não os vemos. Vemos através deles:

²⁰ Then along came Duchamp and took note of the doubt. He put a simple thing on a pedestal in place of Christ, and attention was shifted. From Christ, who had to be looked at looking at us with his dead eye in order for us to be touched by him, our attention strayed toward the pedestal, and from there toward the word designating the thing, and affixing to it the name "art" resulting from a judgment: I have been touched, this is art. Broodthaers arrived and summoned Magritte to separate the word from the thing: this is no more art than a pipe, if "this" is a word. Last of all, by appropriating the word, Snow turned it into the subject of *So Is This*. We might say, in shorthand, that Snow reduced Manet's Christ to the word "this." Will it rise again from the dead? (p. 52)

Diante de qualquer espelho, há um homem ou uma mulher que se questiona e se dirige à sua imagem; um ser humano se vendo e sentindo-se na segunda pessoa para se conhecer na primeira. (DE DUVE, 2001, p. 120, tradução da autora) ²¹

Para que uma conversa seja uma conversa é necessária uma alternância entre o que o “eu” e “você” querem indicar. Pode até parecer que é o caso, a princípio, com absolutamente todos os espelhos quando nos vemos refletidos. Mas cuidemos pois esse é precisamente o erro de Narciso. É o que acontece se ignorarmos o objeto em si, nos deixarmos atravessá-lo, negando uma chance que o observemos cumprir sua função essencial (em outras palavras, sem que voltemo-nos ao ente e o observemos deixando-o estar, para retomarmos o exemplo heideggeriano). Seria uma conversa com nós mesmos.

No início desse capítulo Danto apresentou sua exposição imaginária de quadros vermelhos, aquela que foi questionada pelo petulante J. O mesmo personagem de nome-uma-única-letra retorna agora com uma obra hipotética mais conhecida sua, “Espelho”. Gerhard Richter, um dos mais conhecidos pintores ainda em produção, tem (realmente) uma obra chamada Espelho (*Spiegel*), 1987, que consiste em um espelho. Não a pintura de um, um readymade, uma tirada bem humorada duchampiana. A obra de J, também bem humorada, tem sua riqueza precisamente “em acreditarmos que a obra se relaciona com uma teoria que aparentemente não tem nada a ver com ela”, ou seja, ela é também realmente e simplesmente um espelho (DANTO, 2005, p. 36²²).

Colocados em um lugar estranho, talvez em um meio do caminho, tanto Danto quanto De Duve seguem no desenvolvimento, a partir deles, dos espelhos e dessas obras (fictícias ou reais), da relação que estabelecemos ou com objetos ou com humanos. A relação de ser observado - “tomo conhecimento ao mesmo tempo de que sou um objeto e de que um outro é um sujeito” (DANTO, 2005, p. 39) – e observar, é recíproca, é essa relação cruzada: uma outra troca de pronomes em que nos descobrimos tão “eu” e “você” quanto “ele”. A falha, o erro, dessa relação levou Narciso à morte. Talvez ela seja essencial para a vida. Afinal, como descobre Narciso, “rapazes-de-reflexo” (DANTO, 2005, p. 46) não

²¹ In front of any mirror there's a man or a woman asking questions about themselves, and addressing their image; human beings seeing and sensing themselves in the second person in order to get to know themselves in the first. (p.120)

²² A numeração do livro do Danto aqui foi feita baseada na paginação do PDF.

são rapazes. Não são o mesmo que rapazes felizes ou rapazes bonitos. Da mesma forma que não têm vida um rapaz-de-pintura ou um de-fotografia por si sós.

Assim como a obra de J, o Espelho de Richter não é uma obra de arte por ser um espelho. Não é simplesmente porque ele reflete e nos mostra um outro “eu”-de-espelho. Tão pouco é um espelho que ganhou voz porque se tornou uma obra de arte. Ele é uma obra de arte se conseguir que na relação entre *o objeto* e o humano que o observa estabeleça-se uma conversa, uma intercambiação de pronomes. Que alternadamente se declarem um ao outro, e não que um mergulhe perdido para dentro do outro.

A ideia é que a obra precisa passar de ser sobre o que se fala para ser com quem se fala. Internamente a ela, a cada obra, existem outras prerrogativas, um outro mundo – lembra, leitor, dos sapatos da camponesa no quadro de Van Gogh? O que interessa é o contato, a troca, entre as duas realidades. E isso não ocorre sem a atuação do dispositivo presentacional (moldura, uma palavra, tradição, personalidade museológica, pedestal, não faltam exemplos no livro de De Duve), mediador, que defina uma presença, enquanto objeto, da obra no mesmo mundo daquele que dela está diante.

*

Para De Duve, Manet é um excelente guia para essa questão, que resume várias vezes como relativa ao tema da alteridade (*otherness*, se constituir ao perceber-se diferente). Certamente não vem com surpresa o próximo espelho: *Un bar aux Folies-Bergère* é uma das obras mais conhecidas de Manet e da modernidade. Última grande obra do artista francês, o quadro pode ser lido como seu testamento ou, como aqui será feito, síntese do projeto de sua vida.

Ela reúne diversas características desenvolvidas e aprimoradas em obras anteriores, inclusive pelo caminho que percorremos de *Le Christ aux anges* (1864) até agora. Nela, características como o olhar que segura nossa atenção e a narrativa que é suspensa, ou só começa, com a chegada do espectador, estão presentes.

Buscar nossos olhos é algo que esses personagens vem tentando fazer desde o Cristo que desfalecia diante de nós. Alguns morrem, outros respondem e sustentam o olhar com algum tom de desafio - *Olympia*, 1863; Outros se assustam, nos embarçam e nos prendem sem graças em uma timidez recíproca - *Nymphe surprise*, 1859 - 1861; Outros

trazem sua timidez de forma discreta, em um pequeno enrubescer - *Le Chemin de fer, 1872 – 1873, Portrait de Victorine Meurent, 1962, e Un bar aux Folies-Bergère, 1881 – 1882*. Somos, com nossos olhos e presença implicadas na narrativa, personagens em função dos quais uma cena, parte da história, essa história, ou toda a história do quadro se desenrola.

Parece algo recorrente se vemos uma lista como essa, mas é curioso que boas pinturas eram o contrário por muito tempo, tinham seu mérito em disfarçar o óbvio fato de que eram pintadas para serem vistas.

No momento que o observador se torna parte da narrativa, ele se torna seu narrador (DE DUVE, 2001, p.127). A obra lhe sede a voz. Como uma conversa, na qual se alternam os valores dos pronomes. Essa é uma virada radical. Implica que a legitimidade dessas obras que nos interpelam não mais emana do passado (da tradição, do que foi pintado, de um pintor, de uma autoridade museológica, de um júri, ou mesmo dela) e sim do futuro: a como responderemos (p. 128). Mas respondemos a um quadro, não a um personagem.

Na prática, uma forma de se entender um pouco melhor o que isso pode querer dizer é indo direto à *Folies-Bergère*. Nela, algumas técnicas foram aprimoradas, como enrubescer da atendente (Suzon), resposta discreta e com o efeito de espontaneidade capaz de nos surpreender. É instantânea a pergunta: o que a faz corar? Ou quem. Segue uma busca mais atenta no quadro – sempre cientes dele -, vê-se o espelho, e a resposta, quase instantânea por bem óbvia: o senhor de cartola. Como? Estamos vendo, está ali na pintura, na nossa frente, ele aborda a moça no bar, provavelmente com algum comentário indevido (cortesia da época). Mas também estamos vendo a mesma moça na *nossa* frente. Corando para nós. É didático, mas também confuso.

Não demora nada, na verdade é uma sensação instantânea, em notarmos que algo está errado, estamos sendo enganados ou estamos enganados. Esse é um espelho impossível. Por isso, inclusive, que resistimos alguns instantes (ou ao menos algum) antes de perceber que o reflexo do senhor de cartola é o nosso reflexo. Podemos confiar em um reflexo errado? (p. 137) Mas a essa altura, com tantas dúvidas, já nos vemos “encarnando” o papel daquele com os comentários inconvenientes.



Figura 12: Édouard Manet, *Un bar aux Folies-Bergère*, 1881 - 1882

O uso do verbo encarnar não é uma escolha displicente ou, sequer, desse texto. Ela segue a descrição de De Duve que, ao longo do primeiro capítulo (*Here I am*), desenvolveu a ressurreição como a questão que a arte deve manter sempre em aberto, *repreenchendo-a*, resignificando em seu próprio universo. Agora:

Seu gênio [de Manet] - e sua relevância hoje - tem a ver com o fato de que a encarnação se apresentava a ele como algo nem religioso nem técnico, mas ético. Por uma questão de relacionamento com o outro - com o outro a ser endereçado, isto é - em outras palavras, com o "você". (DE DUVE, 2005, p. 137, tradução da autora) ²³

Para o autor, a mudança de compressão sobre esses conceitos (ressurreição e encarnação) é um marcador da modernidade. Nesse “encarnação”, um humano, de carne e osso e sem

²³ His [Manet] genius-and his relevance today-have to do with the fact that incarnation presented itself to him as something neither religious nor technical, but ethical. As a matter of relationship to the other-to the other being addressed, that is-in other words, to the "you." (p. 137)

disso abrir mão, do lado de fora do quadro, empresta seu corpo e voz a um personagem dentro de um quadro. “Seu corpo, porque a imagem só ganha vida com a presença física daquele que a observa a sua frente;” e a sua voz “porque no momento que o personagem que ele está prestes a encarnar sai da pintura, ele entra na narrativa e se torna seu narrador.” (DE DUVE, 2005, p. 137).

De forma mais tradicional, encarnação era vista como - em um resumo grosseiro - pintar de forma extremamente convincente que iludisse nossos sentidos. Essa, a história da arte e da pintura como história da ilusão, era uma daquelas convenções de longa data, começando ao menos em Vasari e no Renascimento, que prescrevem o que e como pintar, o que e como ver: “*A pact, in a nutshell, something like a religion, a shared belief that unites the painters' guild and the viewers' society.*” / “Um pacto, em resumo, algo como uma religião, uma crença compartilhada que une a guilda dos pintores com os espectadores da sociedade.” (DE DUVE, 2005, p. 137)

Essa modernidade, inaugurada com Manet, rompe com esse pacto. Colocando-o nos termos que apresentou-se aqui antes: a Madonna de Van Eyck e o Cristo de Manet são obras religiosas que conseguem “falar em primeira pessoa” por diferentes razões, sua legitimidade enquanto obra emana de diferentes autoridades. A de Manet permite o desenrolar que descrevemos. A produção posterior ao Cristo, que observamos no exemplo da cena do Bar, mais do que permitir que objetos (terceira pessoa, sobre o que se fala) fossem para a primeira, levou-os à segunda, estabelecendo uma situação na qual os pronomes podem se alternar entre obra e observador.

[6, quem somos nós? / sacrificar a pintura]

Eu, autora, e vocês, você, lendo. Nós que falamos uma língua comum, nós que nos entendemos, nós que conversamos, nós que compartilhamos algo em comum, nós que trocamos *eus* e *vocês*. É cada vez mais difícil desviar do caminho em direção a uma abordagem ética que esse texto tomou. O *eu*, *você*, *nós* precisa, é imposto a esses pronomes pelo rumo que as obras nos fizeram tomar, serem conscientes (ao menos nesse texto) e assumir algumas identidades. *Nós* somos um grupo no qual me incluo, no qual os reconheço, enquanto leitores no momento que escrevo. Somos um conjunto, o maior que

conseguimos, inclusive, se aceitarem repetir comigo. Somos a humanidade, o grupo capaz de dialogar, apreciar obras de arte e estabelecer tudo isso em comum.

Uma tradição de um *nós* que, ainda que com muita timidez, ouse ser colocado frente a arte não é novo. Igrejas foram por muito tempo um templo para adoração - por mais que essas fossem entendidas e validadas como tal sob outra definição e parâmetros - de obras de arte. Os Salões que comentamos foram populares entre todas as camadas sociais (lembrando que eles foram gratuitos por décadas) na Paris dos séculos 18 e 19, especialmente antes da polêmica da segunda metade do século que levou à criação do Salão dos Recusados. Uma diferença, claro, é que todos que comungavam no espaço de apreciação que era a igreja já compartilhavam um aspecto específico e responsável ele mesmo pelo reconhecimento da obra. Suas condições de apreciação, valor e culto estavam dadas previamente e eram parte da crença comum que todos que atendiam ao espaço compartilhavam. Nos Salões o público como um todo não necessariamente compartilhava de uma crença (ou comungava em um pacto) sobre o que viam. O processo de qualificação para o espaço era sutilmente distinto, a ênfase era na seleção das obras pelo júri, não na do público, que deveria, a partir do que visse, ir criando suas próprias noções sobre pintura e arte.

Sem saber a quem se dirigir, como se dirigir a alguém? Nesse sentido que a construção de pronomes é útil para a compreensão. Em vez de direcionar-se a seu público através de seu meio, usando a tela como um intermediário, o pintor modernista (aqui: aquele que “pinta na segunda pessoa”) se dirige a seu meio enquanto está pintando, em relação com ele, e então dirige sua obra finalizada ao público, em um processo de duas etapas ao menos:

Sem saber quem constitui esse nós, dirigiu-se, enquanto pintava, às convenções da pintura da sua época, em todas as suas incertezas e contradições. Foi este o endereçamento que o motivou ao longo da execução da pintura, até ao resultado final denominado *A Bar no Folies Bergère*. Depois, ao assinar o quadro e assumir a responsabilidade por ele, dirigiu-o a nós. (DE DUVE, 2005, p. 230, tradução da autora)²⁴

²⁴ Not knowing who makes up this us, he addressed himself, while painting, to the painting conventions of his day, in all their uncertainty and contradictoriness. This was the address that motivated him throughout the execution of the painting, until the end result called A Bar at the Folies Bergere. Then, by signing the painting and assuming responsibility for it, he addressed it to us. (p. 230)

Obras são direcionadas a públicos, mesmo que ao menos quando acabadas - essa é uma das etapas de sua existência. Na verdade essa, de a que público, a quem eram apresentadas ou quem era o seu nós (que implica o nós que se constitui por exclusão – nós público – e por inclusão – o nós promulgado pela obra) era uma questão ao Baudelaire e seu clamor a obras sobre o seu tempo. Ele queria que fossem direcionadas ao público moderno, da cidade, contemporâneo, e que assim também fossem as obras. Manet e os Salões, em especial aqueles dos recusados, participaram dessa criação da identidade moderna, desse coletivo na primeira pessoa do plural.

*

Não é segredo, falamos muito sobre essa dor no capítulo anterior, que Wall fez um sacrifício em abrir mão da pintura. Depois de uma crise, uma curva e uma produção que apenas foi retomada (e dada como começada do zero) no momento que Wall dedicou seu estudo à Manet, depois de tudo isso, ele não realizou seu sonho de pintar – apesar de todo o talento que jura ao mesmo tempo ter e não ter²⁵.

Algumas coisas são curiosas. A primeira, e da qual devemos estar cientes, é de que é uma opção de trajetória muito específica essa que desenrolamos aqui (e seguimos com o vício de um *nós* “profissional”...). Wall é fotógrafo, trabalha em grande parte com a fotografia encenada e em nenhum momento falou-se aqui sobre isso. Pelo contrário, escreve-se nesse capítulo uma história da fotografia em função e em referência a pintura – muito em conformidade com um padrão que por muito tempo a desmereceu enquanto arte. O objetivo aqui desse final de capítulo é concluí-lo pedindo algum tipo de redenção e invertendo essa lógica: A fotografia como uma alternativa capaz de dar continuidade e superar, ao menos com Wall e nesse caminho traçado, aspectos que puseram a arte em xeque.

A segunda é que Wall é um fotógrafo que constrói quadros (*tableaux*). Comentamos isso no capítulo anterior mas, para além das definições trazidas por Fried e Chevrier, de obras produzidas para a parede, com uma atenção a sua forma e como é observada, coloco a ênfase aqui na maneira como a quem a obra se direciona (*address*) é relevante. O que, por sua vez, parece colocá-lo, de antemão, inserido na definição de modernismo que

²⁵ É inclusive em uma conversa com De Duve (2015) que conta, como comentado no capítulo 1, que apesar de todo seu talento sabe que seria um pintor mediano, justamente, por seu apreço a detalhes.

trouxemos, levemente distinta da de Greenberg e da noção geral de modernismo à americana que apresentamos também no capítulo anterior.

Sua fotografia a partir dos anos 1970, que aqui chamamos de encenada há pouco, e dentre elas a *Picture for Women*, 1979, remete, de forma surpreendente para sua década, à tradição de obras compostas e dirigidas, como um *tableau vivant*, “simulando” pinturas (DE DUVE, 2001, p. 245). É também o caso, se lembram-se, de *Destroyed Room*, ou também, de *Citizen*, que será vista a seguir. Para alguém com todo seu estudo, treino e dedicação até esse momento – anos 1970 – à arte conceitual, ao abstrato e ao dadá, essa curva “even bordered on sacrilege.” / “beirou ao sacrilégio” (2001, p. 245).



Figura 14: Jeff Wall, *Picture for Women*, 1979

Produzida em um estúdio (o mesmo em que construiu o cenário, um pouco antes, de *Destroyed Room*) a imagem que vemos acima, da jovem, da câmera e de Wall, tem de partida, porém, já uma distinção bem clara da pintura que reencena. Como foi comentado, as relações estabelecidas com uma pintura têm ao menos dois momentos. Existe o tempo em que o artista está apenas ele e a obra e aquele no qual a obra é oferecida para o contato com o público. Fotografias funcionam um pouco diferente, o processo é em geral muito

mais rápido. Costuma existir um momento de captura da imagem que tem a duração de um clique. E é nesse momento, nesse segundo, na qual está condensada grande parte da experiência de criação/produção da conversa com a obra. Mas também é, com muitas exceções para o próprio Wall inclusive, nesse momento que muitas fotografias são finalizadas. O click que condensa todo o duelo transcorrido.

Apesar de todas as exceções, essas são informações relevantes sobre a fotografia. Algumas outras também são interessantes de termos em mente: apesar de significativamente maior em tamanho que *Folies-Bergère*, as duas mantem uma sensação de tamanho humano. Também diferentemente do Bar de Manet, aqui a moça, cuja mão repousa no balcão e direciona seus olhos a nós, não está no centro da imagem. Quem ocupa o centro é a câmera, protagonista. A câmera registra a si mesma desenrolando uma ação. Essa câmera necessariamente está frente a um espelho e tudo que vemos é espelhado. Tudo que vemos ocorre do outro lado do espelho. Nós de um lado, somos vistos por pessoas-reflexo-de-fotografia e ao menos uma delas, a moça, parece nos olhar nos olhos. E onde estão as pessoas que geraram esses reflexos? No mesmo plano que todos nós.

Ela, a moça, uma das mulheres (*women*) a quem a fotografia se dirige, não devolve o olhar a Wall – que remeteria (ou desafiaria) a posição do senhor da cartola do quadro de Manet – e sim à câmera que vê refletida no plano/mundo-espelho. Mas Wall também é o artista, aquele que originalmente ocuparia o lugar do senhor da cartola no que seria “uma primeira etapa” das relações da imagem.

E, e aos poucos, à medida que as dúvidas e confusões surgem, pode-se notar que essa imagem possui uma distinção radical, essencial e central com relação ao quadro de Manet: ela é uma fotografia. Wall está isento daquele lugar por que outro o ocupa, a câmera. O lugar que nós ocupamos (dessa vez com um *nós* que se propõe consciente de sua dimensão) é esse, central, a quem é direcionado o olhar da jovem. Estamos no lugar da câmera e isso é uma reflexão sobre o fazer fotográfico posta de forma ilustrada e didática em uma imagem para que a acompanhem seguindo, assim como nos induziu Manet, pistas. A câmera está lá para nos ceder seu espaço, sejamos homens, mulheres ou o que quisermos. A questão do gênero é proposta no título e resolvida na imagem quando encarnamos no aparelho.

Picture for women é uma fotografia sobre fotografia. Wall endereça ao meio, à fotografia, como inúmeras vezes afirmou fazer. Nosso artista é sem dúvidas um modernista no sentido de autores como Greenberg ou Fried. Da mesma forma que os pintores modernos denunciaram a existência do objeto pintura, das normas estéticas, pactos que pré-fixavam o que ver e como ver, através do que os americanos chamaram de *flatness*, Wall também se dedica a explicitar crenças e predefinições do que é fotografia. Mas também, como fica ilustrado, direcionar-se ao seu meio nesse caso também implica rever questões atuais. Afinal, Wall está olhando, não para a câmera, mas para a jovem apoiada no balcão. O leve desvio que ousou dizer que toma da tradição e trajetória que Greenberg e a Crítica Modernista descreveram é que, apesar de pertencer e se posicionar perfeitamente na história que o americano desenha com ponto de partida em Manet, ele parece querer retornar “to Manet's time as if toward a point where history forked in two directions, only one of which it explored.” (DE DUVE, 2001, p. 245).

Manet é sem dúvidas, Greenberg não deixa espaço a elas, o primeiro modernista segundo sua definição. Mas ele também é um dos primeiros e últimos pintores da vida moderna pela definição de Baudelaire. Mas nem ele, ou nenhum de seus competidores ao título de patriarcas do modernismo segundo o poeta, deu início a uma tradição ou “genealogia de artistas capazes de falar sobre o mundo em pinturas com a riqueza documental que Baudelaire emprestou ao pintor da vida moderna, mas sim a uma genealogia de pintores que sacrificou o mundo para salvar a pintura [abstração, minimalismo, conceitual, etc].” (DE DUVE, 2001, p. 246):

Cem anos depois, foi preciso um jovem artista que experimentou em primeira mão o risco da esterilidade nessa genealogia [crise do Wall nos anos 1960 com a arte conceitual], [...] para decidir voltar ao ponto de bifurcação denominado Manet, com o objetivo de explorar o caminho não percorrido pela história da pintura modernista. Desnecessário dizer que ele teve que sacrificar a pintura no caminho. (DE DUVE, 2001, p. 246, tradução da autora)²⁶

[7, quem podemos ser?]

²⁶ A hundred years later, it took a young artist who had experienced first-hand the risk of sterility in this genealogy [crise do Wall nos anos 1960 com a arte conceitual], [...] to decide to turn back to the point of bifurcation called Manet, in order to explore the path not taken by the history of modernist painting. Needless to say, he had to sacrifice painting on the way. (p. 246)

Pulando alguns anos, podemos falar sobre quem realmente somos nós. *Nós*, eu e você(s), não um parisiense do século 19. Somos um público que ainda vê imagens invisíveis, que ainda tem seu jeito pré-definido para preencher vazios. Que acredita sem nenhum questionamento - ou duvida radicalmente - de legendas de imagens que não vê. Que sabe reconhecer a diferença óbvia entre quadrados cinzas exatamente iguais em um *feed* mas que ainda se esforça muito para inventar as diferenças entre retângulos vermelhos exatamente iguais mas completamente diferentes em uma exposição de arte ou quadrados pretos em grandes museus. As obras de Wall são para esse público. Se Baudelaire se dirigiu a sua passante, *Destroyed Room* estava virada literalmente a qualquer um que passasse correndo por um rua agitada.

Da mesma forma que o público dos Salões não era homogêneo, também não o somos hoje. A ideia da construção de um grupo no qual nos identifiquemos, todos, surge do desejo de nos entendermos e nos pensarmos em comum. De estabelecermos um *nós*.

Em *O Mestre Ignorante* (RANCIÈRE, 2011), livro da década de 1980 de leitura fácil de Jacques Rancière, filósofo francês, alguns conceitos que irão permear toda sua obra são bem explicados, como o de igualdade das inteligências, que será um ponto de partida para algumas de algumas obras posteriores, dentre elas, seu texto de 1995 sobre filosofia e política: *O Desentendimento* (RANCIÈRE, 2018). O que nos interessa neles são especificamente duas formulações de modos de estar-junto humanos, duas formas de “partilhas do sensível”, a partir da opção pela crença na igualdade, desenvolvidas ao longo do segundo capítulo do livro de 1995 (2018, p. 35 a 56). De forma sofisticada Rancière vai declarar que acreditar, ou até apostar, em nossa igualdade e fazer o esforço em estabelecer um *nós* comum são ações políticas radicais.

Em linhas extremamente resumidas, o primeiro capítulo do livro se desenvolve entorno de uma análise do que Rancière coloca como uma opção aristotélica por uma dupla contagem da parte dos que não teriam parte: o *demos* corresponderia a um todo da cidade e ao mesmo tempo a um grupo horizontalmente distinto dos *aristoi* e dos *oligoi*. O que é relevante para nossa abordagem do capítulo posterior de seu livro é a percepção dessa dupla camada sobreposta. O que para o autor francês Aristóteles faz em sua *Política* é considerar como uma parte nomeável aqueles que eram apenas definidos pela exclusão de ambas as outras, sem antes constituir um grupo.

Como percebe-se ao longo do capítulo seguinte, esse seria o traço que tornaria a Política de Aristóteles a primeira obra de filosofia política. Política seria primeiramente o “conflito em torno da existência de uma cena comum”, expresso na horizontalidade entre *demos*, *aristoi* e *oligoi*, e “em torno da existência e da qualidade daqueles que estão ali presentes” (2018, p. 40), se de fato podem ser contados em um mesmo plano. Essas partes não preexistiriam ao conflito, uma vez que esse tem como objeto de litígio a própria existência delas. Mas ao mesmo tempo é sua existência enquanto partes que instaura o conflito. (Essa ambiguidade é central para autor e dá título ao livro).

Implicados na formulação de um conflito, existem por tanto dois momentos (que nada mais são do que configurações dos modos de estar-junto humanos), ambos geralmente conhecidos como política. O primeiro diz respeito à harmonia das partes, seguindo um princípio: “dá a cada um a parte que lhe cabe segundo a evidência do que ele é.” (2018, p. 41). O segundo diz respeito a suspensão da harmonia, é a “atualização da contingência das igualdades” (2018, p. 41). Para utilizarmos o vocabulário do autor, ambos os momentos configurariam *partilhas*, carregando assim seu duplo sentido: de separar e de congregar.

Todo o aparelho que legitima uma relação de igualdades estabelecida, assim como a própria distribuição harmônica das partes em si (a primeira forma de partilha/momento que descrevemos logo acima), leva no livro o nome de polícia. Para o autor, política é apenas reservado ao ato de deslocamento e atualização da relação entre as partes, de certa forma o momento especificamente conflitante do conflito, ou seja, o segundo momento descrito acima.

É bem explícito quando, ciente de toda a herança e influência cultural que trouxemos, Wall, nesse final de último século, cria obras com um nítido direcionamento ao público: *Destroyed Room* - voltada à rua, para fora da galeria – e *Picture for Women* – referência à *A Bar at the Folies-Bergere*, mas para mulheres²⁷. Manet foi revolucionário quando permitiu ao mundo obras cujas legitimidades não dependessem de uma autoridade pré-estabelecida, de relações anteriores, do poder de um júri, de uma moldura, de uma história ou mesmo exclusivamente do que está pintado. Mas pactos que ainda estão vigentes são invisíveis - não são pactos ou acordos, mas *fatós*. E, sem ser esse o tema do texto mas

²⁷ Como visto anteriormente, existe um direcionamento e um problema que é posto no título (*for women*), e que é desenvolvido e resolvido na imagem. Olha Capítulo 2, tópico 6, “quem somos nós? / sacrificar a pintura”

inevitável deixar de ao menos comentar, *Folies-Bergere* realiza todo o processo que descrevemos de conversa e troca de sentido de pronomes de forma muito mais natural com homens. Isso provavelmente é culpa do quão didático Manet quis deixar seu trabalho, com um personagem de cartola ao espelho e o olhar que cora de Suzon.

A opção por acreditar na igualdade das inteligências é uma postura ativa de combate a qualquer estrutura de ordenamento que baseie a mudança na reafirmação das distâncias pré-existentes. Sejam elas as autoridades das escrituras, do júri, ou da masculinidade. O importante é estar ciente, assumir e ativamente proclamar a relação, para que seja percebida como não natural. O exemplo desenvolvido em *O Mestre Ignorante* é com relação à educação e em *O Espectador Emancipado*, com relação ao teatro, e em ambas considera boas intenções da parte dos educadores/artistas. O modelo de intelectualidade seria embrutecedor se baseado na crença de uma separação das partes (aluno/espectador x professor/artista) e se vê obrigado a reafirmar a cada instante suas respectivas posições, mesmo que com a proposta de invertê-las (RANCIÈRE, 2014, p. 7 a 26; e 2011).

Apesar de *Picture for Women* e *Destroyed Room* serem os exemplos tradicionais desse tipo de leitura, ela também pode ser feita (de forma tão explícita e sem rodeios quanto) a partir de uma obra mais recente: *Citizen*. Antes de irmos a ela também é importante ressaltar que essa percepção de uma dimensão ética e política amparada na opção por uma crença igualitária e a motivação por, a partir dela, construir novas dimensões de compreensão de obras e por tanto relações, pactos – *partilhas*, está permeada em todo o capítulo seguinte, apesar dos caminhos mais sinuosos ou menos didáticos que virão.

É estranho falar de cidadania (*citizen* - cidadão) e ver uma cena de inatividade, mesmo que o sono de nosso herói seja velado, ao fundo, por um leitor. É no mínimo contra nossas expectativas. Temos uma compreensão comum, e Wall explora esse tema em uma de suas entrevistas comentadas no capítulo anterior (WALL, 2006), de que cidadãos, quando chamados assim, estão sempre em uma posição de luta por seus direitos. E essa luta é sempre dentro de um daqueles ideias de marchas, protestos, manifestações. Mas a forma como a maior parte dos cidadãos do mundo dito civilizado exerce na maior parte de seu tempo sua cidadania é através do exercício do seu direito à passividade (WALL, 2006, p. 197). Deixar essa relação explícita logo no título é um exemplo, também didático, de apresentar a quem observar a imagem uma reflexão sobre o que é o universo de cidadãos e principalmente qual a sua extensão. A reflexão sobre como podemos nos pensar em

comum a partir dele, constituir um *nós*, coloca a partilha (e seu duplo sentido) em evidência. Porque no momento que me ponho junto de Wall nessa compreensão, sei que estou excluindo todos que lutam (em marchas, protestos, manifestações) por esse direito do qual já disponho.



Figura 13: Jeff Wall, *Citizen*, 1996

O aspecto político da obra de Aristóteles e - por que não até certo ponto? – de Wall e Manet, seria a que se distingue da lógica embrutecedora e policial. É optar por duvidar e desafiar a desigualdade gritante que existe e nos define em um jogo de posicionamentos que determina até o que vemos e deixamos de ver. Acreditar que possamos ser iguais é o que anula os pressupostos da harmônica divisão das partes em uma sociedade, faz irmos para lugares não designados, obrigando o todo a se atualizar em uma nova partilha. Seja a partir da percepção de nossos privilégios banais, como de continuarmos cidadãos mesmo quando dormimos; ou seja reivindicando uma autoridade que seja comum a todos de legitimar uma obra como arte. Aristóteles bagunçou a divisão das partes ao cometer o seu suposto erro de cálculo (RANCIÈRE, 2018, p. 21). Wall, quem sabe, pode ter

contribuído até para a mudança da própria parte que cabe à política na arte e que aqui usamos para pensar seu trabalho.

Capítulo 3, quem somos nós que vemos cada uma dessas fotografias

O que pode ser uma tradição fotográfica inaugurada em uma herança baudelairiana? Parece de bom uso dizermos que, quem sabe, seja aquela que nos desperte, com empréstimos do termo ao Proust de nosso primeiro capítulo, para o que nos une enquanto modernidade.

Sempre partiremos de algo em comum, de alguma preconcepção, noção histórica, entendimento mínimo sobre o que nossa coletividade diz sobre o que vemos ou o que somos – retomando Luiz Camillo (2005), trazemos conosco todas as imagens anteriores que informam a nossa percepção. O desafio da obra moderna, inclusive daquela que assim se pensa por questionar as próprias noções anteriores do seu meio (no caso, a fotografia), é se colocar como parte²⁸ em um diálogo – ou será uma estranha esgrima? -, um interlocutor com relação ao qual constitua-se uma nova compreensão. O importante é que não partamos desse algo em comum, da autoridade pré-estabelecida ou pacto já instaurado que nos une, e apenas o alimentemos. Por isso aqui veremos a defesa do que seria variável, indefinido, indeterminado ou um “quase”, que não responderia, a princípio, a uma delimitação dada exclusivamente por relações anteriores pré-fixadas, mas que cria-as no momento do contato.

[1, o que devemos ver vendo uma fotografia - *Changing Room*: quando não compartilhamos das mesmas preconcepções sobre fotografias]

“Tudo que você vê acontecendo, aconteceu.” (Art21, 2017), é como Wall começa outra entrevista. A pergunta que trouxe essa resposta foi feita a partir de uma fotografia que assumiu um papel polêmico e de destaque no meu círculo familiar, a “fotografia da

²⁸ Aqui são aceitas ambas as leituras, tanto das partes do todo de Rancière, quanto do que é tomar parte em uma conversa, sendo um interlocutor.

girafa”, como a descrevi na introdução. E, apesar da afirmação sobre ela trazer à tona uma aparente obviedade do universo fotográfico, não houve uma pergunta ingênua.

O apelido carinhoso de “fotografia da girafa”, surgiu entre mim e colegas como forma de nos referirmos a uma das imagens de Wall que mais tempo esteve presente conosco. No caso, a fotografia, cujo título real é *Changing Room* (2014), não tem nenhuma girafa. É apenas um registro de uma mulher trocando de roupa dentro de um provador de loja. O problema - fora a pose pouco convencional da modelo, que junto às cores pode parecer para quem olha de relance uma girafa - é que essa imagem, após alguns momentos de convívio, se revela impossível de ser feita como fotografia.

Se essa é uma cabine, de onde ela teria sido tirada? Onde teria ficado a câmera? Cabines não tem duas aberturas, apenas uma, e a vemos na imagem. O lógico seria supor que onde estamos (a posição da câmera) seria um espelho. Mas a imagem tão pouco está espelhada, em seu original – ou em uma reprodução digital -, de quase dois metros de altura, conseguimos ler o nome da loja nos cabides.



Figura 15: Detalhe de *Changing Room*



Figura 16: Jeff Wall, *Changing Room*, 2014

Por ser, de certa forma, impossível, ela desafia qualquer definição de uma fotografia que se fundamente apenas na lógica de que o que está ali ocorreu (*isso foi*). Mas, Wall completa: “Como aconteceu é secundário ao fato de que aconteceu.”. Ou ao menos seria

se essa imagem não ousasse levar o título de fotográfica, como também completa com a clara provocação à frente:

E vamos imaginar que eu encontrei esse homem na calçada e o fiz fazer o que ele já estava fazendo - ou se eu tivesse reconstruído isso de forma elaborada - Qual é a diferença? Quero dizer, obviamente há uma diferença factual, histórica e assim por diante [and so on]. [...] Só importa em uma forma de arte, que é a fotografia. É por isso que você tem que lidar com isso. (2017, 52” a 1’30”, tradução da autora)²⁹

O trecho destacado aproveita para ajudar com a introdução de outro tópico do capítulo: o de imagens elaboradamente reconstruídas. Existe, porém, uma diferença entre essa reencenação de que Wall comenta e nosso trocador de roupas que precisamos resolver antes de seguirmos. No caso apresentado na citação, na qual um homem estaria andando na rua, há ainda a noção de um flagra, mesmo que não captado pela câmera. Em nossa cabine, o artista poderia simplesmente ter revisitado suas fantasias. Quem o flagra somos nós notando ali em sua criação uma perspectiva de sonho adolescente.

Na verdade, ao assistir seus comentários sobre a imagem, descobrimos que foi justamente ao perceber que aquela era uma fotografia que nunca poderia ser realizada (ao menos não com a descrição que o tema do voyeurismo parece pedir) que se interessou. O que encantou Wall é que aquele era um lugar que não poderíamos ocupar. Mas, seja por delírios juvenis (“de uns 30 ou 40 anos atrás”) comuns ou/e por nossos hábitos com relação ao discurso do registro fotográfico, demoramos a estranhar ou lembrar dessa dificuldade “técnica” (2017, 1’45”, aprox.). O primeiro que notamos, e que cuja estranheza grita na imagem, é a pose da moça, suas cores, estampas – quase uma girafa -, distrações que podem moldar verdadeiras etapas da observação.

Em um segundo momento, superada a aberração das roupas, percebemos que vemos o que o espelho vê. Ou veria, pois ele também é apenas uma suposição. Em alguma das etapas da observação, cabe também aquela das divagações: Ao assumirmos o lugar da câmera, que coincide com o do espelho que colocamos na imagem, transformamos o através do espelho em um através da câmera? Seríamos nós as pessoas-reflexo de uma

²⁹ And let’s imagine that I found this man on the sidewalk and got him to do what he was already doing – or if I had elaborately reconstructed that – What’s the difference? I mean, there is obviously a difference factually, historically, and so on. [...] It only matters in one art form, and that’s photography. That’s why you have to deal with it. (2017, 52” a 1’30”)

imagem-de-fotografia? Assim como o menino-reflexo que enganou Narciso? Mas o que é curioso é que quando nos colocamos como pessoas-reflexo, lembramos que aquela moça, aquela imagem, são apenas de-fotografia. E o que isso quer dizer? Wall já nos respondeu: que em algum momento ela, de alguma forma, aconteceu. Pois esse é o principal, o *como* é secundário a esse fato. E é esse o tema da imagem, o tema que interessa aqui e que interessou a Wall: nada nela nega essa velha premissa, ao contrário, ela a reafirma trazendo alguns desafios e a testando, colocando-a a prova e estendendo um pouco mais a forma como entendemos a fotografia.

Mas voltando a questão pessoal que introduziu a imagem, um de meus colegas, que guarda um carinho especial por essa imagem, pediu que a mostrasse a outro do grupo, que repete: “de que me serve uma fotografia que me inventa algo para que eu acredite?” Ambos reconhecem a forte relação que uma fotografia carrega com suas vidas cotidianas, com o registro dos fatos e com o reporte de uma realidade. Ainda assim, ambos tem concepções muito diferentes do que é fotografia ou do por que gostar ou desgostar dela. Talvez porque também tenham concepções muito diversas do que é o factual, histórico, e “so on”, que as ligaria à vida cotidiana. No caso do primeiro, e meu, existe um gosto por ver o “impossível” acontecer. Em uma fotografia encenada, montada em um estúdio, é fácil perceber esse prazer: É o de um desafio superado a partir de uma mirabolante construção persuasivamente realista. Afinal aquela é uma réplica muito fiel, inclusive com cabides originais roubados, de um provador da Barneys.

Mas a razão especial e específica da ocasião e que a tornou tão recorrente é que ela tem um quê conciliador. Ela transforma a fantasia de um Wall de 30 ou 40 anos atrás em realidade. Está ali: é o que vemos, espiamos a moça trocar de roupa, a moça é desajeitada, gosta de estampas e pode até lembrar em relance a uma girafa. E tudo isso acontece ali, na imagem. Mas também é um registro de um acontecimento externo, fora dela. Em um estúdio foi montado um provador milimetricamente igual ao da loja e uma moça fez aquela pose que então foi registrada. Por mais que a relação com a imagem da qual cada um parta possa ser distinta, ambas perspectivas a compõe e são percebidas em conjunto. Não importa de como gostemos cada um de desenhar nossa relação com fotografias, às valorizando pela reconstrução de fatos ou pela reconstrução de fantasias, fantasias aqui tornam-se fatos – “fatos fotográficos” para lembrarmos ao Wall do primeiro capítulo. Apesar de começarmos de pontos diferentes, nos encontramos juntos em relação a

imagem. A partir dela nos identificamos em comum superando um pequeno desafio didaticamente posto pelo autor.



Figura 17: Jeff Wall, *Mimic*, 1982

[2, acontecer de novo - *Day Break*: Quando não compartilhamos do mesmo dia-a-dia]

Será que as coisas ficam mais complicadas se soubermos que várias das fotografias de Wall tem em comum o fato de que elas não só aconteceram, mas pode-se dizer que aconteceram mais de uma vez? Uma de suas fotografias mais comentadas, *Mimic* (1982, figura 17), mostra três pessoas caminhando em uma rua de Vancouver - como sabemos, cidade natal do artista. O casal heterossexual branco e o homem asiático são vistos de

frente, enquanto um dos homens faz um gesto ofensivo e xenófobo na direção do outro. Essa cena é real, ela aconteceu em alguma rua de Vancouver, *praticamente* como foi registrada.

Em *Man with a Rifle* (2000, figura 18), em alguma outra rua de Vancouver, um homem para atrás de um carro fazendo, sem motivo aparente, um gesto como se empunhasse uma arma. Wall viu um homem em uma rua, fazendo a mesma coisa: parando atrás de um carro e - sem razão para o artista - fingindo ter uma arma em mãos. Como não hesita em caracterizar, “essencialmente a mesma coisa” (MUMOK, 2010).



Figura 18: Jeff Wall, *Man with a Rifle*, 2000

Em outra entrevista, conduzida por ocasião de sua retrospectiva no Museu de Arte Moderna de São Francisco em 2007, retornamos ao bordão que abriu esse texto: “Eu começo por não fotografar.” (SF MOMA, 2010, e sua página na Gagosian). Ambas as imagens parecem flagrantes, e o são, mas no momento original que Wall os viu ocorrer espontaneamente, ele não os registrou com a câmera. E é naquele instante do testemunho e do não registro que se inicia para ele seu trabalho fotográfico. A memória então se torna

uma etapa do processo. Inclusive determinante sobre como se dará a seguinte, de reconstituição.

A presença dessas outras etapas (memória e reconstituição), extras a muitos trabalhos fotográficos, é central para Wall. Assim como em *Changing Room*, o desconforto de suas imagens vêm apenas à segunda vista. Há um investimento durante suas reconstituições na ilusão de que aquele é um momento singular. Em uma possível provocação, remetem e são classificadas pelo artista como *street photography* (fotografia de rua), apesar de não serem fotografias diretas (*straight photography*) (MUMOK, 2010). O movimento de nomes como Cartier-Bresson, Walker Evans e Garry Winogrand não pode ser simplificado como apenas a fotografia que se faz na rua, mas ao fazer a relação com suas imagens movido por esse pretexto (esse à *primeira vista*), coloca em evidência quais seriam suas diferenças. “É um instante fabricado que remete a todo um histórico de capturas e flagrantes do cotidiano nas ruas.” (CARVALHO, 2011)

Como vimos através de J.-F Chevrier no primeiro capítulo, Wall refere a sua obra em sintonia a um modernismo à americana, centrado na auto-crítica - uma crítica feita a partir da busca das características essenciais do meio (WALL, 2006, p. 201). Em seu também já mencionado “*Marks of Indifference*”: *Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art* (WALL, 2003), Wall assume que a fotografia não pode, por determinação de sua própria natureza tecnológica, buscar alternativas à representação, como teria feito a pintura modernista. Uma fotografia necessariamente é representativa e lhe restaria pensar-se como tal³⁰ (2003, p. 32).

Conforme vimos se desenrolar na capítulo 1 o desenvolvimento da obra de Wall em resposta àquele panteão já estabelecido, composto inclusive pelos nomes acima mencionados, da fotografia artística clássica, foi consciente da aproximação deles com esse estilo que é uma das faces do fotojornalismo. Também, conforme vimos, a própria aproximação entre a fotografia de Wall e a *street photography* pode ser lida como uma das faces dessa autorreflexão. Ainda que não propriamente constituindo um gênero, essa tradição da fotografia de rua pode ser pensada por seu uso como “instrumento documental e poético do cotidiano”, “com forte ressonância na estética da fotografia documental e

³⁰ Nessa mesma página, Wall pontua que não se pode afirmar que a abstração tenha ido além da representação, apesar de ser inegável que apresentou uma novo campo de possibilidades para ela. (WALL, 2003: 32)

jornalística”. (CARVALHO, 2017, p. 78). No caso ela interessaria por ser um exemplo do que Wall entende como *reportage*, que, reforçamos, designa apenas a operação fundamental definidora do aparelho, a de reporte.

Em paralelo ao desenvolvimento de uma maior velocidade de clique que acompanhamos como sendo um dos marcos do fotojornalismo, as câmeras adquiriram cada vez mais portabilidade, consagrando o que se desenrolou como a *street photography* justamente por sua presença enquanto testemunha de uma vida urbana. A velocidade do clique somado ao ideal de afastamento da composição tornaram esse testemunho ainda mais próximo de uma visão de registro documental utilizando um modelo de fotografia direta, sem interferência na imagem, seja antes ou depois de realizada (SMITH, 2018, p. 14)³¹.

Apesar de todo o foco dado até agora à autonomia do meio no que diz respeito às questões formais, a origem no fotojornalismo ainda convocava às imagens um critério social, expresso como uma atenção ao objeto registrado (*sujet*). Em oposição a ela, Wall autodeclaradamente opta por um retorno crítico à composição, tomando a fabricação da imagem como seu problema fundamental, tratando sem distinção se um sujeito é interessante ou não politicamente. Isso pode facilmente ser percebido pela distância temática das imagens que trouxemos. Retomando o início do texto, *Changing Room* - a imagem que não importava como havia acontecido e simplesmente que aconteceu - é uma foto de temática banal que existe lado a lado com *Mimic*, uma denúncia ao cotidiano xenófobo da vida urbana canadense – voltaremos já a isso. O fato de existirem enquanto obras fotográficas de um mesmo artista é em si relevante pois o elo em comum entre elas é com respeito ao investimento em sua composição.

Percebemos isso com sua dinâmica de criação, que podemos exemplificar através de *Man with a Rifle*. Wall conta que na ocasião que viu o homem sem motivo fazer o gesto da imagem, ele não estava com uma câmera – em geral não está – então voltou ao local alguns dias depois para observá-lo e tentar algumas imagens. Ele não conseguiu reconstruir a cena com a câmera naquele lugar sem que lhe parecesse banal. Ele teve então que procurar uma outra rua (e um novo ator), não a do fato original (ou o homem original), para criar uma boa imagem: “Je favorise toujours l’exigence artistique, l’exigence de la

³¹ Como mencionado, a *street photography* não constitui um movimento unitário ou um gênero fotográfico em si. As categorizações que estão sendo feitas tratam não de artistas específicos, mas de um contexto mais amplo, resumido e orientado para o estabelecimento de um diálogo.

composition, sur les autres facteurs.” / “Eu favorizo sempre a demanda artística, a demanda da composição, acima de outros fatores.” (WALL, 2006, p. 200).

Essas pequenas intervenções que são o caso em *Mimic* e *Man with a Rifle* - em *Mimic* também mudou de rua e contratou atores – colocam as imagens em outro local que não o do documental, apesar de dele estarem muito próximas. Elas são registros de ocorrências reais e espontâneas, mas como lembrados pelo artista e por ele recriados para fazer o que considera uma boa imagem. Esse modelo de obra é conhecido por Wall como *near documentary*, quase-documental. Elas usam recursos como atores, cenários e lembranças do próprio artista para recriar algo, essencialmente igual, mas não necessariamente o mais igual possível, à situação/evento³² original.

O uso desses e outros recursos (como a montagem) para fabricação de uma imagem está presente em outras obras de Wall, que não obrigatoriamente tem compromisso com alguma ocorrência vivida e não registrada pelo artista. É o caso de suas famosas composições baseadas em livros (como por exemplo *After Invisible Man by Ralph Ellison, the Prologue*, 1999-2001) e obras da história da arte (como *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)*, 1993). Mas também é o caso de uma fotografia do cotidiano como *Changing room*, que supomos - Wall brinca dessa ser uma informação confidencial (Art21, 2017) - feita em um cenário construído pelo artista. Essas imagens, marcadas pelo uso de recursos geralmente associados com produções cinematográficas, são conhecidas dentro do corpo de trabalho do artista como *cinematografias* (cinematography).

Em seu catálogo raisonné (2005), contudo, não é essa divisão, entre o documental, quase-documental, e o cinematográfico, que está marcada, mas apenas a entre as obras produzidas ou preparadas por ele de alguma forma (cinematográficas) ou não (documentais). Como Fried nos lembra (FRIED, 2008, p. 63), dentre as cinematográficas havia ainda uma outra divisão interna, algo como um modelo “neorrealista”, no qual *Changing Room* e *Mimic* se encaixariam, e outro, mas fantasioso, no qual estariam suas obras baseadas em livros/pinturas ou, por exemplo, *Destroyed Room*. Já passamos por isso no capítulo anterior mas nunca é demais recordar que o dia-a-dia, a vida cotidiana ou, o *everyday*, na expressão favorita de Wall, são temas recorrentes de sua obra, seja ela documental ou cinematográfica. Os exemplos fantasiosos, que fogem do espectro da

³² Wall usa ambos os termos (*situation / event*)

herança de Wall da pintura da vida moderna de Baudelaire, e são explicitamente e especificamente fantásticas, são muitas vezes (como é o caso do próprio Fried) listadas integralmente em um parênteses.

Nos anos seguintes, contudo, Wall desenvolveu um interesse crescente em produzir esses trabalhos que se assemelhavam a uma fotografia direta. Mesmo antes, ainda em sua já mencionada conversa com Chevrier (WALL, 2006), vemos o termo reiteradamente ser utilizado, especialmente associado ao modelo neo-realista. Para trazer aqui então um definição do próprio artista (que é de fato o responsável original pelo uso a aplicação dos termos *near documentary* e *cinematography* como categorias de seu trabalho) do que seria o quase-documental, recorreremos a outro texto, anterior a seu catálogo mas pouco posterior ao mencionado com o historiados francês:

Todos são exemplos do meu interesse pelo que chamo de fotografia 'quase documental'. Isso significa que são fotos cujos temas foram sugeridos por minha experiência direta, e aquelas nas quais tentei recordar essa experiência o mais precisamente que pude, reconstruí-la e representá-la com precisão e exatidão. Embora as fotos com figuras sejam feitas com a colaboração das pessoas que nelas aparecem, quero que sintam que facilmente poderiam ser fotografias documentais. De alguma forma, elas afirmam ser um relato plausível de, ou um relato sobre, como os eventos descritos são, ou como eram, quando eles passaram sem serem fotografados.

Wall, 2002 em *press release* da exposição “*Jeff Wall: New Works*” na Marian Goodman Gallery, Paris (novembro, 2002 a janeiro de 2003), marcação e tradução da autora.³³

*

Melhor ilustrando o que quer dizer esse processo, em sua entrevista para o projeto *This Place* conduzida por Charlotte Cotton (WALL, 2014), Wall detalha a produção da fotografia *Daybreak*, 2011, abaixo. Em toda minha pesquisa, essa foi a primeira vez que

³³ They are all examples of my interest in what I call 'near documentary' photography. That means that they are pictures whose subjects were suggested by my direct experience, and ones in which I tried to recollect that experience as precisely as I could, and to reconstruct and represent it precisely and accurately. Although the pictures with figures are done with the collaboration of the people who appear in them, I want them to feel as if they easily could be documentary photographs. In some way they claim to be a plausible account of, or a report on, what the events depicted are like, or were like, when they passed without being photographed.

vi uma de suas produções descrita nesse grau de detalhes e registrada em câmera (o vídeo dos bastidores da composição acompanha, ao final da página, a entrevista no *link* indicado na bibliografia, mas também pode ser visto clicando play no atalho de “Vídeo 1”).

O projeto (*This Place*), idealizado por Frédéric Brenner e com curadoria de Charlotte Cotton, convidou 12 grandes fotógrafos a produzirem cada um uma imagem sobre a região da Cisjordânia. Uma forma de compreender a relação de Wall, e mesmo o que essencialmente é o quase-documentário, é identificar alguns marcos de seu processo ao longo de seu depoimento detalhado. O primeiro que coloca surge logo ao comentar como ele não foi em busca de algo, procurando uma imagem pré-estabelecida. Como deixou claro desde o início quando abordado por Frédéric, não é bom trabalhando com comissões/encomendas. Caso não viesse a esbarrar com nada que lhe despertasse interesse, iria embora: Eu não estava buscando por algo. Buscar não funciona. Eu vagueio e vejo o que acontece. Se não tivesse esbarrado em alguma coisa eu teria ido embora.” (WALL, 2014, sem página)³⁴



³⁴ “I was not looking for something. Looking doesn’t work. I drift along and see what happens. If I hadn’t stumbled across something, I would have left.”.

Figura 19: Jeff Wall, *Daybreak*, 2011

Wall acabou por fazer duas viagens, a primeira em 2010 e a segunda no ano seguinte. Em sua primeira visita, em uma das travessias de carro que fizeram (Wall, sua esposa, Frédéric e Clinton Bailey, pesquisador americano da cultura beduína) para encontrar conhecidos e explorar o local, Wall avistou a prisão da foto ao longe, no horizonte da estrada e da fazenda que foram visitar. Ao pôr do sol, todos os beduínos montaram acampamento e se deitaram, como na foto, com seus cobertores coloridos em contraste com o cinza da prisão, com o campo de azeitonas e com o brilho poente. “Mas a colheita estava quase finalizada então eu soube que precisaria volta no ano seguinte” (Wall, 2014).

Voltando em outubro de 2011, esperou pelo momento maduro da colheita e que todos que trabalham nela estivessem mais bem instalados. Felizes com o novo trabalho extra, a colaboração, ao que conta Wall, foi fácil. Não eram os mesmos beduínos do ano anterior ou exatamente o mesmo local, ou mesmo a mesma hora. Em vez do entardecer, optou por tentar registrar os últimos segundos antes de acordarem. Postos todos de forma de que compusessem o melhor ângulo, após 4 ou 5 dias de preparação deixou-os dormirem em seu abrigo estrategicamente posicionado à beira da estrada e retornou acompanhado de três assistentes todos os 6 dias seguintes para fazer o registro.

Às 5 horas da manhã chegavam em 2 carros, com as luzes baixas, tentando algum silêncio para não acordar ao modelos-atores-personagens-beduínos antes da hora combinada. E lá trabalhavam por uns 10 minutos, quando a luz estava da forma que gostariam, posicionando-os e movendo-os um pouco nesses segundos antes de despertarem. Então, após clarear, todos juntavam-se para tomarem café antes que a equipe de Wall retornasse ao seu hotel, onde instalaram um pequeno estúdio para revelar as fotos (que não quis fazer digital), e se deitarem às 21h. E no dia seguinte, começar novamente.

A ideia que o fisionomista, mais do que orientada por um projeto ou agenda política, como rapidamente declara, veio de uma sensibilidade, – se cabe a ousadia – bem natural a quem ainda resta *algum* tipo de sensibilidade, aos contrastes sociais. O desapego a um tema pré-fixado e, por outro lado, a valorização formal com constantes referências a uma literatura do campo da estética, permitem que Wall, enquanto artista, reúna hoje um corpo de trabalho diverso sob esse aspecto. Como mencionamos: com o banal de um trocador ao lado do sério tema da xenofobia. Temas mais “sérios” nesse sentido são majoritariamente produções dos seus anos 1980, quando, no *métier* artístico da época, foi muito enquadrado

por esse tipo de imagem. Ainda ressentindo (em especial em entrevistas nas quais confia com de Duve) à leitura que foi feita de sua obra no período, adaptou seu discurso, assumindo e declarando sua posição e escrevendo sobre sua própria produção a partir daí (como o próprio Fried identifica em 2008, p. 64). A partir dessa curva narrativa, o *everyday* e sua herança baudelairiana, passam a ser centrais e integrar suas falas.

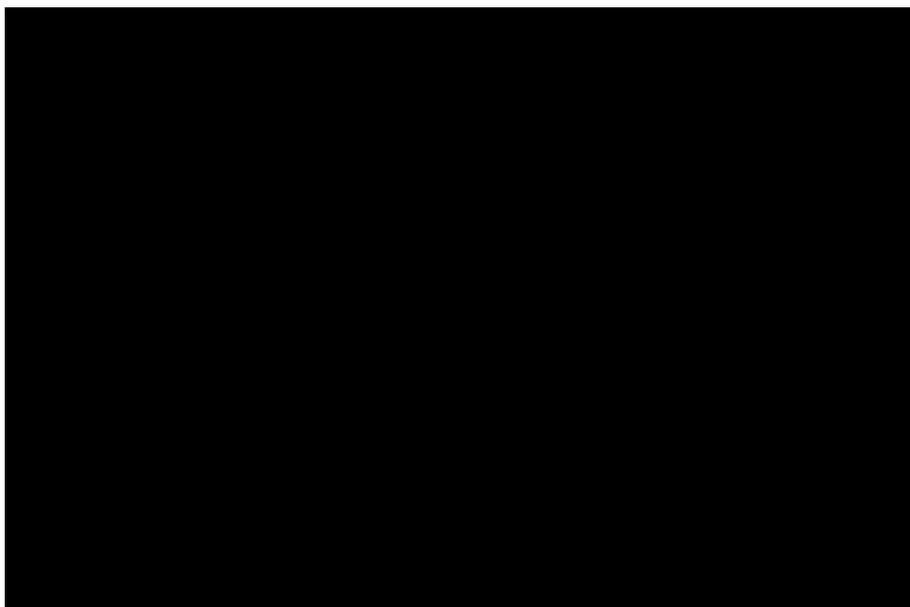
E, retornando a imagem, esse contraste social aos olhos sensíveis estava expresso, segundo o autor da foto, não na diferença de Wall para os beduínos que dormiam no chão enquanto nosso artista retornava todas as noites a seu hotel. Mas nos contrastes presentes na própria composição: as cores dos cobertores daqueles de uma aparente total liberdade, abaixo apenas do céu; e aqueles que, no cinza, subterrâneo, de uma prisão, dormiam sob o solo.

Nesse caso, no qual Wall nos oferece especificamente um contexto e explicação, é difícil não questionar o quanto essa sua radicalidade - em excluir o próprio abismo entre o artista e a vida daqueles que fotografa - não serve também a construção de um discurso ao qual se deixou levar. Em determinado momento da conversa é forçada, inclusive mais de uma vez, a questão de se haveria algum preconceito, inclinação ou mesmo agenda anterior à viagem. Wall é enfático na resposta que já conhecemos de que não faria uma fotografia apenas por uma obrigação - o que corrobora, repetidas vezes, o que coloca sobre sua produção não ser completamente previamente planejada. Mas, dado o contexto que nós mesmo podemos observar, essa talvez seja a expressão de limitadores verbais/narrativos a uma posição que valorize uma pluralidade de respostas corretas e a existência de meios-caminho aceitáveis em uma simples conversa que não se aprofunde.

Sobre a possibilidade, contudo, de haver, vermos e (tentarmos) colocar em diálogo esse lugar que, tão próximo da ambiguidade - ele é político e não é; é documental e não é; é ficção e não é; é fotografia e não é - obriga a uma incrível sofisticação, observação atenta e disponível. Não à toa, Wall já nos deixou da mais resumida forma, um título, que apenas convida a um ponto de vista, a estabelecer em qual o plano tocamos a conversa: *near-documentary* / quase documentário.



Figuras 20 e 21: stills de “*Jeff Wall-This Place*”, 2015, de Fabrice Nadjari; Wall e seus assistentes posicionam a câmera; Um de seus assistentes posiciona o beduíno e suas cobertas da forma indicada pelo fotógrafo.



[3, em que mundo soldados mortos falam - *Dead Troops*: quando não pertencemos a um mesmo mundo]

Mas nesse título de poucas palavras, uma central ainda está presente, escondida. Assim como também está (a mesma, inclusive) por traz do título *cinematographic* de outros de seus trabalhos.

Provavelmente será a décima vez que irá se repetir aqui a seguinte frase mas: Wall é fotógrafo. A afirmação que se faz constante, escondida, implícita nos títulos pois constantemente reafirmada, é que são todas fotografias. E é justamente partindo de um lugar (didático?) de questionamento dos pactos fotográficos que Wall as cria, que orienta sua produção artística, e que apresenta ao mundo imagens que podem nos formar em seu contato enquanto algum coletivo de espectadores. Esse é o desafio lançado. Para entendê-las como obras de arte seguimos De Duve no capítulo dois. Para conhecer a história e a prerrogativa de fotografias artísticas seguimos o próprio Wall no primeiro capítulo. Agora, aqui, no terceiro, seguimos com suas obras.

Ambos os modelos de fabricação de imagens, quase-documental e cinematográfico, estão afirmando com Wall sua possibilidade de existência artística e fotográfica lado a lado com registros documentais, inseridos explicitamente no domínio de *reportage* – categoria por ele também explorada e desenvolvida. Como ilustrado em sua trajetória no primeiro capítulo, sua proposta é ir lentamente alargando os cânones estéticos da fotografia artística (WALL, 2007, p. 41) com os quais estão duplamente em diálogo. São tributárias e herdeiras do modelo de *reportage*: tanto por estarem inseridas no contexto de sua trajetória histórica - tendo a sua leitura ainda influenciada por esse padrão; Quanto por sua aparente e inicial semelhança à primeira vista – que convida a esse padrão, como a aproximação com a *street photography* - para depois impor, a um olhar mais dedicado, um desconforto ao tentar encaixá-lo nas imagens que lhe recusam.

Michel Poivert, em um texto que busca pensar uma genealogia e análise da imagem encenada de forma alternativa a da fotografia naturalista³⁵ - o que Wall não faz, como viemos observando - credita esse desconforto que localizamos em um segundo olhar ao paradoxo típico que surgiria nessas imagens. Apesar de manter reticências quanto a definições e categorizações que não são essenciais a sua própria reflexão em torno de seu trabalho, assim como para as imagens que Poivert pensa, as de Wall impõe desconforto à razão ao conciliarem em si duas verdades inconciliáveis: são verdadeiras pois registradas, mas falsas pois representadas (POIVERT, 2016, p. 106) A medida que as lemos como tais, percebendo e colocando esses critérios e não conseguindo chegar a uma conclusão para além de conciliar duas posições contraditórias, suas imagens parecem se tornar bem sucedidas em alargar um paradigma sem se desvincular dele.

Uma linha bem difusa traça a distância das três categorias – documental (que abraça a *reportage*), quase documental e cinematográfico (delimitadas por sua recusa à *reportage*) - que Wall usa para nomear o próprio trabalho. Fotografia é, segundo ele, entendida sob esses termos, em relação ao seu princípio básico: o reporte. Seja na recusa, seja mergulhando de cabeça, seja confundindo no espectador o local dos planos de referência. O “plano”, então, ou termo escondido, a constante comum da qual parte e que traz sempre como referência é a própria fotografia, entendida em função do que a princípio Wall declara como seu marco, o reporte. Sua proposta então vai no sentido e opera dentro desse estatuto de imagem fotográfica, mas revendo criticamente o que ancora sua superfície. Em suas próprias palavras, “Trata-se de reconhecer que a fotografia se expressa tanto na distância da reportagem - na luta contra ela – quanto como na conciliação.”³⁶ (WALL, 2006, p. 187 e 188, tradução da autora).

*

Susan Sontag termina seu ensaio “Diante da dor do outros” encontrando o que seria para ela uma fotografia que nos coloca em um lugar nosso, daqueles que nunca foram a guerra,

³⁵ Imagem pensada como observação do real bruto, produto da impressão físico-química (POIVERT, 2016, p. 105) Em geral aproximada da fotografia direta. No caso de Poivert é utilizada para retomar o debate com o pictorialismo, frente ao qual propõe repensar a aproximação da fotografia com as artes não pela pintura (situação original do debate) e sim pelo teatro.

³⁶ “Il s’agit plutôt de reconaître que la prise de distance avec le reportage – la lutte menée contre lui – tout autant que la conciliation avec le reportage expriment ce qu’est la photography. »

de forma tão radical que repensamos quem somos (e o mundo no qual existimos) a partir dessa posição.

Uma cidadã de Sarajevo, uma mulher completamente adepta do ideal iugoslavo a quem conheci pouco depois de chegar à cidade, pela primeira vez, em abril de 1993, me disse: ‘Em outubro de 1991, eu estava aqui no meu simpático apartamento, numa Sarajevo pacífica, quando os sérvios invadiram a Croácia, e lembro que quando o noticiário da noite mostrou imagens da destruição de Vukovar, a poucas centenas de quilômetros, pensei comigo mesma: ‘Ah, que horror’, e mudei de canal.’ (SONTAG, 2003, sem paginação, versão kindle)

Sontag completa que desliga-se a televisão, muda-se o canal por diversas razões. A mais simples de notar é a indiferença. Mas o quanto essa não disfarça um terror paralisante? A conclusão de assistir o jornal costuma ser “não há nada que nós possamos fazer” no qual estamos acostumados a, assim que pronunciadas tais palavras, apertar algum botão do controle remoto em fuga. Esse, porém, nada mais é do que um raciocínio interrompido. Afinal, quem somos nós? A cidadã de Sarajevo não era vizinha da guerra?

Antes de sua conclusão, Sontag retorna, após o relato da espectadora sérvia, a questão do nosso mundo hipersaturado de imagens. Para um texto como esse que se diz mobilizado inicialmente por essa questão seria estranho ignorá-la. Porém, não foi esse o caminho que optou-se aqui por seguir. Na verdade, enquanto uma jovem que vive profissionalmente imersa e sobrevivendo ao que são as redes sociais da segunda década do século XXI, achei que a melhor forma de abordar o tema ao longo do texto fosse a partir da anedota, a louca história do dia que, sem imagens, elas nunca se tornaram mais presentes.

A indiferença que Sontag constata não vem diretamente do volume, mas da forma massificada como as processamos, seja pela quantidade de estímulos ou não: prevendo o que deveríamos ver, moldando-as e as adivinhando-as. Deixamos algum, mas pouco, espaço para que elas nos ofereçam algo. Afinal, ao longo de todo um dia do último ano, tivemos a prova de que podemos ver qualquer coisa vendo quadrados cinzas. Muitos, como eu, duvidaram, mas ainda assim, quantos desses quadrados nós fomos olhar de novo?

A saturação da qual falamos, claro, tem uma diferença de conteúdo. No meu caso a violência é domesticada, censurada, borrada e determinada por critérios de sensibilidade alheia que a denunciam. Logo, ela se torna de outra esfera temática. Com a televisão³⁷, ainda que hoje apenas vista de forma massiva por uma parcela delimitada por questões etárias, geográficas e sócio-econômicas, a situação tomou as proporções radicais que conhecemos e entraram para a história: de um lado protestos contra a guerra no além-mar, do outro, insensibilização, fluxo constante, ritmo inorgânico de reprodução... Mas, mais do que isso, além do ato ético da própria lembrança, as imagens, em especial as fotográficas (não mais presas à televisão ou jornal), podem ser convites a prestarmos atenção, conhecermos nossos próprios preconceitos e realidade cotidiana, a pensarmos sobre quem são os que sofrem, e porque não somos nós. “Nós” agora somos o grupo que se identifica, se reconhece e se constitui por não sofrer. Em uma breve lembrança a Rancière: o ato político do qual devemos nos imbuir a partir do reconhecimento da partilha precisa ser na conseqüente crença das igualdades. Nos reconhecemos como esse grupo para o questionarmos. Se nos movermos pelo princípio de que somos todos iguais, qualquer divisão se torna arbitrária e por isso, não natural.

Essa é a fotografia que conclui o ensaio de Sontag: *Dead Troops Talk (A Vision after an Ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, Winter 1986)*. Feita em 1992, nem na data de seu título podemos confiar. É uma imagem absurda mas “realista”, segundo a autora. Construída completamente em estúdio, temos treze soldados russos, mortos-vivos, exibindo suas feridas em uniformes de inverno e botas de cano alto. Esses soldados nunca foram soldados ou estiveram todos juntos, no máximo dois de cada vez, e montados na cena com o uso de um computador (FRIED, 2008, p. 34). Wall nunca esteve no Afeganistão, o cenário é inventado, o fato/emboscada do título nunca aconteceu, apesar da guerra em si (Guerra do Afeganistão, 1979-1989) ser uma passagem bem conhecida e midiaticizada da Guerra Fria. A reprodução de suas roupas é fiel, suas maquiagens, feridas, sujeiras, todas isoladas de seus rostos e ações poderiam não inquietar mas chocar por empatia a suas dores. Mas esses soldados estão falantes, brincalhões, perplexos, observando ou rindo.

³⁷ Dados da pesquisa IBGE de 2018 para consulta disponíveis em: <https://educa.ibge.gov.br/jovens/materias-especiais/20787-uso-de-internet-televisao-e-celular-no-brasil.html>



Figura 22: Jeff Wall, *Dead Troops Talk (A Vision after an Ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, Winter 1986)*, 1992

Além dos soldados soviéticos abatidos, participam da cena também alguns afegãos, três, um deles revistando a bolsa de um dos abatidos e dois entrando em cena no canto superior direito. A obra em si é uma monumental transparência em *lightbox*, de 229.2 x 417.2 cm, tornando muito menos discreto tudo que aqui parece detalhe. Até suas expressões vemos - e nenhum desses mortos vivos parece aterrorizante, como nos lembra Sontag: seu inimigo está a poucos passos disfrutando de uma estranha tranquilidade. Mortos e vivos não se interessam uns pelos outros. Eles haverem tirado suas vidas, a guerra, o sentimento, nada está na imagem, que traz um clima de simpatia generalizada. Cada um dos dois grupos de personagens parecem estar, de alguma forma, em dimensões diferentes. De alguma forma ambos os lados da guerra coabitam a imagem mas não habitam o mesmo mundo.



Figuras 23 e 24: Detalhes de *Dead Troops Talk*

Como a camponesa e seu sapato no quadro de Van Gogh, percebíamos que existíamos em um mundo outro que não o deles pois o sapato apenas apresentava uma serventia de sapato para ela, e não para nós. Diferente de nós, para a camponesa um sapato na pintura é um sapato. Assim como, seguindo essa mesma lógica, para os soldados, uma ferida na fotografia deveria ser uma ferida e soldados inimigos deveriam ser inimigos. Bem, não são. O jogo de relações não se completa. Nem mesmo a nós eles procuram, àqueles que estão do outro lado da foto:

Tragados pela imagem, tão denunciadora, poderíamos até imaginar que os soldados vão virar-se e falar conosco. Mas não, nenhum deles dirige os olhos para fora da imagem. Não há nenhuma ameaça de protesto. (SONTAG, 2003, sem paginação, versão kindle)

Absortos³⁸ em diferentes mundos, estarrece a nós, observadores do mundo fotográfico, que cada um dos lados fique tão claro em seus distintos grupos: os afegãos, os soviéticos e nós. Mas que “nós”? Sontag segue em uma série de interrogações que uma hora por fim lhe levam a uma resposta. Por que procurariam nosso olhar? Não procurariam, afinal nada teríamos a dizer. Nunca vivemos esses horrores. Não temos ideia do que é o sentimento, sensação, ou o que deveríamos ver, o que deveriam nos dizer. Nós somos aqueles que não podem nem imaginar o que é a cena ou a guerra. Para nós ela nunca poderia ser outro que absurda. Estamos vivos, sãos, salvos, em casa e longe da destruição.

[4, o devaneio do dia-a-dia como etapa de trabalho - *Flooded grave*: quando a imagem é um convite]

Se a memória é uma etapa o delírio também é. Quando Wall conta sobre seus quase-documentários relata que o que acontece é que o evento original desaparece enquanto potencial fotografia. “É realmente apenas uma diferença bem pequena” (SF MOMA, 2007), do que ver e registrar. Mas, apesar do infortúnio do evento, a imagem não desaparece. Pois Wall é fotógrafo e faz fotografia com essa imagem, é parte de seu processo. Em seu processo, imagens existem como potenciais imagens de várias formas: a partir do processo de registro, documental; da lembrança do que viu, criando um quase-documento; e das imagens que constrói com suntuosas ou fantasiosas inspirações literárias e artísticas.

Mas às vezes podemos esbarrar com novos meios-do-caminho quando tudo mais parece começar a ficar claro. Entre os anos 1998 e 2000, Wall produziu *The Flooded Grave*, uma

³⁸ Uma vez empregado esse termo se faz mandatório trazer um pouco dos comentários de Fried sobre a obra: Como nos lembra, o fato de nenhum dos soldados olhar para fora da imagem remete à tradição de “usar motivos e estruturas absortas para se estabelecer a ilusão ontológica de que o observador não existe”, seguindo a tradição dos tableaux apontada por Diderot.

imensa transparência em light box de 228.6 × 282 cm, pertencente a coleção do Art Institute de Chicago, que traz uma nova camada a uma das já conhecidas categorias de Wall.



Figura 25: Jeff Wall, *The Flooded Grave*, 1998–2000

A cova, protagonista já anunciada no título, não está vazia e sim, como que em uma tradução literal, inundada. O fato central da imagem, contudo, é que ela não se revela apenas inundada, mas sim cheia de muito mais que apenas água. Também está cheia de vida. Um colorido cenário submarino, uma fauna e flora. Em grande parte foi a isso que foram dedicados os dois anos de produção da fotografia. Seu autor recriou durante esse período de tempo, com a supervisão de biólogos e oceanógrafos e detalhada pesquisa, a precisa realidade marinha que vemos acima. Circunscrito ao limite da água, nessa cova recém escavada, nos é apresentado um cenário do fundo do Oceano Pacífico correspondente ao litoral da Columbia Britânica, região que vive Wall.

A imagem, uma cena do dia-a-dia, traz alguns cotidianos diferentes. O cemitério, como marca de uma rotina, traz funcionários ao longe, a cova ainda meio pronta só, com o equipamento ao seu lado a espera do trabalho. O fundo do mar também é cenário de um cotidiano, porém consideravelmente mais distante do nosso. Aquele é só mais um dia normal na vida desse polvo, herói discreto da cena, que se agarra as rochas no canto superior esquerdo (não é fácil achá-lo aqui nas reproduções). Levou-se dois anos para se registrar esse instante de reunião de dois estranhos cotidianos. Mas outro instante está também na imagem. Me refiro ao único instante, fora o que existe na imagem, capaz de captar a coexistência visual entre rotinas tão discrepantes quanto às de um polvo e um coveiro. Até porque em geral não existem fundos do mar em cemitérios, por mais que às vezes chova. É o instante do devaneio do autor que, em um dia chuvoso, também por exatamente um instante, vislumbrou o que qualquer um poderia ver e que hoje vemos, compartilhando com ele essa rara e inusitada miragem.



Chevrier conta a Wall (na entrevista aqui já algumas vezes mencionada na qual conversam em 2001 pela ocasião da exposição *Des territoires*) da primeira vez que viu a obra, em uma exposição nos EUA, e de como aquele lhe pareceu um caminho comum, da morte ao sentimento oceânico (WALL, 2006, p. 195) mas essa não era uma impressão compartilhada por muitos outros que viu comentarem a respeito.

Como falamos, existe um comum do dia-a-dia, do cotidiano que sustenta a imagem, espalhado por vários cantos dela. Pelo menos duas rotinas explicitamente postas ali, e várias outras que podemos buscar a mais, como a do fotógrafo e a nossa. Quando falamos ali para cima de como é fácil de achar no registro da imagem, ao nos dedicarmos um pouco, o instante mirabolante ou onírico do fotógrafo, já nos referíamos a um olhar atento, à segunda vista. Apesar de não passar despercebido o oceano, ainda mais considerando a dimensão da obra, não é normal ou esperado que ali ele esteja. Dentre várias fraturas (na grama, nos cortes e sobreposições de uma imagem manipulada, na diferença de iluminação, no saco verde que se destaca) que gritam conosco, aos poucos dividimos nossa atenção para o entorno macabro. Macabro, afinal um cemitério, mas uma cena banal – pois um cenário urbano disponível a qualquer um - e peculiar – pois não o frequentamos -, como se espera. E com um buraco, ao qual, em uma olhadela de relance, não entendemos exatamente.

Não sei se é comum associar morte e um sentimento oceânico. Mas ainda que não seja algo que venha a nós em mente especificamente, não precisa, pois o vemos. Vemos um oceano na tumba. A imagem abre a nós um mundo ali, na nossa frente, garantindo uma base material para que todos possam entrar em contato com ela e, que a vendo, compartilhem algo. Mesmo que o que vejamos seja diferente, em alguma espécie de inversão da lição dos quadrados cinzas, retângulos vermelhos ou quadros pretos, vemos a mesma coisa. Um desafio? Ela faz um convite, didaticamente posto pelo autor, e por isso aqui narrável. Para que nós também vejamos aquele instante que ele vislumbrou e que deu forma registrando. Um convite para olhar, essa e outras imagens, e vermos algo juntos, constituir um coletivo capaz de ver, vislumbrar, relances imaginários enquanto fotografias. O convite, intenção da obra, transmite sua tarefa: propor que vejamos e - como já sabemos, ver também é uma questão de crer – logo, que acreditemos, que

acreditamos no ato de imaginação que a compõe. Aceitar o convite é nos abrir para questionar quem somos, o que é a fotografia e mudar o que acreditamos.

Conclusão, o quanto dura um devaneio?

Flooded Grave não é uma fotografia fácil. As questões e o embate que promoveu entre meus colegas não foram resolvidos, apenas apaziguados. Diferente do caminho a seguir, nela não temos um personagem (apenas um polvo escondido a quem chamei de herói, e funcionários figurantes ao fundo). Mas de seu desafio veio um estímulo, digamos, mais prático, ao texto. Foi dela que partiram as imagens que compõe todo o capítulo anterior. Ela quem deixou o convite. E as perguntas que, bem, permanecem. O que fica é apenas o caminho pelo qual escolhi contar a história.

A iniciamos com um contexto da área, ao final dos anos 1960, e tomando como expoente das mudanças um dos fotógrafos contemporâneos mais renomados, caros e que escreveu de forma prolífica sobre seu próprio trabalho, carreira e área. Ainda que deixando o autor de nossa foto-estopim um pouco de lado nas páginas que seguiram, após pensarmos a presença de crenças que preestabelecem e determinam o ver para além da fotografia, retornamos aonde havíamos parado ao final do capítulo 1. Suas fotografias foram apresentadas enquanto convites a desafiarmos essas mesmas crenças que vimos ser delineadas no dois primeiros capítulos. A forma como o fez, foi a partir da colocação de “quases” escondidos (praticamente nunca nomeados, salvo a óbvia exceção) que utiliza para tornar dois mundos visíveis.

A ambiguidade de “quase” ser algo - que se resume bem a expressão corriqueira do “é e não é” - também comporta a indefinição de não se saber exatamente onde se está, se mais próximo de ser ou não ser esse algo. Daí nossa obrigação a de fato vermos as obras. E nesse contato, a forma como as percebemos, buscando por seu lugar incerto, é a partir do dado que fornecemos da equação: quem somos. O quanto, porém, já sabemos sobre isso é então questionado quando vemos dois mundos, o nosso e do obra, em relação. Em exercício semelhante ao do “quase”, da aproximação que marca a diferença, somos confrontados com obras que nos olham nos olhos e conversam conosco, em um diálogo no qual pode nos ser devolvida uma pergunta, um convite ou um desafio a forma como compreendemos nossa coletividade, muitas vezes marcada pelas crenças comuns que compartilhamos sobre elas, as obras, e o que vemos.

Apesar de nem sempre colocadas, essas provocações são comuns a uma gama contemporânea de fotógrafos reconhecidos que se identifica e são identificados por englobarem um conjunto de articulações que, mesmo que não idêntico, confronta seu público com semelhante implicação ética e propõe, necessariamente a cada obra que se entende como artística, uma revisão da concepção comum de fotografia. Esse panorama de mudanças gerais que tentamos ilustrar a partir de Wall é compreendida por Fried como um novo regime no estatuto da fotografia de arte, por Chevrier como parte de uma nova forma (a *tableau*) adotada, por Wall como consequência do desenvolvimento de uma perspectiva modernista seguindo a tradição de Greenberg e por De Duve como evolução de uma modernidade capaz de abrir mão da abstração. Sem a pretensão de nominar o inominável – em uma rápida referência a Samuel Beckett³⁹ –, tentamos apenas apresentar uma das faces dos desafios atuais propostos no campo da fotografia artística. Com base nessa trajetória, apresento ao final desta dissertação novas imagens, algumas das mais recentes de Wall, com o objetivo de abrir caminho para novas reflexões que perpassem ao mesmo tempo questões éticas e teóricas da própria fotografia.

*

Ontem, 17 de novembro, a Gagosian divulgou, como parte de seu *artist spotlight* para a campanha de divulgação da nova edição da *Gagosian Quarterly* (2020), novas obras de Wall, produzidas em 2020 durante o período da quarentena. Grande parte da edição de inverno 2020 foi dedicada ao artista, que contou com uma entrevista inédita, publicada diretamente no site, e um longo ensaio retrospectivo sobre seu trabalho na edição física. Na entrevista (WALL, 2020), comenta-se entre outras coisas o que Wall conseguiu ou não fazer nesse ano de expectativas frustradas. Com o tempo excepcional que teve em casa com sua família, retomou o hábito de caminhar todos os dias pela orla, no Spanish Banks da English Bay, ao lado de onde mora desde os anos 1970 em Vancouver.

Passeando pela praia durante o verão, reparou que em determinado ponto havia um acúmulo interessante de uma vegetação marinha que era movimentada pelas ondas. Durante alguns belos dias de sol, levou sua câmera de forma despreziosa para a

³⁹ Samuel Beckett, autor do livro “O inominável” (2009), se insere em um contexto prévio, imediatamente anterior à crise dos anos 1960, e próximo a mudança que retirou de forma ampla as delimitações sensíveis que definiam obras de arte. Em um contexto de crise da arte, do autor e da metafísica, Beckett nos lembrou que somos obrigados a falar, ainda que não mais possamos. Sua referência entra como homenagem às diferentes formas de se apresentar aquilo que não é mais pré-estabelecido e delimitado por um conceito anterior.

caminhada e aproveitou para fazer algumas fotos dessa parte da praia e suas plantas. As imagens resultantes, duas fotografias intituladas *Low tide*, são registros documentais, naturezas mortas, semelhante a outras que fez no que diz respeito a presença da vida marinha. Como o historiador australiano Gary Dufour (editor do novo catálogo *raisonné* de Wall previsto para o próximo ano) lembra durante a entrevista (WALL, 2020), sua primeira natureza morta trouxe como protagonista, ao lado de alguns grãos de feijão, um polvo, na dupla dos anos 1990 *Some beans* e *An Octopus*.



Figura 28: Jeff Wall, *Low tide*, 2020

Antes disso, em sua exposição mais recente – aquela cuja crítica do *The New York Times* abriu o Capítulo 1 – não havia sequer uma obra documental dessa década. Toda sua

produção (já exposta) datada entre 2016 e 2018 era cinematográfica (no sentido apresentado, de utilizar recursos típicos de um *stagecraft*). Quando a jornalista que cobriu a abertura pontuou que até aquele momento as obras de Wall haviam sempre sido reconhecidas como fotográficas, a exceção a qual se referia era uma dessas, especificamente *Recovery*, 2017-18.



Figura 29: Jeff Wall, *Low tide gull shadow*, 2020



Figura 30: Jeff Wall, *Recovery*, 2017-18

São imagens muito diferentes entre si, as duas desse ano para a da obra, polêmica, anterior, que, um tanto psicodélica, traz à mente referências diversas: Gauguin, Matisse, Seurat, Yellow Submarine (mencionada no próprio catálogo da exposição). Mas ambas aportam alguns aspectos em comum, o primeiro deles sendo o tema: litorâneo. Como comentado, Wall é familiar ao litoral e suas paisagens. Também somos, cariocas, por mais que a ideia de uma multidão na areia de uma praia seja hoje nostálgica. Sabemos o que é assistir às ondas levarem, conhecemos intimamente seus movimentos e ritmo. Sabemos o que é vê-las e, absortos, só as vermos, quem sabe por horas baixo ao sol. Perdemos e nos afastamos de toda a multidão que nos cerca. Lotada, agitada, ou envolta pela cidade e seus barulhos que competem com as batidas que trazem espumas. Tudo compete com a calma imprevisível da água do mar que chega à areia.

Menos nas duas novas obra desse ano. Nelas, o mar é soberano, calmo mas assustador, cheio de uma vida corriqueira mas exótica pois vegetal. Ele está isolado, recortado. Mas por um ângulo estranho, que não apenas abre mão da marca do horizonte mas também foge a todas as outras imagens que vimos aqui até agora. O destaque na separação do que está enquadrado para o seu entorno chama a atenção, parece forçado e consciente. E é, como por acaso também ficamos sabendo em sua entrevista. A maré baixa do título da dupla é aquela que ao mesmo tempo alarga a faixa de areia nos dando o respiro de mais

espaço, e traz consigo a lembrança de onde estamos e suposições de porquê vemos apenas um recorte.

As marcas de uma modernidade muito específica, costeira, e sua multidão de banhistas urbanos – que Wall, tal qual esgrimista, recebe e abraça suas imposições - também é reproduzida, de forma muito mais clara, inclusive, em *Recovery*. Nela, o artista nos devolve o golpe em cores berrantes, integradas à paisagem, que apenas destoam do protagonista. A obra em si é uma fotografia. Mas tudo no entorno do herói parece pintado à óleo. Apesar da utilização de “*painterly techniques*” a textura da obra é toda fotográfica, a superfície que vemos nunca foi tocada por um pincel. Na imagem, apesar da interação (todos o olham e um homem ao seu lado lhe oferece água), o jovem parece pertencer a um outro mundo, separado do resto. Mas o que acontece na cena?



Figura 31: Detalhe de *Recovery*

A outra coisa que as três imagens têm em comum: nos fazem ver cenas que aconteceram apenas no intervalo de um piscar de olhos. Ao lado do menino-de-fotografia, de nosso jovem protagonista, repousa uma bicicleta ao chão. Todos o olham e um homem lhe oferece água, possivelmente como forma de cuidado, uma ajuda. O herói caído ainda guarda um olhar confuso, desorientado, delirante, direcionado a algum lugar fora da cena, longe d'ali. O título, pista incontornável do exercício que o artista propõe, é “recuperação”. É o que vemos. Acompanhamos enquanto se recupera. E nesse intervalo, o que ficou registrado foi sua breve alucinação. Separado dos outros, posto em evidência, atordoado, ferido?, viu tudo e todos um pouco diferentes de si. Wall descreve, “um momento retratado que não poderia existir exceto em algum tipo de visão”⁴⁰ (tradução da autora; THE ART NEWSPAPER, 2019).

Uma visão certamente diferente da que temos ao olharmos o movimento das ondas, sua espuma e bolhas, de um vai e vêm transformador e constante. Em ambas *Low Tides*, vemos o que apenas existiu por um instante, em meio ao movimento da água. Registrar fluidos e sua mutabilidade é um gosto de Wall. A clássica imagem que nos vem em mente é sua *Milk*, 1984, mas a lista de exemplos de “a liquid flow causing a shape to exist for an instant before your eyes, because of what photography alone can do”⁴¹ (WALL, 2020) é extensa. Em *Volunteer*, 1996, é o movimento dançante de um esfregão que é freado. Em *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)*, 1993, os papéis levados pelo vento tiveram seu voo interrompido. Em *Low Tide*, cada uma das bolha apenas esteve ali, daquele jeito, pelo exato instante imortalizado.

Em *Flooded Grave* usamos o termo devaneio, em conformidade à expressão usada na entrevista à Chevrier (WALL, 2006). Em *Recovery*, Wall refere-se a uma visão, Russell Ferguson em seu catálogo, a uma alucinação (GAGOSIAN, 2019). Em *Low Tide* não temos porque arranjar palavras, sabemos que a captura de um instante como o que trazem nada mais é que a vocação da fotografia. Frente as diferenças existente entre os momentos registrados, vamos nos apegar as suas semelhanças.

O que fazem é tornar visível a todos algo que apenas o fotógrafo haveria visto. Ou seu protagonista, não esqueçamos do jovem de amarelo. Na ideia do flagra documental sabemos que vemos o que foi visto pelo fotógrafo, pela câmera e por qualquer um que

⁴⁰ “a moment depicted that couldn’t exist except in some sort of vision”

⁴¹ “um fluxo de líquido fazendo com que uma forma exista por um instante diante de seus olhos, por causa do que a fotografia sozinha pode fazer” (tradução da autora)

acontecesse de coincidentemente passar no momento certo. Não é o caso das outras duas imagens, *Recovery* e *Flooded Grave* - que justamente coloca lado a lado uma alucinação e uma vegetação natural. O lugar de onde partimos em geral, dadas nossas noções e concepções anteriores sobre a imagem fotográfica, não assume que com essas duas seja o mesmo caso. Por isso em *Recovery* é interessante a presença de um personagem, nosso jovem, vivendo seu delírio.

Recovery ilustra o caminho que talvez estivesse oculto para mim em *Flooded Grave* e que assisti se impor como um desafio. Assim como a proposta na *Folies Bergère* de Manet, com um estranho jogo de espelhos indicando todo o trajeto até assumimos a fala no lugar do senhor de cartola, temos um caminho traçado. Um pouco diferente. A identificação que existia se devia à escala, ao posicionamento, ao enrubescimento da jovem, à sensação de que algo está errado e à brincadeira da divisão dos planos pintura/espelho. Não é o caso, não encarnamos no jovem. Não alternamos pronomes com a obra. Seguimos sendo nós mesmos. E essa é a questão.

Picture for Women fez essa transição para nós no Capítulo 2. Nela, a moça nos olha, nos olhos, a cada um de nós. Sem imagem definida, somos a câmera, somos todos nós, somos nós mesmos. Somos todos aqueles que encarnam no aparelho, em sua tradição, que compartilham, conhecem, ou acreditam, em uma história a qual seu olhar responde. Ela olha ao público, e não ao artista, também em cena. Ela nos olha. Diferente de Suzon que olha a cada um que veste a cartola, individualmente, e deixa a percepção de quem somos enquanto coletivo ao nosso encargo. Mas temos um jovem, recém caído, que não nos olha. Seu olhar confuso reflete a nossa própria confusão. Estamos vendo o que vê?

Além do autor, mais alguém compartilhou com ele do delírio. Aos poucos acreditamos descobrir o que aconteceu e perceber que tudo faz parte da história do personagem, que vemos o que vê. E que o autor viu tudo o que vemos. Aos poucos ainda damos mais alguns passos. É possível que vejamos, com uma queda, o que o jovem, o artista e nós mesmos agora vemos. Somos convidados à cena. A acreditar nela. Afinal, será que é isso que faz a fotografia, torna algo fidedigno, digno de fé? E o que há nela? Um ato de imaginação, um delírio, uma alucinação, um devaneio. Tornados comuns, compartilhados, pois hoje os vemos na imagem: “Uma imagem de algo que não pode existir, mas ainda assim aqui está.” (tradução da autora; WALL, 2020)⁴²

⁴² “A picture of something that can’t exist, and yet there it is.”

Bibliografia

ARENDDT, Hannah. “Walter Benjamin (1892-1940)”. In: *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BARTHES, Roland. “Efeito de real”. Em *Literatura e Semiologia*. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAUDELAIRE, Charles. « Le public moderne et la photographie », Études photographiques [En ligne], 1999. Disponível em: <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/185> < Acessado em 4 de dezembro de 2020 >

BAUDELAIRE, Charles. “Salão de 1859”. Em *A Pintura vol. 5*. Lichtenstein, Jaqueline. São Paulo: Ed. 34, 2004.

BAZIN, André. “Ontologia da imagem fotográfica”. Em *O Cinema: ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BECKETT, Samuel. *O Inominável*. São Paulo: Globo, 2009.

BELTING, Hans. *Looking Through Duchamp's Door, Art and Perspective in the Work of Duchamp, Sugimoto and Jeff Wall*. Colônia: Walther König, 2010.

BELTING, Hans. *A Verdadeira Imagem*. Porto: Dafne Editora: 2011.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas volume I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas volume III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BOOBIO, Norberto. *Dicionário de Política*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2010.

CARVALHO, Victa. “Cotidiano e Experiência na Fotografia Contemporânea”. Em *Questão* (UFRGS. Impresso), v. 17, p. 193-207, 2011.

CARVALHO, Victa. “Fotografia, cotidiano e cidade: Entre o ver e o habitar a Imagem” Em *Revista Passagens - Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará*, Volume 8. Número 2. Ano 2017

CHEVRIER, Jean-François. “The Adventures of the Picture Form in the History of Photography”. 1989. Tradução disponível no link:

<https://aaaaarg.fail/upload/jeanfrancois-chevrier-the-adventures-of-the-picture-form-in-the-history-of-photography-1.pdf> <Acessado em 4 de dezembro de 2020>

DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DE DUVE, Thierry. *Look, 100 years of contemporary art*. Bruxelas: Ludion, 2001.

DIDI-HUBERMAN, George. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

DUBOIS, Philippe. “Da imagem-traço à imagem-ficção: O movimento das teorias da fotografia de 1980 aos nossos dias”. Em *Discursos fotográficos*, Londrina, v.13, 2017

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papius, 2012.

FATORELLI, Antonio. “Modalidades de inscrição temporal nas imagens fotográficas”. Em *Fotografia Contemporânea*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.

FATORELLI, Antonio. “Mutações da Imagem”. Em *Fotografia e Experiência*, org. Teresa Bastos e Victa de Carvalho. Rio de Janeiro: Walprint, 2012.

FATORELLI, Antonio. *Fotografia e vaigem – entre a natureza e o artifício*. Rio de Janeiro: relume Dumará, 2003.

FERGUSON, Russel. “At a certain distance (and from a certain angle)”. No catálogo da exposição *Jeff Wall*, Gagosian New York, 2019.

FRIED, Michael. *Why Photography matters as art as never before*. Londres: Yale, 2008

GAGOSIAN, *Jeff Wall*. Catálogo de exposição. New York: 2019.

- GOMBRICH, E. H. “Hegel e a História da Arte” Em *Gávea*, ed.5. Rio de Janeiro, 1988.
- GONÇALVES, Fernando. “Regimes de enunciação do visível e o olhar olhado das coisas nas imagens de Jeff Wall”. Em *Eco Pós*, 2017.
- HARRISON, Charles. *Modernismo*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.
- JAGUARIBE, Beatriz. *O Choque do Real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- JORGE, Marina Soler. “O cinema e a imagem verdadeira”. Em *Revista ARS*, nº22, São Paulo, 2013.
- KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.
- MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; MACHADO Jr. Rubens; VEDDA, Miguel (orgs.). *Walter Benjamin. Experiência histórica e imagens dialéticas*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- MAMMI, Lorezo. *O que resta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- MARCONDES, Danilo. *Iniciação à história da filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Edições Loyola, 2016.
- O GLOBO. “Facebook, Instagram e WhatsApp sofrem instabilidade nesta quarta-feira”.
Matéria publicada dia 3 de julho de 2019, disponível em:
<https://oglobo.globo.com/economia/tecnologia/facebook-instagram-whatsapp-sofrem-instabilidade-nesta-quarta-feira-23780837> <Acessado em 4 de dezembro de 2020>
- OSORIO, Luiz Camillo. *Razões da Crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- PARENTE, André. “A forma cinema: variações e rupturas”. Em: MACIEL, Katia (org.), *Transcineas*. Rio de Janeiro: Editora Contra Capa, 2009.
- PIMENTEL, Leandro. “O leitor como produtor”. Em *Fotografia Contemporânea*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.
- POIVERT, Michel. “Notas sobre a imagem encenada, paradigma reprovado da história da fotografia?”. Em *Porto Arte*. Porto Alegre: PPGAV/UFRGS, v. 21, n. 35, 2016.

- RANCIÈRE, Jacques. *O Mestre Ignorante*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. *O Desentendimento*. São Paulo: Editora 34, 2018.
- ROSENBERG, Karen. “Jeff Wall Takes Photography Into a Painterly Realm”, *The New York Times*, 15 de maio de 2019.
- SCARRY, Elaine. *On Beauty, and being just*. New Jersey, Princeton University Press, 1999.
- SEYMOUR, Tom. “Jeff Wall returns to his painting roots for new work in White Cube show”. Em *The Art Newspaper*. Matéria publicada em 28 de junho de 2019. Disponível em: <https://www.theartnewspaper.com/news/jeff-wall-returns-to-his-painting-roots-for-new-work-in-white-cube-show> <Acessado em 4 de dezembro de 2020>
- SILVA, Guilherme Rodrigues Ferraz. *Diante da Fotografia, Ética e estética do contato no pensamento de Georges Didi-Huberman*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: ECO, 2014.
- SMITH, Ian Haydn. *Breve História da Fotografia*. São Paulo: Gustavo Gili, 2018.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SPENCER, Lloyd. *Hegel para principiantes*. Buenos Aires: Era Naciente, 2011.
- WALL, Jeff. “Dan Graham’s Kammerspiel”. Em *Dan Graham’s Kammerspiel*. Toronto: Art Metropole, 1991.
- WALL, Jeff. ““Marks of Indifference”: Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art?”. Em *The last picture show: artists using photography, 1960-1982*. Minneapolis: Walker Art Center, 2003.
- WALL, Jeff. Entrevista para Jean-François Chevrier. « Le presque documentaire ». Em *Communications*, 79, 2006.
- WALL, Jeff. “Marcos de Referência”. Em *Fotografia e Inteligência líquida*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

WALL, Jeff. *Jeff Wall in conversation with Charlotte Cotton*. Entrevista para Charlotte Cotton. 2014. Disponível em: <http://www.this-place.org/photographers/jeff-wall/> <Acessado em 4 de dezembro de 2020>

WALL, Jeff. "I'm haunted by the idea that my photography was all a big mistake". Entrevista para Sean O'Hagan. Em *The Guardian*, 2015. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/nov/03/jeff-wall-photography-marian-goodman-gallery-show> <Acessado em 4 de dezembro de 2020>

WALL, Jeff. "In Conversation, Jeff Wall And Gary Dufour" Entrevista para Gary Dufour. Em *Gagosian Quarterly*, 2020. Disponível em: <https://gagosian.com/quarterly/2020/11/17/conversation-jeff-wall-and-gary-dufour/> <Acessado em 4 de dezembro de 2020>

Entrevistas em vídeo, organizadas por instituição

ART21. "Jeff Wall: An Impossible Photograph | Art21 'Extended Play'", episódio 248 da série *Extended Play*, 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=L_gAQNuDUOo <Acessado em 4 de dezembro de 2020>

LOUISIANA MUSEUM OF MODERN ART. "Jeff Wall Interview: We are all Actors", entrevista com Thierry de Duve na ocasião da exposição *Jeff Wall: Tableaux Pictures Photographs – Works from 1996-2013*, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B8P9S6FeAuU&t> <Acessado em 4 de dezembro de 2020>

SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART. *Jeff Wall: "I begin by not photographing"*. 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2yG2k4C4zrU&t> <Acessado em 4 de dezembro de 2020>

MUMOK VIENNA. "Jeff Wall - Man with a Rifle Interview". Entrevista em vídeo. 2010. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=M6Y63_EHU1Q&t=2s <Acessado em 4 de dezembro de 2020>

NATIONAL GALLERY OF VICTORIA, MELBOURNE. “Jeff Wall & Thomas Demand: In Conversation”, entrevista em vídeo para ocasião de sua exposição *Jeff Wall – Photographs* na National Gallery of Victoria, em Melbourne, 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=07Uu_TQPORk&t=1s <Acessado em 4 de dezembro de 2020>

STEDELIJK MUSEUM. “Jeff Wall: Tableaux Pictures Photographs 1996-2013”, comentários do artista e da instituição sobre a proposta da exposição de mesmo título do vídeo. Recomendado especialmente para se houver interesse no tema do que é impreciso e espontâneo em uma produção mesmo que encenada, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tNWWrKXNeBA&t=86s> <Acessado em 4 de dezembro de 2020>

WHITE CUBE. “Jeff Wall on 'Pair of interiors' | White Cube”, entrevista em vídeo para ocasião de sua exposição *Jeff Wall* na White Cube Mason's Yard, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Nj0AqWHBwdY> <Acessado em 4 de dezembro de 2020>

WHITE CUBE. “Jeff Wall on 'Property line' and 'Daybreak' | White Cube”, entrevista em vídeo para ocasião de sua exposição *Jeff Wall* na White Cube Mason's Yard, 2019. Disponível em: https://www.whitecube.com/channel/channel/jeff_wall_masons_yards_2019/artist/jeff_wall <Acessado em 4 de dezembro de 2020>

Páginas de referência do artista em instituições:

GAGOSIAN: <https://gagosian.com/artists/jeff-wall/>, sem data

TATE: <https://www.tate.org.uk/art/artists/jeff-wall-2359>, sem data

WHITE CUBE: https://www.whitecube.com/artists/artist/jeff_wall, sem data

Press Releases de exposições selecionadas:

MARIAN GOODMAN GALLERY, *Jeff Wall – New Works*, 2002-3:

<https://www.mariangoodman.com/exhibitions/244-jeff-wall/> <Acessado em 4 de dezembro de 2020>

MARIAN GOODMAN GALLERY, *Jeff Wall*, 2009:

<https://www.mariangoodman.com/exhibitions/123-jeff-wall/> <Acessado em 4 de dezembro de 2020>

GAGOSIAN, *Jeff Wall*, 2019: <https://gagosian.com/exhibitions/2019/jeff-wall/>

<Acessado em 4 de dezembro de 2020>