

O quase-documentário: Entrevista entre Jeff Wall e Jean-François Chevrier¹

*Near Documentary:
Interview between Jeff Wall and Jean-Francois Chevrier*

*Le presque documentaire:
Entretien entre Jeff Wall et Jean-Francois Chevrier*

Jeff Wall

É artista e fotógrafo. Graduou-se na University British Columbia e cursou a pós graduação na Courtauld Institute, Londres. Também é historiador da arte e fundador da Escola de Vancouver. Participou da Documenta de Kassel, da Bienal de Shangai e realizou exposições individuais no Museu de Arte Moderna de Nova York, Art Institute of Chicago, Museu Guggenheim, Tate Gallery, entre outras.

Jean-François Chevrier

Historiador e crítico de arte, lecionou na Escola Nacional Superior de Belas Artes de Paris de 1988 a 2019. Curador desde 1987, publicou livros sobre arte moderna e contemporânea. Entre suas obras e exposições recentes, merece destaque: Jeff Wall (Hazan, 2013); *Formes biographiques* (Museu Reina Sofia, Madrid, 2013); *Œuvre et activité. La question de l'art* (L'Arachnéen, 2015); Bernard Réquichot. *Zones sensibles* (Flammarion, 2019).

Tradução e apresentação:

Júlia Paes Leme

Coordenadora de Produção de Conteúdo para a ArtRio e mestranda em Comunicação e Cultura na ECO/UFRJ.

Revisão:

Alexandre Kenichi Gouin

¹ Publicado originalmente como WALL, Jeff, CHEVRIER, Jean-François, PIJOLLET, Elia, SOTON, Claire. *Le presque documentaire*. In: Communications, n. 79, 2006. Des faits et des gestes. Le parti pris du document, 2. pp. 187-204. Agradecimento especial aos responsáveis pela autorização da tradução e publicação na Revista Eco-Pós.

Jeff Wall, um dos grandes nomes atuais da fotografia, conversou em 2001 com Jean-François Chevrier, que recebeu três de suas obras para a exposição *Des territoires*. Organizada no âmbito do seminário de mesmo título que o historiador francês ministrava na *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*, a ocasião serviu de oportunidade para que os dois conversassem sobre um, ou alguns, termos com os quais o próprio Wall organiza seu corpo de trabalho. No caso, o título e questão principal é sobre um nome que carrega em si o exercício de pensar uma imprecisão: *Citizen* (1996), *A Villager from Aricaköyü arriving in Mahmutbey-Istanbul, September, 1997* (1997) e *Man with a Rifle* (2000) quase são aquilo que parecem ser, registros documentais. Mas, ao trazerem essa distância tão pequena – e específica – em evidência, centram o debate no que concerne às certezas que construímos sobre fotografias.

Júlia Paes Leme

I

Jean-François Chevrier (J-F.C.): Decidimos conversar principalmente sobre as três obras expostas². Essas três obras fazem parte do que você vem chamando há algum tempo de um modelo “neorrealista”. Você fala também de “quase-documentário” (*near-documentary*) para assinalar um aspecto de seu trabalho. Essas duas ideias parecem se opor à tendência fantasmática ou fantástica que caracteriza, seja de

² Essa conversa ocorreu no dia 10 de outubro de 2001, na Escola Superior de Belas Artes de Paris (anfiteatro Les Loges), na ocasião da exposição *Des territoires*, que por sua vez esteve em exibição do dia 9 de outubro ao 30 de dezembro de 2001 nas galerias da escola, cais Malaquais. Os três quadros expostos de Jeff Wall eram *Citizen* (1996), *Villager from Aricaköyü arriving in Mahmutbey-Istanbul, September, 1997* (1997) e *Man with a Rifle* (2000).

maneira massiva ou pontual, uma grande parte do seu trabalho. Mas para sermos francos, essa divisão é sem dúvida menos rígida do que parece; são sem dúvidas dois “lados” distintos, mas destinados a se encontrar.

Jeff Wall (J.W.): Vinte anos atrás, desenvolver a possibilidade de distinguir a fotografia da ideia de “reportagem” (*reportage*) parecia uma proposta interessante. Eu apostei nesse caminho, que criava uma abertura no discurso que eu via como limitado na fotografia quando pensada artisticamente. E uma das maneiras de fazer essa distinção, ao menos nos anos 1980, era se afastar da reportagem, encontrando um caminho divergente, e que, inclusive, a desafiasse.

Ao longo dos últimos doze ou quinze anos eu percebi que era impossível realmente se desfazer da reportagem, ainda que essa tentativa tenha sido necessária para se poder pensar a fotografia de uma maneira diferente. A fotografia como técnica, como meio, está muito enraizada na ideia do resultado ou do efeito de reportagem para que ela possa se dissociar dela. É por isso que vim a considerar a batalha contra a fotografia – ou ao menos a minha batalha com a fotografia – como perdida, em determinado momento ao longo desses últimos anos. E me senti de algum forma feliz de tê-la perdido.

O resultado dessa experiência não foi de forma alguma um retorno à reportagem. Meu trabalho não consiste em um retorno à origem do que deveria ser a fotografia. Em vez disso, consiste em reconhecer que tanto um distanciamento da reportagem – e até mesmo a luta travada contra ela – quanto a conciliação, exprimem o que é a fotografia.

É por essa razão que nunca fiz distinção entre uma imagem dita fantástica ou imaginária – uma imagem de algo que não poderia existir – e a imagem direta de uma coisa existente. É importante reconhecer que o meio fotográfico permite as duas possibilidades e está igualmente bem expresso em ambas. Não vejo essas duas

possibilidades como alternativas ou pólos opostos, mas como práticas que são igualmente viáveis dentro do que chamamos de fotografia.

J-F.C.: Para evitar qualquer ambiguidade, é preciso destacar que você emprega a palavra *reportagem* em um sentido mais amplo que o da simples designação de uma especialidade fotográfica. Você a entende no sentido do termo em inglês *to report*, que quer dizer, de forma ampla, “dar conta” (*rendre compte*); no sentido da “universal reportagem” (*l’universel reportage*) de Mallarmé. Sua batalha contra a fotografia nos anos 1980 não visava então uma produção especializada de informações visuais. Sua batalha visava mais largamente enfrentar uma ideia dogmática da fotografia *straight*, direta, ect.

J.W.: O termo “reportagem” como o utilizo é mais amplo que o do “fotojornalismo”. A atividade que consiste em fornecer informações resulta do funcionamento de uma instituição que nós chamamos de jornalismo, uma instituição importante e que precisa de palavras, fotografias e filmes de diferentes tipos. Suas imagens são produzidas em função dessa necessidade legítima. Mas a reportagem pode ser separada do contexto do jornalismo e remeter a simples operação fotográfica. É por isso que qualquer que seja a fotografia, mesmo se ela não tem valor de informação para o mundo, ela já é uma forma de reportagem. O ato da reportagem resulta da simples operação do próprio equipamento fotográfico, reside na natureza dessa operação. É importante reconhecer que essa forma de ver as coisas corresponde ao que eu chamo – ou ao que nós chamamos na América – de modernismo (que é um pouco diferente do que essa mesma palavra designa na França): nós nos interessamos pelas características fundamentais do meio com o qual trabalhamos, o que pode ser algo limitante. Nesse sentido, a simples operação da câmera resultando em uma fotografia (independentemente do objeto fotografado) é

suficiente para que um ato de reportagem ocorra. A transmissão de uma informação socialmente significativa, do tipo daquelas de que trata o jornalismo, não é algo necessário.

J-F.C.: Vamos começar com *Citizen*. Fiquei perturbado na primeira vez que vi esse *tableau*, na Documenta X de Kassel, em 1997. Me parecia que seu “cidadão” era bem pouco ativo. Não reconheci ali a ideia de cidadania como algo que exige vigilância e atividade. Você se colocava, me parecia, no antípoda do antigo modelo de cidadania desenvolvido por Hannah Arendt. Cheguei mesmo a pensar que sua proposta fosse irônica.

J.W.: Pouco importa saber se houve uma ironia intencional de minha parte (e nesse caso não houve). Porque não cabe ao artista decidir se a obra tem uma dimensão irônica, cabe ao espectador experimentá-la. Eu não posso, então, responder exatamente nem que sim nem que não. Eu fiz essa imagem, como quase todas sobre as quais vamos conversar, a partir da experiência de algo que vi, neste caso, uma pessoa deitada em um parque. Não me ocorreu na hora que isso pudesse estar relacionado à ideia de cidadania. Mas a maior parte das minhas imagens são feitas lentamente. Isso me dá a possibilidade, ao longo do trabalho, de modificar a minha forma de proceder e a maneira como vejo o que faço. O título *Citizen* surgiu em um determinado momento, durante esses dez ou quinze dias de trabalho. Na verdade não posso realmente explicar, apenas dizer que associo a ideia de cidadania às sociedades democráticas, republicanas e federalistas de tipo constitucional como a França, o Canadá ou os Estados Unidos. A cidadania é um bem desfrutado pelos sujeitos desses Estados, mas que é negada àqueles da maioria dos outros tipos de Estados. Para resumir, podemos dizer que na maioria das sociedades livres o cidadão não é propriedade do Estado, ele tem uma identidade própria e uma

existência autônoma em relação ao Estado. Mas em uma sociedade realmente livre os cidadãos continuam cidadãos mesmo que não sejam ativos, vigilantes ou sequer responsáveis. Devemos entender que ser livre é poder ser o contrário do que os outros querem que sejamos. A condição de uma sociedade realmente livre é que o cidadão seja reconhecido como tal, mesmo quando completamente irresponsável e a despeito de agradar ou não os membros mais responsáveis dessa sociedade. Ao menos nesse sentido, minha imagem de inatividade corresponde a minha concepção do que é uma sociedade livre. Não acho que haja ironia nisso.

Ser capaz de estar relaxado e se sentir seguro em público é um dos benefícios da vida em uma sociedade livre, onde reina uma forma de paz social. Não é uma verdade para todos, mas ainda assim é algo possível e real para muitos de nós. A sensação de paz foi então decisiva, foi provavelmente o que me levou a pensar sobre esse tema. Passei duas semanas nesse parque. Ele fica em Los Angeles, uma cidade que violência, mas essas duas semanas foram pacíficas e agradáveis, e a imagem exprime essa experiência.

J-F.C.: Nesse *tableau*, vemos imediatamente o personagem do primeiro plano, deitado obliquamente, adormecido, um pouco rígido. Mas conseguimos distinguir também um outro personagem sentado no fundo do parque...

J. W.: Eu queria ter outra pessoa no fundo, à distância. É raro que haja somente uma pessoa em um parque, sempre há ao menos umas duas ou três. Eu queria que a segunda pessoa estivesse lendo na mesa. Sem pensar necessariamente na cidadania, acho que podemos ver na imagem uma pessoa que descansa enquanto outra está desperta, de vigília: uma dorme, a outra estuda.

Acho que foi provavelmente um erro dar esse título à imagem, *Citizen*. Adicionar algum tipo de informação à imagem por meio do título acaba dando ênfase ao

significado dele, provavelmente demais. Não tenho muita certeza se essa é a coisa mais artística a se fazer, na verdade talvez seja melhor deixar as imagens sem títulos. Como eu já disse, a reportagem existe em um nível fundamental da fotografia, na própria operação do equipamento fotográfico. Não precisa de nenhum acompanhamento discursivo, nenhuma legenda, nenhum título. O jornalismo e a fotografia como produção de informação, como trabalho de interpretação e de significação, que, ao contrário, parecem precisar de uma aporte linguístico. Às vezes eu acho que enfrentar essa convenção coloca em evidência o que há de artístico na fotografia, o que a faz interessante de um ponto de vista artístico. O que a câmera e o equipamento fotográfico representam é a renúncia a nomear as coisas, a designá-las a não ser como fenômenos.

J-F.C.: Escolhemos associar *Citizen* às outras obras expostas na Documenta X, que você havia produzido na ideia de um conjunto para o evento. Essas grandes imagens em preto e branco, muito planas, sem reflexo (graças aos vidros anti-reflexo) me lembraram às placas de Carl Andre colocadas na vertical na parede. Havia ali um efeito do espaço, uma abstração, uma respiração. Ao mesmo tempo, podia-se distinguir uma temática e uma pesquisa sobre o *tipo*, como em *Atget*, que procurou produzir uma imagem típica de um vagabundo, um vendedor ambulante, um trapaceiro, mas sempre permanecendo o mais perto possível da singularidade de seus personagens. Na esteira de *Atget*, Walker Evans se referiu explicitamente à noção de “tipo”, mas, na verdade, em suas fotografias, essa ideia, que era onipresente na década de 1920, começa a se desfazer. Será que ela é ainda possível hoje? Podemos nos aproximar dessa ideia, colocá-la em perspectiva, mas podemos reconstruí-la? Como em *Citizen*, o título de *Volunteer* orienta nossa leitura nessa direção. Mas o título é ainda demasiado determinante, se o tipo só pode ser flutuante.

J.W.: É possível que todos os títulos sejam erros que criam, não falsas impressões ou mal-entendidos, mas sim demais identificação e demais compreensão. Mas, para defendê-los, podemos dizer que é preferível, ou até necessário, passar por esse erro em vez de evitá-lo. Ao longos dos anos 1940 e 1950, alguns pintores se recusaram a dar títulos aos seus quadros por falta de confiança no que a linguagem poderia adicionar à obra. Essa abordagem deve ser considerada, mas ela é provavelmente uma alternativa viável sobretudo para a arte não figurativa.

Seria interessante imaginar os títulos como expressões do mal entendido do próprio artista sobre o que ele faz. E esse mal entendido faz parte sem dúvida da experiência artística. A fenomenologia do mal-entendido também corresponde ao que acontece no registro dos sentimentos. Tenho com alguma frequência a impressão de que a descoberta de uma boa obra de arte é tão intensa quanto o encontro com outro ser humano. Nós não podemos realmente pretender conhecer os outros. Podemos experimentá-los, amá-los, relacionar-nos com eles, estar lá e até dar à luz sem poder pretender entendê-los ou conhecê-los. De resto, provavelmente não é algo necessário.

A razão de estar falando sobre isso é porque a ideia de alguém estabelecer um “tipo” parece ser mais provável em outras artes que na fotografia. É particularmente difícil dar em uma fotografia a sensação da presença de um “tipo”. É mais fácil nas outras artes, nas quais a representação pode ser abstrata ou simplificada de maneira a sugerir que a figura que nós vemos existe, mas não é uma individualidade. Na forma do desenho simplificado de uma silhueta, a tipologia, ou as tipologias, parece ser uma tentativa de estabelecer uma identidade cuja coerência não é perturbada por idiosincrasias ou elementos dissonantes.

J-F.C.: Dentre os quadros expostos em 1997 em Kassel, havia também *Housekeeping*, a imagem de um quarto de hotel de onde uma funcionária está se retirando após o

haver arrumado. O cômodo logo estará vazio. Há aqui uma temática do espectral, do cotidiano que cai na espectralidade, um confronto entre o realismo e o fantástico. O espectral extrai o realismo da ilusão de atualidade. “Mal informado, dizia Mallarmé, aquele que se gritaria seu próprio contemporâneo”. Havia também *Cyclist*, uma imagem bastante sombria de um homem caído em sua bicicleta, apoiado em um muro, em uma esquina abandonada da cidade, com uma tampa do esgoto e lixo ao chão, que lembra as naturezas mortas urbanas de Walker Evans. Na primeira vez que contei a você sobre meus sentimentos sobre esse personagem, você me respondeu: “Não, ele está descansando!”.

J.W.: Mas o lixo simplesmente estava lá! É claro, fui eu que escolhi esse local para a fotografia, mas era um lugar que coisas assim aconteciam, onde se cai sobre pilhas de lixo. Eu preciso desenvolver aqui um pouco a ideia de “quase-documentário”. Essa expressão descreve bem o que tento fazer com imagens como essas, e eu amo sua imprecisão. Imagens como *Housekeeping* ou *Cyclist* estão próximas do documentário, mas não estão exatamente lá. Elas têm relação estreita com a reportagem, mas não o são exatamente. E essa pequena diferença, essa discrepância me parece enorme. Eu costumo fazer uma comparação com o que separa a prosa e a poesia em prosa (uma invenção parisiense, de Baudelaire e Mallarmé principalmente). Quando você lê um poema em prosa de Baudelaire, às vezes você tem a impressão de que ele começa tentando produzir o relato de uma experiência: por exemplo, em “Os olhos dos pobres”, estar sentado em um restaurante, olhar pela janela pessoas que não têm dinheiro para comer e que estão olhando para você. Imaginemos que Baudelaire começou a escrever um relato em prosa, no modelo de uma reportagem, e então, em um processo que não podemos realmente definir, no próprio processo de escrita, o relato se transformou em um poema. É a melhor analogia que consigo encontrar para definir o pequeno espaço entre a reportagem e aquilo que tento fazer. Eu não consigo realmente fazer um relato porque os meios

pelos quais tento fazê-lo não me permitem chegar lá. E ainda que eu saiba disso, sou muito apegado a esses meios. Embora esteja ciente de que essa técnica que uso não me permitirá chegar à reportagem, não consigo desapegar dela. Existe uma razão pela qual eu não posso me tornar um repórter, mas também não sei bem que razão é essa.

J-F.C.: Nós estamos em uma reflexão da ambiguidade. A ambiguidade, a não-presença a si, o desconhecimento são quase sinônimos. *Cyclist* seria um pouco o lado escuro, o *dark side* de *Citizen*. Também podemos retomar o quadro de 1994, *Insomnia*. Já há uns dez anos que seus trabalhos parecem participar de um jogo de ecos e de reprises. Eles se contradizem, um projeta sombra no outro. Acontece de você mesmo se contradizer e modificar a interpretação que você deu de uma imagem. Reencontramos por exemplo a postura do personagem estirado ao chão em uma imagem mais recente, *Tatoos and Shadows*. Essa imagem pode nos levar à questão da performance. Seus personagens parecem mais do que nunca interpretar ali seus próprios papéis.

J.W.: Eu uso com frequência o termo “cinematografia” para descrever certos aspectos da minha técnica, da minha abordagem. No cinema, e na cinematografia de forma mais geral, há uma cena a ser interpretada, há então um ator, e locações, objetos, figurinos, etc., preparados, dispostos. A capacidade de utilizar esses recursos me ajudou a refletir sobre a minha própria relação com a fotografia, refletir sobre o que quero e o que não quero fazer. No entanto, dentro da cinematografia, existem muitas diferenças. O termo “neorrealismo” foi usado inicialmente para se referir ao cinema italiano das décadas de 1950 e 1960, mas seu sentido foi alargado e ele designa hoje uma abordagem do cinema que tem como uma de suas principais características, seja na Itália ou em outro lugar, evitar distinguir o ator do seu papel,

evitar “the effect of the performer”. Por essa razão os diretores trabalham com atores não profissionais, com pessoas que lembram os personagens que interpretam.

Essa abordagem me interessa muito. Eu a assumo quando trabalho com atores amadores, com pessoas que parecem muito, talvez, com os personagens que quero representar. Eu digo “talvez” porque tenho em mente o que mencionei há pouco, essa impossibilidade de conhecer realmente os outros. Apesar disso, trabalho com essas pessoas que não conheço mas que eu acho por uma razão ou por outra que se parecem com os personagens que quero retratar. A ideia de *Tattoos and Shadows* me veio de uma cena que vi no verão anterior: três pessoas repousando em um gramado, à sombra de uma pequena árvore cujas sombras dançavam em sua pele. Eu fiquei com essa imagem em mente e me comprometi a recriá-la da maneira mais escrupulosa e precisa possível. Mas eu não conhecia aquelas pessoas e não fazia a menor ideia de quem elas eram. Só sabia que eram jovens e que tinham tatuagens, o que é uma outra maneira de dizer que basicamente não sabia nada sobre elas. Então tentei recriar, o mais precisamente possível, o efeito que haviam produzido em mim. Encontrei três pessoas, todas tatuadas, que aceitaram colaborar na imagem. Durante a realização, eu acabei por conhecê-los um pouco, como geralmente me acontece, mas não cheguei a os conhecer de verdade para além de sua aparência. Pode ser verdade que eu trabalhe com gente muito próxima as que tento retratar, mas pode ser também que essas pessoas apenas se pareçam com elas. Eu não sei se elas estão “interpretando a elas mesmas” ou não. A imagem não pode estabelecer isso, não é isso que as imagens fazem.

J-F.C.: Você parece hoje preferir resolutamente o mistério cotidiano e neorrealista ao fantástico. Você já tinha retratado vampiros do subúrbio (*Vampires' Picnic*), mas em *Tattoos and Shadows* você volta ao realismo, você mostra uma tribo atual dos subúrbios.

J.W.: É uma forma bem parisiense de olhar essa imagem, mas imagino que seja justa, que todas essas pessoas tatuadas passem de certa forma a sensação de constituir uma tribo. É um tipo de subcultura.

Em alguns dos filmes neorrealistas mais famosos, os atores eram eles mesmos habitantes da vila retratada e interpretavam personagens muito próximos de suas realidades, como dizíamos aqui. Podemos deduzir que o sucesso desses filmes se deve a eles serem baseados em um tipo de subcultura, ou em uma cultura local, que podemos comparar a uma cultura tribal. Por que não? Mas isso não me interessa. As subculturas e as culturas locais não me interessam, e geralmente não gosto das obras que dependem de uma relação específica com uma tribo ou subcultura. O que me interessou foi a combinação das tatuagens, que são a princípio permanentes, e das sombras, que são fugazes. As características e a identidade das pessoas tatuadas eram o que eu precisava levar em conta para criar a imagem que eu queria.

J-F.C: Terminamos essa primeira sequência com *The Fooded Grave*. Chegamos aqui aos limites do quase-documentário. A dimensão documental é o cemitério, mas o neorrealismo é aqui difícil de identificar. Estamos sobretudo em um universo fantasmático.

J.W.: É uma cena em um cemitério, em uma tarde chuvosa. No primeiro plano, uma tumba recém escavada, que ficou inundada por causa da inclinação do terreno. Sob a superfície da água, a cena cotidiana cede lugar a uma pequena porção do fundo do oceano, com todos os elementos do mundo subaquático. É uma reconstrução, precisa – eu espero –, de uma zona do fundo do mar da Columbia Britânica, no Oceano Pacífico. Trabalhei com oceanógrafos para evitar o efeito de um aquário ou

de uma vitrine, e para dar a impressão de um fragmento real que poderia ter sido tirado do fundo do oceano.

Não vou tentar interpretar essa imagem. Direi apenas que em todas as minhas imagens, de uma maneira ou de outra, eu faço de uma tal forma que o assunto e a forma como ele é tratado pareçam derivar da própria natureza da fotografia. Isso quer dizer que nenhum tema, por mais fascinante que seja, me interessa se ele não me permite fazer o tipo de imagem que eu quero fazer: imagens que derivam da natureza do meio.

Se alguém, em uma tarde chuvosa em um cemitério, se encontrasse diante de uma tumba cheia de água, se por um instante parasse para observar esse interior, poderia, no tempo de uma fração de segundos, ter um fulgor, uma alucinação, um sonho acordado, uma reminiscência, ou uma combinação de tudo isso, e ver a cena que eu registrei, um fragmento do fundo do mar. Essa visão é um produto da mente, despertada por processos misteriosos. Me parece que esse evento instantâneo imaginário faz eco à instantaneidade da fotografia. Por isso que fiz essa imagem. Não porque achei que fosse um tema profundo ou original, mas simplesmente porque havia um sentido poético, e principalmente porque fazia sugestão à instantaneidade. O caráter instantâneo da fotografia é familiar para nós, esperamos experimentá-lo quando olhamos para uma fotografia. É por isso que eu pensei que, cientes dessa expectativa, poderíamos acreditar na experiência que *The Flooded Grave* propõe, acreditar na realidade do ato de imaginação que ela descreve.

J-F.C.: Quando foi mostrada pela primeira vez, nos Estados Unidos, essa imagem surpreendeu bastante e suscitou um grande entusiasmo. Comentários exaltados celebraram sua inspiração simbólica, até simbolista. Mas me parece ao contrário, que ela trata de um lugar comum: da associação da morte e do sentimento oceânico. Não há aí nada de grandioso, simplesmente uma grande precisão poética. A

combinação da parte realista (o cemitério) e a parte imaginária (a visão mental) é perfeitamente definida.

J. W.: Concordo. O lugar comum é o campo mais interessante, é ele que oferece mais possibilidades de temas e de tratamentos. Esqueci quem foi que disse que nada é mais complexo e mais misterioso que o lugar comum. Me parecia que, para *The Flooded Grave*, tudo devia ter esse aspecto comum: a vista do cemitério, com os canos, tubos, operários, corvos, etc., mas também a imagem submarina. Precisava que fosse também um momento cotidiano do mundo submarino. Queria também que na associação dos dois houvesse uma qualidade onírica, uma qualidade de sonho acordado. Os sonhos acordados acontecem no meio do dia, em meio às coisas ordinárias, eles também fazem parte do mundo cotidiano, cuja característica comum me parece o que há de mais enigmático e de mais bonito.

II

J-F.C.: Construimos a segunda sequência a partir de *A Villager*, sobre a ideia de paisagem. *A Villager from Aricaköyü arriving in Mahmutbey-Istanbul, September, 1997* mostra um imigrante que chega a pé a Istambul. Em *Citizen*, o parque é genérico, mesmo que saibamos que fica em Los Angeles. Aqui, por outro lado, a paisagem é específica e está claramente designada no título. É uma paisagem com uma figura humana (*figure*).

J.W.: Às vezes percebo que algumas de minhas imagens provavelmente continuariam boas mesmos se tirássemos as figuras. Há alguns anos, comecei a fazer grande quadros sem figuras, nem humanas nem animais, e gostei muito deles. Percebi então que, em termos de conteúdo, de dramaturgia, de sentido, de narrativa, de representação, de plasticidade, de sentimentos, não existe uma distinção necessária entre esses dois tipos de imagens, com ou sem figuras.

Picasso dava aos artistas o seguinte conselho: se você é capaz de trabalhar com quatro elementos, trabalhe com três. Se você é capaz de trabalhar com três, trabalhe com dois. É um bom conselho e um princípio de economia: sempre tentar suprimir algo.

Adoraria que alguém me tivesse dito que uma imagem como esta teria ficado igualmente boa, se não melhor, sem a figura. Eu diria hoje que essa pessoa provavelmente tem razão. Mas quando a figura apesar de tudo permanece, quando resiste ao julgamento, e sobrevive na imagem, acho que ela ganha em intensidade. É como as pessoas; não importa qual seja nosso julgamento sobre elas, elas estão lá, elas permanecem. Sua presença contem a experiência de uma ausência superada. Você deseja que desapareçam, mas elas estão lá. E essa presença da figura, sua persistência contra todo julgamento, me parece bastante rico de sentido. É então possível adotar o conselho de Picasso, mas o adaptando um pouco: se sabemos trabalhar com três elementos, é preciso tentar de todos os jeitos trabalhar com dois. Mas se, apesar disso, contrariamente ao princípio que você se impôs, você precisar integrar o terceiro elemento, a obra aguentará as consequências, e elas podem até ser benéficas.

O elemento indesejado, aquele que deveria ter sido removido, permanece, persiste e sua presença se torna sensível. É interessante de um ponto de vista estético, mas não apenas.

O princípio clássico de economia colocado por Picasso é indubitavelmente justo, e todo artista deve aprendê-lo. Mas violar esse princípio, ao menos com um certo espírito, é igualmente justo e tem a vantagem de introduzir no trabalho o elemento dissonante e indesejado. Essa dissonância nós devemos aceitar como uma das características fundamentais da arte moderna, uma característica que distingue a arte moderna da arte pré-moderna, da arte da harmonia e da beleza. De fato, estar interessado na modernidade é estar interessado na presença do desarmônico.

Podemos também fazer um tipo de extrapolação ética. Essa figura ou esse elemento não desejado, que estamos tentando suprimir da obra para diminuir o número de elementos, mas que reaparece – ou que deixamos reaparecer –, é também, no plano da representação do mundo, a figura desses outros seres que nós poderíamos desejar ver desaparecer. Desejamos seu desaparecimento, tentamos simplificar a obra, mas eles reaparecem e provocam uma irrupção daquilo que aprendemos a chamar de o Outro. Esses seres que desejamos ver desaparecer são aqueles com quem devemos justamente permanecer em relação, contra a nossa vontade.

Reencontramos aqui à questão da cidadania: a responsabilidade dos cidadãos tem muito a ver com o processo que consiste em desejar se livrar de uma coisa ou de uma pessoa e ao mesmo tempo permitir que ela permaneça ou reapareça ou retome seu lugar, por mais embaraçoso que seja. Se as imagens têm um papel dentro do que podemos chamar de processo civilizatório, esse se manifesta no fato delas nos permitirem reproduzir esse processo na experiência da imagem, através do prazer estético e do processo de julgamento estético.

Um fotojornalista não tem problema de escolher seu tema: ele vai fotografar o que as agências ou as revistas solicitarem. Eu funciono justamente ao inverso. Não sigo ordens, está comigo o poder de decidir meus temas e sobre o que fotografo. E eles vem sempre ao acaso, sem que os consiga prever ou explicar. Para *A Villager*, eu tinha vontade de escrever o poema da chegada a cidade de um homem do campo. Comecei a escrever este poema indo para Istambul. Os críticos escrevem frequentemente sobre meu trabalho que tudo nele é planejado aos mínimos detalhes. Tornou-se um cliché dos textos críticos dos últimos quinze anos, mas é completamente falso. Eu planejo o que posso, mas a maior parte do que compõe a imagem acontece durante a criação, depende dos lugares, das pessoas, das coisas com as quais trabalho.

Uma vez em Istambul, comecei a trabalhar sobre minha ideia de poema, a chegada do aldeão. Me perguntava sobre a cidade e sua periferia e procurava pelos lugares

onde poderia se dar uma chegada ou lugares onde efetivamente chegavam os aldeãos. Foi assim que encontrei o lugar. Mas quando eu o encontrei, eu não sabia ainda quem chegaria lá. O local precedeu ao personagem. Eu procurava um lugar onde uma pessoa, que eu ainda não conhecia, ia poder chegar.

O jovem da imagem tinha chegado a Istambul duas semanas antes. Ele esperava na rua, junto com outros jovens, em um lugar onde os empregadores vinham procurar por mão de obra. Eu lhe dei seu primeiro emprego em Istambul. Pedi que reencenasse sua chegada, que andasse pela rua desde onde o ônibus o havia deixado.

Essa imagem é um bom exemplo do “quase-documentário”. Eu a fiz de forma que fosse o mais jornalística e documental possível. Era um verdadeiro aldeão que tinha realmente acabado de chegar de uma vila chamada Aricaköyü. Nada foi inventado, tudo está de acordo com a imagem e o título. A única coisa que inventei foi a situação da minha viagem a Istambul.

J-F.C.: A imagem mostra a periferia de Istambul. Vemos galpões e uma mesquita. O primeiro plano é o cruzamento de três caminhos, podemos pensar em Édipo. Mas essa sugestão mitológica não está indicada no título, que se restringe estritamente aos dados fatuais. Você me disse que poderia ter feito essa imagem "em qualquer outro lugar". Sua complexidade então não dependeria do local representado.

J. W.: O sucesso dessa imagem era contingente, eu poderia ter passado dois meses em Istambul sem encontrar esse local, sem encontrar nenhum lugar conveniente. Uma vez encontrado, acidentalmente, o lugar, a produção pode então começar.

Para fazer uma imagem afilhada ao documentário, é necessário entrar em relação com aqueles que fotografamos e trabalhar com eles como com atores ou colaboradores. Quando um fotógrafo se relaciona com as pessoas que está

fotografando, sua maneira de vê-las muda durante o trabalho, independentemente de quanto tempo esse dure. O importante não é desenvolver uma relação durável. Essa relação que se estabelece e que se transforma constitui uma reserva de emoções que surgem em dado momento e que podem potencialmente mudar a natureza da imagem. E, no seio mesmo daquilo que chamo de “cinematografia”, cada modo de trabalhar gera um tipo particular de emoção.

Note que não me coloco em um plano sentimental, não pretendo desenvolver laços verdadeiros com as pessoas que associo ao meu trabalho. Sou, aliás, muito cético sobre a forma como os fotógrafos pretendem criar laços enquanto trabalham durante suas reportagens em países distantes. A questão não é criar laços pessoais, é uma questão artística, técnica: quando você trabalha realmente com alguém, você o vê diferente, e isso muda sua forma de fotografá-lo. A dimensão afetiva que se desenvolve ao longo do trabalho, mesmo que por um breve período, pode se refletir no trabalho da imagem e traz um equivalente daquilo que, no método do “quase-documentário”, ocupa o intervalo entre a cinematografia e a reportagem.

J-F.C.: Uma outra lembrança, *Restoration*. Os personagens estão em uma paisagem pintada, uma paisagem que é uma representação, um artifício.

J.W.: Essa imagem foi feita no Panorama de Lucerne, na Suíça. Aqui também, eu a quis ser o mais fiel e próximo possível aos fatos e à situação. O Panorama realmente precisava ser limpo e restaurado e as mulheres são de fato restauradoras de Zurique, com as quais trabalhei para zelar todos os detalhes e garantir que seu trabalho fosse representado com exatidão. A imagem foi feita inteiramente no mesmo estado de espírito que *A Villager*, isto é, na ideia de se aproximar ao máximo possível da reportagem. Assim como para as outras imagens, usei o computador. Reencontramos aqui a combinação da reportagem e da *mise en scène*.

J-F.C.: *Dead Troops Talk* é o auge do artifício. É também um limite do quase-documentário uma vez que se trata de uma cena de atualidade totalmente reconstruída (em uma paisagem).

J.W.: A pequena distância que se cria entre a propensão natural da fotografia à reportagem e sua igual propensão à cinematografia me interessa imensamente. Até que ponto podemos esticar a distância entre esses dois pólos? A margem é estreita. Podemos imaginar que não é preciso muito para transformar uma reportagem em outra coisa; uma operação muito pequena, não maior que a distância entre duas pinceladas em um quadro de Cézanne. É nesse pequeno espaço que o panorama do meio se revela a nós ainda hoje, e continua se revelando. Eu acredito que a fotografia ainda está se revelando.

J-F.C.: O caminho de *A Villager* já havia aparecido em *The Crooked Path* em 1991, com os galpões ao fundo. Decidimos fechar esta sequência sobre paisagem com uma imagem menos conhecida: *Swept*, de 1995 (que responde a *The Destroyed Room* de 1978). *Swept* mostra uma garagem vazia sem figura. Não é uma paisagem, mas antes uma imagem em que a ausência de figura leva ao vazio: o vazio de um cômodo limpo, varrido. E esse vazio é um ambiente colorido. Podemos pensar em Rothko, mas o teor descritivo da imagem limita essa aproximação.

J.W.: A fotografia possui, ao que tudo indica, uma qualidade particular de descrição dos lugares, que parece estar na capacidade de fazer a diferença entre limpo e sujo. É o único meio realmente apropriado para mostrar os traços, as manchas, as sujeiras que as pessoas e a vida deixam nas coisas. Nenhuma outra forma artística, nenhum

outro meio pode mostrar isso tão bem. Imagine por exemplo uma parede em ruínas, degradada, suja. Uma pintura não poderia revelar essa presença; a fotografia é um traço imediato, físico, do objeto ele mesmo. Em uma pintura, o traço no muro será reduzido a um acontecimento pictórico dentre outros.

III

J-F.C.: Chegamos ao terceiro *tableau* apresentado na exposição e o mais recente, *Man with a Rifle*. Podemos ver uma reinvenção da fotografia de rua. O personagem principal, o homem em posição de atirar, dá título à imagem, mas ela se sustentaria mesmo sem ele. Seria uma paisagem urbana, uma vista de uma rua em Vancouver.

J.W.: Eu tinha visto uma cena muito parecida com essa, bem perto do local fotografado, e senti imediatamente a vontade de reconstituí-la. Um homem como aquele fazia o gesto de atirar, sem arma e sem alvo real. Nunca caminhei na rua com uma máquina fotográfica, tentando registrar o que vejo como faz um repórter. Talvez porque ache fútil, porque tenho a sensação de que não encontrarei as coisas que procuro e que encontrarei as que não procuro. Não quero ficar preso nessa contradição. Em todo caso, vi esse gesto feito por um homem que se parecia muito com esse. Então voltei, alguns meses depois, a essa mesma esquina e fiz alguns testes, para ver se conseguia reconstituir exatamente a cena. Não era realmente possível: qualquer que fosse a posição câmera, a composição banal, desinteressante. O lugar em si, a esquina original, não tinha a configuração necessária para uma boa imagem.

É um problema fundamental. Priorizo sempre a exigência artística, a exigência da composição, sobre os outros fatores. Nesse caso, isso me obrigou a procurar outro local. O gesto, o evento que suscitou o projeto dessa imagem ocorreu perto daí, mas não aí exatamente. Mas, segundo meus critérios, uma imagem que fosse feita no local

original não seria tão boa, o que me obrigou a me deslocar. Esse deslocamento é uma espécie de falsificação dos fatos; isso significa que dou preferência à exigência artística em relação aos fatos, e contradiz minha reivindicação de trabalhar o mais próximo possível da reportagem. Amo essa contradição, e acho inclusive que a qualidade estética e a possibilidade mesma de uma obra resultam sempre de uma contradição desse tipo, quando a introdução de um elemento exige o abandono ou a distorção de outro. É por isso que considero que essa imagem pode pretender ser afiliada à reportagem.

Pode se dizer também que para ser apreendido, capturado pelo espectador, um tema que for realmente significativo exige uma boa imagem. A única forma de transmitir a experiência que vivi é torná-la tema de uma boa imagem. Portanto, é o tema que torna necessário o processo de produção da imagem, e devemos aceitar essa contradição. O resultado desse trabalho todo é o prazer que temos na experiência de uma boa obra de arte. Tudo o que conta na arte vem dessa experiência de prazer, de gozo estético, sem a qual nada de importante pode acontecer na arte.

Tenho muito prazer na realização dos meus trabalhos. É uma atividade mais próxima do jogo do que do trabalho. As únicas dificuldades que encontro vem de minhas tentativas de me conformar às normas da arte do passado.

Para nosso azar, Vélasquez, Bernini, Manet... ainda são muito bons. Isso é muito ruim para a gente porque suas obras são realmente muito boas. E fazer uma boa obra hoje, em nossa cultura, é fazer alguma coisa que possa se igualar a eles. Olha o tamanho do problema que temos.

Nunca tentei fazer aquilo que pudesse ser considerado como uma imagem “importante” por seu teor cultural. Eu sempre procurei fazer “boas” imagens. A imagem deve ser boa, e os interessados o reconhecerão.

J-F.C.: Finalmente, tudo remete à imagem e a sua fabricação, uma vez que a imagem é o lugar comum de todas as representações. Já cruzamos com essa relação entre a fabricação e o lugar comum, que relativiza a importância do tema. Há algum tempo, você se refere cada vez mais ao modernismo de Greenberg. Seria possível também mencionar Flaubert e a ideia do livro sobre nada. Isso poderia evitar, talvez, uma atitude reducionista, contradita por suas imagens, da mesma forma que os romances de Flaubert contradizem uma interpretação dogmática de relativização do tema.

J.W.: Nos anos 1960 e 1970, toda minha experiência girava em torno de estudar aquilo que vocês parecem chamar na França de uma ideia americana do modernismo. Essa noção foi formulada pelo Clement Greenberg e alguns outros, dentre eles Michael Fried. Ela é centrada na ideia de que as artes evoluem e se tornam mais interessantes por um processo de reflexão sobre seus próprios limites, sobre suas fronteiras, ou, em outras palavras, sobre sua natureza própria. De uma maneira ou de outra, tudo que fiz em fotografia se inscreve nessa perspectiva: não me afastar daquilo que me parece definir o meio fotográfico. Essa posição foi muito criticada nos últimos vinte anos e alternativas foram propostas. A maior parte dos problemas ideológicos, se não todos, foram colocados em evidência.

Mas continuo achando que a teoria modernista é superior à todas aquelas que se desenvolveram para substituí-la. Infelizmente já está tarde e não terei tempo de dar um exemplo prático, concreto, da forma como uma imagem pode colocar em prática essa teoria. No entanto, posso tentar dar algumas indicações sobre o meu modo de trabalhar.

O único problema é que a fotografia é um meio tão complexo que não tenho certeza se sei qual é a sua natureza. Ainda que me interesse pela fotografia como um meio específico, não estou seguro se sei realmente quais são realmente suas

características. Eu volto então sempre a uma posição de experimentação. A contradição me interessa, assim como as questões especificamente técnicas. Por exemplo, quando tiramos uma foto, é preciso estar ciente de informações fundamentais a respeito da imagem que se quer fazer, como a distância entre a máquina e o chão, a forma como o aparelho é mantido em cima do chão, a formação da imagem através da lente, a forma como a lente esférica forma no filme a imagem retangular. Todas essas coisas muito físicas devem estar presentes de uma forma ou de outra na imagem. Não posso realmente explicar isso aqui, mas podemos compreender, analisando as imagens, a forma como esses fatores afetam sua realização. Essa abordagem me parece a mais rica, e é por isso que me considero um modernista “à americana”, para retomar sua definição.

É particularmente importante que os fotógrafos tenham consciência de que o tema, por mais apaixonante que ele seja, vem sempre em segundo lugar, após o problema fundamental, formal, material, da própria representação.

Diferente da pintura, na fotografia, dominada pela instituição do fotojornalismo, sempre está subentendido que o mais importante nela é a informação transmitida sobre o mundo. Essa relação com a imagem não é nada artística. A teoria “modernista americana” retoma a velha ideia de Kant: o importante não é o objeto, mas sua representação. Em consequência, a representação, seus meios, seus critérios de qualidade são os únicos que podem interessar aos artistas. Contando também com a forma segundo a qual, ao longo de vários séculos, essa qualidade se tornou uma norma. É então muito importante que o fotógrafo tenha consciência de que o “assunto interessante” é seu maior inimigo. Não que o tema não possa ser interessante, mas isso não é garantia de sucesso artístico, pode na verdade até comprometê-lo se o fotógrafo contar apenas com aquilo que seu interesse traz à imagem.

A ênfase no meio, na representação, e a insistência em tratar os temas interessantes e desinteressantes sem distinção, como se fossem todos desprovidos de interesse,

caracteriza a modernidade; e a estética moderna não é especificamente francesa ou americana. Flaubert é um excelente exemplo: enquanto escritor, ele se deparou com os mesmos problemas.

Essa atitude é, para mim, a que caracteriza melhor o trabalho de todos os bons artistas. As outras abordagens possíveis são as dos conservadores de museus, dos curadores de exposição, dos administradores de instituições artísticas, dos educadores, etc., que são igualmente válidas, dentro dos seus respectivos limites.

Mas a única coisa que um artista saber é como produzir boas obras. A influência das instituições sobre a arte é tal que uma atenção cada vez maior é dedicada às outras abordagens, culturais, sociais, etc. Mas o pobre artista ainda é aquele que *faz* as obras, e elas precisam ser suficientemente boas segundo os critérios fixados por Cézanne e os outros. Para tanto, ao longo de todo seu trabalho, o artista não deve perder de vista as abordagens que o permitirão fazer bons trabalhos.

J-F.C.: Não vamos voltar – já está muito tarde – à contradição, durante muito tempo tão sensível em seu trabalho, entre a escuridão daquilo que mostrava, uma temática insistente da vida alienada, e a felicidade das imagens. Nessa última década, você atenuou bastante essa tensão, mas não duvido que ela se mostre sensível a muitos que vejam suas imagens hoje e que ainda se possa interpretar o vazio nas suas imagens, elemento constitutivo da paisagem, como uma marca bastante depressiva, como um sentimento de ausência e um ascendente da morte.

J.W.: Quando dava aulas, perguntava aos alunos: “Vocês trabalharam hoje?”. Eles várias vezes me respondiam: “Não, não me sentia capaz.” E havia sempre uma razão: eles estavam com enxaqueca, mau humor, e não trabalhavam. Eu lhes dizia então que era importante que fossem trabalhar também desse jeito, tanto nos bons dias quanto nos maus, quando não se sentissem bem, quando odiassem o mundo, quando

estivessem deprimidos e indispostos. Porque tudo isso nos constitui. Se só trabalhamos quando nos sentimos bem, não estamos sendo nós mesmos. E a arte deve ser aquilo que somos: maus, bons, violentos, agradáveis, idealistas, deprimidos, ou o que quer que seja. Os bons artistas trabalham todos os dias, com todas as suas emoções. É isso que tento fazer. Se minhas imagens tem estados de espírito, é porque trabalho todos os dias.
