

Regimes de enunciação do visível e o olhar olhado das coisas nas imagens de Jeff Wall

Visible enunciation regimes

and the look of things in the images of Jeff Wall

Fernando Gonçalves

Doutor em Comunicação pela UFRJ. Fez Pós-Doutorado em Sociologia do Cotidiano na Universidade Paris V-Sorbonne. É professor associado da Faculdade de Comunicação Social da UERJ. Lidera o grupo de pesquisa Comunicação, Arte e Redes Sociotécnicas.

Email: goncalvesfernandon@gmail.com

Submetido em: 20/02/2016

Aceito em: 27/02/2016

PERSPECTIVA

RESUMO

O texto busca discutir as mudanças no estatuto do documento na fotografia na arte contemporânea através da análise dos processos criativos do artista canadense Jeff Wall e suas imagens teatralizadas. Para tanto, o texto não se propõe precipuamente a analisar os trabalhos de Wall, mas, antes, verificar como eles resultam de procedimentos e determinações que nos ajudam a entender, em certa medida, as mudanças pelas quais vêm passando a imagem fotográfica, particularmente no campo da arte. Com isso, buscaremos evidenciar exatamente as problemáticas levantadas hoje para a fotografia e que nos permitem considerá-las também como um problema de comunicação, na medida em que complexifica questões como representação, narrativa e produção de sentido para a experiência na atualidade.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia; Arte Contemporânea; Regimes de Enunciação.

ABSTRACT

The text discusses the changes in the status of the document in contemporary art photography by analyzing the creative process of Canadian artist Jeff Wall and his theatricalized images. Therefore, the text does not primarily intend to analyze Wall's artworks, but rather to see how they result from procedures and determinations that help us understand, in some extent, the changes through which the photographic image has been going through, particularly in the art realm. In so doing, we will seek to highlight exactly the problems raised today for photography by art, which also allows us to consider them as a communication problem, as it complexifies issues such as representation, narrative, and meaning production for social experience in our present.

KEYWORDS: Photography; Contemporary Art; Enunciative Regimes.

1. Introdução

O presente texto busca discutir o estatuto do documento e os regimes de enunciação do visível na fotografia contemporânea¹. Para tanto, analisa os processos criativos do artista canadense Jeff Wall e suas imagens teatralizadas através da discussão de alguns de seus procedimentos mais recorrentes: a encenação literal ou inspirada em obras de arte, a encenação de situações imaginárias e a encenação de cenas vistas ou vividas pelo artista.

Vai nos interessar aqui analisar como as relações que o artista estabelece entre documento, narrativa e citação, por meio da teatralização e da performatividade das imagens, estão diretamente ligadas à atual discussão, nos campos da arte e da comunicação, sobre os regimes de enunciação do visível. Para tanto, o texto não se propõe precipuamente a analisar as imagens de Wall, mas, antes, verificar como elas resultam de procedimentos e determinações que nos ajudam a entender, em certa medida, as mudanças pelas quais vem passando o estatuto do documento e da imagem fotográfica na arte.

A discussão realizada pelo texto procurará colocar essa questão da mudança de estatuto como uma contribuição para fazer avançar o debate sobre a produção de sentido no campo das imagens no contexto da cultura contemporânea, particularmente no campo da arte. Nesse sentido, os trabalhos com a imagem realizados por Jeff Wall parecem não apenas protagonizar tais mudanças, mas também encarná-las. De certa forma, os modos de presença e de construção de suas fotografias encenadas conectam e problematizam os regimes enunciativos vigentes na arte e na fotografia, evidenciando-os como um campo de disputa para o sentido das imagens e das práticas que as produzem.

Será então interessante observar como, desde o final dos anos 70, estão presentes nos trabalhos de Wall traços das mudanças que observamos na fotografia na arte hoje, visíveis especialmente no trânsito e na permeabilidade existente entre fotojornalismo, as imagens vernaculares e a arte, o retorno de técnicas de registro do século XIX coexistindo com tecnologias digitais e plataformas de compartilhamento na internet, além de anacronismos e da recorrência de questões da história da arte.

Para tanto, o texto discutirá os trabalhos e os procedimentos de Wall como uma espécie de *figura* das mudanças que ocorrem há pelo menos 40 anos no campo da fotografia na arte. Porém, como

¹ Embora o termo “fotografia contemporânea” abarque a experiência do fotográfico em campos diversos, e não apenas na arte, será usado aqui especificamente para tratar da fotografia no contexto da arte contemporânea.

já mencionado, mais do que analisar seus trabalhos e sua trajetória – já amplamente analisada por críticos, curadores e pesquisadores – vai interessar ao texto discutir o conjunto de gestos que aponta para tais mudanças. O que desejo evidenciar com isso serão exatamente as problemáticas levantadas hoje para a fotografia no campo da arte, que considero também como um problema de comunicação, na medida em que complexifica questões como representação, narrativa e produção de sentido para a experiência na atualidade.

2. Sintoma

Meu primeiro contato com os trabalhos de Jeff Wall foi em 2011, em livros sobre “fotografia contemporânea”. À época, além da ida sistemática a exposições, buscava nas páginas de Cotton (2010) e Poivert (2010), entre outros, conhecer o *estado da arte* da produção artística contemporânea em fotografia, mesmo que pelos olhos de curadores e pesquisadores americanos e europeus. Lembro bem do meu estranhamento ao encontrar um conjunto de retratos, paisagens e naturezas-mortas, onde surgiam, de forma recorrente, os temas da inexpressividade e do banal, e como recursos estéticos, o figurativo e o documental.

Entre retratos posados, objetos comuns e situações do cotidiano aparentemente sem sentido, via desfilar alguns nomes então desconhecidos para mim e que mais tarde viriam a se tornar objeto de estudo. Jeff Wall me pareceu de longe um dos mais misteriosos. Visualmente, seu trabalho não me pareceu ter o apelo da intimidade de uma Nan Goldin ou da impessoalidade instigante de um Thomas Ruff ou de uma Rineke Dijkstra. Tão pouco tinha a estranha familiaridade das arquiteturas ou das situações de interiores institucionalizados de um Thomas Struth, de um Andreas Gursky ou de uma Candida Höfer. Talvez por isso, as imagens de Wall, algo banais, algo fantásticas, ficariam em *stand by* até recentemente, aguardando um momento propício para serem investigadas. Isso, porém, não me impediu, à época, de comprar livros e catálogos sobre ele e de usar algumas de suas imagens em alguns de meus cursos, como *Diagonal composition#3*, de 2000 (FIG. 1), uma natureza-morta carinhosamente apelidada por mim e meus alunos de “a foto do baldinho”.



FIGURA 1 - *Diagonal composition#3*, 2000

FONTE – Galassi, 2008, p. 106.

Como *Diagonal compositions #3*, os demais trabalhos de Wall tinham algo que me escapava e que por isso mesmo me instigava. Esse algo, somente entenderia mais tarde, não era o elogio ao banal através de um trabalho de estilo ou de enquadramento, mas o absorver da banalidade e o deslocar do seu sentido fazendo-o deslizar por meio de um trabalho com a imagem, tornando-a pensamento. Esse deslocamento faz parte de jogos que Wall estabelece com as coisas do mundo para forjar suas imagens e, mais que isso, para forjar suas imagens como um sintoma, no sentido dado ao termo por Didi-Huberman: uma suspensão “no curso normal da representação” (2011, p. 64). Dito de outro modo, uma inoculação de um pensamento crítico sobre a representação no seio da imagem, por meio da própria imagem.

Mas, assim como a imagem de Wall não tratava do baldinho e nem, por exemplo, *Kitchen Wall in Bud Field's House* (1936) de Walker Evans, com suas tábuas e utensílios pendurados, tratava de gambiarras, chamou minha atenção o modo como tais elementos foram escolhidos e organizados para fazer imagem. Embora algumas imagens de Wall e Evans tenham em comum a relação entre a presença inusitada e plástica de objetos e seu contexto (no caso de Wall, é parte de uma encenação de um dia da vida de um voluntário que limpa um abrigo, e no de Evans, a vida miserável dos camponeses do

Alabama), o que resulta nos dois casos é outra coisa que apenas uma narrativa sobre humanos contada pela vida de seus objetos. É talvez um modo de fazer imagem onde lugares, objetos e humanos são articulados de modo a produzir visualmente tanto uma realidade por meio de uma presença (ou de uma ausência) quanto uma indeterminação relativamente 1) ao que se vê; 2) ao seu sentido e 3) ao motivo pelo qual algo foi dado a ver. Trata-se, finalmente, de um modo de fazer imagem que parece apontar para uma mudança no regime enunciativo do visível, que desloca a percepção do motivo contido na imagem para a percepção da fotografia como imagem, evidenciando sua natureza de artifício e o funcionamento de nossos sistemas de representação.

Esse modo de fazer imagem que produz essa indeterminação - e que desarruma na fotografia o lugar do registro e da narrativa - vem se tornando uma questão central nos últimos 40 anos no campo da arte. Mas se, por um lado, desde os anos 70 o uso da fotografia vem servindo de recurso e munição para uma crítica à representação, à cultura visual midiática e ao próprio sistema das artes, por outro, isso não tem ocorrido sem uma reafirmação da descrição, do documental e da narrativa na própria fotografia. Mas o que parece ser uma contradição é, na verdade, parte dessa história sobre as mudanças que vêm ocorrendo nos campos da arte e da fotografia, uma história da qual Jeff Wall é ator e personagem.

Wall busca fazer, desde o final dos anos 70, imagens “tão próximas quanto possível da reportagem quanto da poesia” (Chevrier, 2006) e desenvolve seu trabalho num momento em que a fotografia que vai para o museu, sobretudo a partir dos anos 90, não difere muito, por exemplo, das fotos jornalísticas ou vernaculares, por seu caráter “anti-estético” de registro. É que esse suposto caráter “anti-estético” das imagens que atravessaram o século XX (desde a chamada “fotografia direta” dos anos 20, passando pela “nova objetividade” dos anos 30 e 40 até desembocar nos modelos de representação no fotojornalismo dos anos 50), cumpriria hoje a função de renovar a experiência do fotográfico, problematizando a fotografia de dentro, apoiada na materialidade da imagem por meio de uma estética documental e da descrição.

Sem deter o privilégio da criação e de forma não exclusiva, a arte constitui um dos campos que trouxe definitivamente para um primeiro plano dos debates sobre a fotografia o fato de que, nesse processo de renovação, registro e descrição, elas não mostram por si só o mundo, mas antes narram o ato de sua fabricação. A partir daí, também a crítica à representação se transformaria: ao invés de uma recusa da forma e de uma denúncia muitas vezes didática dos discursos *nas entrelinhas* ou *por trás da*

imagem, a arte proporia uma releitura do que foi a fotografia no século XX, por meio de curadorias e montagens expositivas, em que os modos de invenção do mundo, do olhar e do observador estariam em perspectiva. Nesse sentido, o que caracterizaria o documento em uma prática fotográfica que produz uma indeterminação para a imagem na própria imagem, é sua condição necessariamente híbrida de registro e de expressão, nem por princípio arte, nem apenas documento.

Do mesmo modo que Crary (2013) viu nas obras dos impressionistas no final do século XIX uma mudança nos modelos de visão antes baseados na câmera escura e em uma descorporificação do olhar, me pergunto se seria possível ver nas práticas de alguns artistas contemporâneos mudanças nos modelos de visão em nosso presente. Se Manet viu e *descreveu* as mudanças nos modos de vida da cena moderna em sua pintura, talvez seja possível ver as mudanças de nosso tempo, por exemplo, pela lente das experimentações da arte com a imagem. Alguns autores parecem corroborar de certa forma essa visão.

Michel Poivert (2010), por exemplo, ao tratar da condição contemporânea da fotografia, considera que esta condição nos falaria de mudanças em nossos modos de ser, agir e ver que tornariam possível o desenvolvimento de outras formas de perceber e comunicar o visível por meio de um jogo que aboliria a autoridade do significado por um acordo realizado com a forma no interior da própria imagem. Para observar tais mudanças, ele elege como ponto de vista a arte. Mas ele não o faz por predileção, mas por observar que há mais de quarenta anos a fotografia viria fundando as bases de sua atualidade numa relação de *contemporaneidade* com própria a arte. Ou seja, que a fotografia teria nas questões da arte um lugar privilegiado, embora não exclusivo, para repensar seu estatuto, suas funções e condições de existência. Para tanto, vai afirmar que a *fotografia contemporânea*, mais do que ser entendida por uma suposta especificidade estética ou por sua ligação com o presente, deve ser entendida por suas conexões com a história da arte e com os atuais debates sobre arte, representação e sociedade e sobre as relações entre arquivo, memória e informação.

No campo da crítica de arte, Walter Michaels (2007) reconhece que é na fotografia mais do que na pintura que as mais importantes questões sobre os limites da representação e os limites sobre a crítica da representação foram levantadas. Para ele, responder a perguntas como *o que distingue a fotografia como arte?* ou *o que a torna diferente da pintura?* seria reificar a lógica modernista que substituiu a oposição kantiana entre “boa e má arte” pela oposição entre “arte e não-arte”. Para ele, é

essa substituição que coloca a fotografia no centro da discussão da história da arte na segunda metade do século XX, pelo menos desde os Becher. Essa nova oposição permitiria recolocar a discussão sobre documento-expressão em outros termos, não mais como questão de técnica e de funcionalidade, de registro ou de expressividade como propôs Rouillé, mas como questão de *techné*, no sentido de uma *arte do fazer* que conjugaria ambas sem haver uma pré-determinação de uma parte sobre a outra. No corpo da fotografia na arte contemporânea, testemunho e memória, informação e história, materialidade do documento e invenção do real não se oporiam nem se unificariam sob a égide da mimese ou da verossimilhança, antes se reconfigurariam como um campo de tensão e de produção de sentido.

Seria em atrito com um paradigma informacional ainda existente na área de comunicação (Sodré, 2014), correlato de um regime enunciativo homogêneo, baseado na mimese e chamado por Rancière de “regime poético ou representativo das artes”, que certas experiências da fotografia na arte contemporânea estariam entrando. Este atrito poderia ser visto também como coincidente com a mudança de regime que se manifestaria nas artes moderna e contemporânea e que Rancière chamou de “regime estético das artes”. Neste último, a ruptura não se produziria pela passagem de um regime enunciativo de representação para o de uma não-representação ou de uma a-presentação ou na ruptura da relação do inteligível com o sensível, mas pelo surgimento do que ele chamou de um “outro estatuto da figura” (2010, p. 177). Neste outro estatuto, a figura conjugaria - sem homogeneizar - dois regimes de expressão distintos: o de uma presença sensível e o de sua representação. Para Rancière, no regime do visível que torna possível este outro estatuto da figura, a lógica da visualidade já não vem dar um suplemento à ação, mas ultrapassá-la e suspender a relação causal entre narração e expressão, entre forma e conteúdo. Os trabalhos de Jeff Wall parecem ser um lugar onde se forja esse novo estatuto figural.

3. Produzindo deslocamentos

Jeff Wall é artista visual, fotógrafo e professor. Nascido em 1946, em Vancouver, iniciou sua carreira no período da arte conceitual dos anos 70, da qual foi se distanciando aos poucos para criar um vasto corpo de trabalho que contribui até hoje para as discussões no âmbito da arte e da fotografia.

Além de suas obras artísticas, Wall escreveu também textos acadêmicos que criam, tal qual suas imagens, um diálogo entre história da arte, história da fotografia e filosofia.

Influenciado pelos grandes mestres da pintura tanto quanto por realizadores como Bergman, Buñuel e Fassbinder, e escritores como Baudelaire, Benjamin, Brecht e Debord, Wall acreditava que faltava à arte de seu tempo uma força estética que ele reconhecia na “grande arte dos museus” (Galassi, 2008). Essa *força* consistia em modos de presença e de narrativa cuja expressividade se apoiava em elementos como formato, luz, ponto de vista, dramatização, cor, figuração e citação, todos contrários à tendência minimalista e da arte conceitual e da fotografia documental da época. Contra uma atitude que buscava redefinir a arte e experiência da obra por meio de uma *ortodoxia filosófica* e tensionando o debate sobre fotografia então centrado na natureza ideológica da representação, Wall buscava na materialidade das formas expressivas das tradições da arte um modo de empreender suas próprias redefinições.

O uso do grande formato e do *backlight*, referência aos painéis de publicidade, são recursos que Wall inaugura para discutir a natureza objetual da fotografia. Seus primeiros trabalhos importantes nesse formato foram *The Destroyed Room* (FIG. 2) e *Picture for Women* (FIG. 3), ambos de 1978. O primeiro, inicialmente apresentado na forma de instalação na vitrine de uma galeria em Vancouver, logo ganharia sua versão fotográfica montada em *backlight* medindo 1,60 x 2,34m. O segundo, medindo 1,42 x 2,04m, teria sido seu primeiro trabalho de peso já totalmente produzido no médium fotográfico e no formato de transparência em *backlight*.



FIGURA 2 – *The Destroyed Room*, 1978

FONTE: Galassi, 2008, p. 69

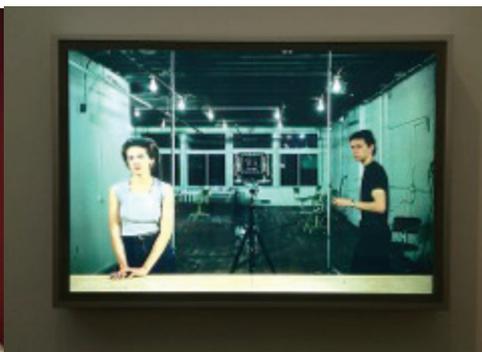


FIGURA 3 – *Picture for Women*, 1978

FONTE: Galassi, 2008, p. 71

Não por acaso, o que ambos os trabalhos têm em comum, além do formato e das grandes dimensões, apesar dos temas completamente distintos, são as referências à história da arte e a *mise-en-scène*. A conjugação dessas referências passará a ser constitutiva de sua linguagem artística e também a base conceitual de seu trabalho e de sua investigação sobre representação na fotografia. Na tradição dos *tableaux-vivants*, neles estão contidos todo seu *background* de história da arte, de arte conceitual e as referências do cinema neorrealista italiano, que aparece na forma de uma certa performance calcada no “real”, além da locação e construção de cenários e do uso de atores e objetos para construção de uma “cena”.

The Destroyed Room foi inspirado no quadro *La mort de Sardanapale* (1827), de Eugène Delacroix, que retrata o monarca assírio em seu leito de morte, ordenando a destruição de seus bens e o abate de suas concubinas, num último ato de desafio contra os exércitos invasores. O cenário da foto, inspirado na obra, foi construído de modo a reproduzir seu efeito dramático e a atmosfera de violência por meio da organização cuidadosa de objetos e do uso da cor vermelha de fundo. As grandes dimensões da foto e sua iluminação por detrás também contribuem para garantir um aspecto de grandiosidade épica presente na pintura de Delacroix. Este trabalho mostra, por um lado, desde o início de sua carreira, o uso sistemático de referências aos mestres da pintura e cujo interesse é possibilitar a descrição dramática das determinações humanas. Por outro lado, o uso dessas referências como elemento expressivo vai funcionar como recurso para evidenciar e desconstruir a lógica mimética de representação por meio da fotografia. Do mesmo modo como a pintura cria efeitos expressivos para uma cena pelo uso da cor, da luz, do ponto de vista e da composição, se repararmos bem na foto, pequenos detalhes como os do teto e os da porta no canto esquerdo da imagem permitem perceber que se trata de um cenário.

Esse cruzamento de referências da história da arte e esse gesto intencional de *fazer parecer* por meio de uma composição são percebidos talvez ainda mais fortemente em *Picture for Women*, inspirado na obra *Un bar aux Folies Bergères* (1881–2), de Manet. Nele, Manet pinta uma jovem mulher voltada frontalmente para o observador e um espelho atrás de si, refletindo o ambiente do bar em cujo balcão ela serve. Repetindo esse jogo com o espelho, o trabalho de Wall lembra também a obra *Authorization* (1969) de Michael Snow, apresentada por Philippe Dubois na abertura de *O ato fotográfico*. Nela, Snow se fotografa várias vezes num espelho e vai colando as imagens de pequeno formato nos cantos do espelho até que seu reflexo, cada vez mais encoberto pelas fotos de sua própria reflexão, desapareça

totalmente. No caso de Wall, tudo é deixado à mostra, inclusive sua própria imagem tirando a foto da mulher num estúdio fotográfico. E, como no quadro de Manet, é a imagem refletida que nos olha e que nos engaja na experiência do olhar.

Nesses dois trabalhos do início de sua carreira, já é possível perceber a importância, para Wall, da imbricação entre teatralização e citação e entre materialidade e monumentalidade da imagem. A conjugação desses elementos se refinaria e reforçaria ao longo dos anos 80 e 90, tornando-se crucial para o desenvolvimento de seus trabalhos futuros.

4. “Quase documentários”

Um dos aspectos mais marcantes que Wall desenvolverá nos anos 80 e 90 e que lhe trará grande reconhecimento no circuito internacional é justamente o crescente uso que fará da encenação e da citação associadas à descrição e à narrativa. Wall vai adicionar a seus trabalhos três novos procedimentos, que, como veremos, não raro se justapõem e permitem ver as muitas camadas que compõem suas imagens.

Um desses procedimentos é a encenação literal de obras da história da arte e da literatura, que faz lembrar, em certa medida, as experiências realizadas por Julia Cameron, no século XIX, com seus personagens literários e da bíblia, e também alguns dos trabalhos de Cindy Sherman, tanto em suas famosas séries referenciando os filmes B quanto em séries como *History Portraits or Old Masters*. Ao lado de referências literais a obras de pintura, veremos também encenações inspiradas em obras literárias como *The Invisible Man*, de Ralph Ellison, além de seriados de TV como *Dallas (The Vampires’ Picnic, 1991)*. São o que Peter Galassi (2008) chamou de “fotos-quadro” ou fotos “cinematográficas”.

Um trabalho emblemático desse procedimento de transposição literal - e também um dos mais conhecidos de Wall - é *A Sudden Gust of Wind* (FIG. 4), onde vemos a encenação de uma obra de Hokusai. Com auxílio de montagem digital, Wall (re)cria no “mundo real” uma cena até então somente possível na pintura, na literatura ou no cinema.



FIGURA 4 – *A Sudden Gust of Wind*, 1993.

FONTE – Galassi, 2008, p. 100.

Já aqui é possível perceber o interesse de Wall em manter-se o mais próximo possível do princípio de realidade da ficção da obra, ao mesmo tempo que se afasta de um desejo de real pelo recurso de sua reprodução manipulada. Na esteira da tensão entre arte e documento que marca a história da fotografia e o desenvolvimento da arte contemporânea, este procedimento dá a Wall a possibilidade de produzir uma imagem onde documental e invenção, realidade e ficção não se opõem, mas se conjugam, por serem consideradas igualmente matéria expressiva.

Um segundo tipo de procedimento que complexifica a questão da teatralização, da citação, do documento e da narrativa em Wall é a encenação de situações imaginárias, que Galassi (2008) chamou de “realismo alucinatório”. Um exemplo desse tipo de procedimento aparece, por exemplo, em *After Invisible Man, by Ralph Ellison* (FIG. 5).



FIGURA 5 – *After Invisible Man*, by Ralph Ellison, 1999.

FONTE: Galassi, 2008, p. 127.

Exemplo também do uso da citação, o trabalho dialoga com a obra *Intérieur* (1868), de Degas, em sua construção de um espaço de recolhimento, e é diretamente inspirada pelo romance do escritor americano Ralph Ellison intitulado *Invisible Man*, de 1952. O livro é narrado pelo personagem principal, um negro americano que conta sua história através de um livro escrito durante sete anos no porão de um edifício no Harlem, onde morava. Vítima sistemática de racismo, o homem considerava-se invisível no “mundo dos brancos”. Tendo realizado um “gato” em seu porão, enchendo-o com 1369 lâmpadas, justifica assim sua presença: “(...) Você pode achar estranho que um homem invisível precise de luz, deseje a luz, ame a luz. Mas talvez seja exatamente por eu ser invisível. A luz confirma minha realidade, dá nascimento à minha forma (...)” (apud Galassi, 2008, p.55).

Wall respeitou ao máximo a descrição de Ellison e recriou uma cena com um enorme acúmulo de lâmpadas, reconstituindo visualmente não apenas a descrição de uma eventual cena do livro com o homem em seu porão cercado por 1369 lâmpadas, mas também o *estado interior* do personagem, como uma espécie de síntese psicológica de sua história. Ao mesmo tempo, as palavras do personagem parecem ressoar de outra maneira no trabalho. Wall parece liberar o lugar olhado das coisas para a imaginação e talvez por isso consiga dotar o documento de potência estética e de expressividade por meio desta liberação. Em Wall, é a materialidade do registro que parece dar nascimento à realidade das

imagens e à luz com a qual ele as escreve.

Wall criou alguns trabalhos usando esse procedimento, como *The Flooded Grave* (1998), *Insomnia* (1994), *The ventriloquist at a birthday party* (1990) e *Dead Troops Talk* (1986). Em todos eles, a teatralização acentua a carga dramática da cena e a intensidade psicológica dos personagens por meio do uso preciso das citações e do arranjo performado das locações, objetos, iluminação e da pose. Nesse sentido, é possível afirmar que as imagens resultantes das encenações como as do “realismo alucinatório” são tão “cinematográficas” e “fotos-quadro” quanto as de cenas inspiradas ou que derivam das obras da história da arte ou de seriados de TV. Contudo, a marca desse segundo procedimento parece coincidir exatamente com o princípio das experimentações com a fotografia na arte contemporânea e que permitem talvez o surgimento de novos regimes do visível nesse contexto: a afirmação do exercício da imaginação como condição para construção de toda imagem.

Finalmente, um terceiro tipo de procedimento é a encenação de situações vistas ou vividas pelo artista, que lhe rendeu, da parte de Galassi (2008), uma aproximação com Baudelaire, por seu *Pintor da vida moderna*. Galassi, ex-curador de fotografia do Moma de Nova York, ao analisar as obras do artista faz esta aproximação apenas para realçar o interesse de Wall pelo factual na tradição da fotografia de rua e da fotografia direta (logicamente para subvertê-las). É que, da mesma forma como Manet e Baudelaire fizeram, respectivamente, com a pintura e a literatura, Wall não está interessado em simplesmente mostrar a realidade ou contar histórias sobre o mundo, mas de encenar o teatro do mundo através da fotografia. Nesse sentido, sua encenação de situações do cotidiano vai buscar questionar a dicotomia real-ficcional, suplantando-a pela produção de um real performado, procedimento muito próximo da experiência de documentaristas contemporâneos como Eduardo Coutinho, por exemplo.

Esse tipo de procedimento pode ser visto na maior parte da obra de Wall e atravessa toda sua trajetória. *Mimic* (FIG. 6) foi o primeiro desses trabalhos. Nele, Wall encena uma situação que presenciara alguns meses antes: um homem dando uma das mãos a uma mulher e, com a outra, repuxando os olhos com a ponta dos dedos, numa referência racista a um outro homem, oriental, que passava ao lado.



FIGURA 6 – *Mimic*, 1982

FONTE: Galassi, 2008, p. 79.

Neste trabalho, vemos no interior da fotografia encenada movimentos que discutem a relação entre testemunho e memória, realidade e ficção, mas que evidenciam um elemento importante que vinha sendo desenvolvido por Wall desde o início de seus trabalhos: o micro-gesto. Influenciado pela noção de *gestus*, em Brecht, o micro-gesto ou atenção ao pequeno, ao detalhe, é um recurso que já aparecia na escolha e no arranjo de determinados aspectos de uma obra em que se inspirava nos objetos, nas cores e nas operações de referencialização para compor uma cena, como em *The Destroyed Room* e *Picture of Women*. Mas a diferença é que em *Mimic* o micro-gesto passa a ser claramente o motivo da obra. Isso permite a Wall adensar uma camada importante de seu trabalho, que é o do jogo com a descrição e com o documental, de forma a afirmar em suas imagens um aspecto narrativo.

Esse aspecto narrativo, contudo, não terá como objetivo simplesmente contar histórias, mas tornar a memória, o documento e a informação matérias expressivas tanto quanto as referências à história da arte ou à cultura de massa. Ao fazer isso, Wall está dialogando diretamente com as teorias da fotografia dos anos 70 e 80 e o debate sobre a ontológica oposição entre documento e expressão, entre arte e não-arte. O que o procedimento da encenação de vivências e histórias do cotidiano viabiliza é a invenção de um outro lugar para a fotografia nesse debate. Um lugar necessariamente vincado num e

que designaria a fotografia como fenômeno e que talvez lhe permitisse renunciar ao projeto político que lhe foi historicamente imputado de (re)conhecer e nomear as coisas.

Mas em seu jogo com o documental, com a narrativa e a encenação há também espaço para o acaso. Isso fica muito claro em trabalhos como *A Villager from Aricaköyü arriving in Mahmutbey - Istanbul*, de 1997. Wall conta em entrevista ao crítico francês Jean-François Chevrier (2006) que estivera na Turquia no final dos anos 90 com a intenção de realizar a descrição de um poema sobre a chegada de um camponês na cidade. A ideia surgiu de um interesse pela desconstrução feita Monet da tradição idílica e de idealização da natureza na poesia pastoral, correlata à história da pintura de paisagem no século XIX. Ele diz ter ficado um longo tempo em Istambul se questionado sobre a relação entre centro e periferia e procurando por um lugar por onde passaria um camponês. Depois de algum tempo ele encontrou o lugar, mas este precedera a pessoa que iria chegar nele. Ele então conta que o homem que aparece na foto efetivamente viera do interior, mas chegara a Istambul duas semanas antes. Ele o encontrara por acaso num local próximo ao seu set, junto com outros homens que esperavam, como ele, um convite para algum trabalho temporário. Ele lhe ofereceu seu primeiro emprego: refazer sua chegada e caminhar pela estrada desde o ponto onde o ônibus o havia deixado (FIG. 7).



FIGURA 7 – *A Villager from Aricakyöü arriving in Mahmutbey - Istanbul*, 1997

FONTE – Phaidon, 2010 p. 107

Curiosamente, o homem aparece minúsculo na imagem, quase como um detalhe. A periferia, a estrada por onde ele chega, a vista de Istambul ao fundo e o céu cinzento cortado por fios de eletricidade ocupam quase toda a imagem. Essa determinação marca a consecução da descrição do poema da chegada do camponês e seu relato descritivo por meio da fotografia. Em *A Villager*, não vemos apenas a sedimentação de várias camadas de elementos combinados por Wall (a citação, o factual, a construção do documento, a encenação, o detalhe potente do micro-gesto), vemos também a distinção crucial que seu trabalho realiza entre descrição e registro. A descrição como ato de construção é um elemento narrativo disjuntivo que marca a diferença entre o registro que reenvia o espectador ao suposto passado do acontecimento registrado e a figuração descritiva que se desdobra como representação e invenção no espaço do registro.

Mas para Wall, não se trata de desqualificar o registro, visto que ele é condição de possibilidade de seu trabalho. Mas o registro está a serviço da descrição e da narrativa disjuntiva que interrompe a função de nomeação na tradição da pintura histórica, de paisagem e do retrato e inocula em suas fotosquadros uma crítica ao regime enunciativo do visível que faz coincidir de forma causal e unificada narração e expressão, forma e conteúdo. Em suas imagens, a conjugação entre objetividade e expressividade, testemunho e memória, visível e imaginado encarnam aquilo que Rancière chamou de “semelhança desapropriada” (2010, p. 169). Algo que, apesar de se constituir a partir de uma apresentação direta e de uma figuração, escapa de uma causalidade entre ambas e se inscreve numa indeterminação relativamente ao que se vê e a seu sentido. É por meio dessa indeterminação que seria possível inventar outras formas de inteligibilidade para a representação e pensar a imagem como experiência *no* mundo e não apenas *sobre* o mundo. Mas o que é peculiar nesse trabalho com a descrição é que Wall preza pelo aspecto factual do registro e ativa a potência estética do documento. Com isso, ele reitera o contato da câmera com a “realidade” presente na fotografia direta, de rua, e da nova objetividade, embora vá desconstruir um desejo de real pelo procedimento da encenação. Vemos isso, por exemplo, em *Mimic*, mas também em *A view from an apartment* (2004) (FIG. 8), que remete à clássica questão do quadro como “janela do mundo”.

Neste trabalho, toda uma estrutura foi montada para realizar a fotografia, desde a organização das personagens e seu vestuário, até a montagem do cenário. Wall aluga um apartamento, chama duas mulheres e pede que elas o mobiliem como desejarem e se comportem como se estivessem em casa (Fried, 2012). Visualmente, o resultado é aparentemente uma cena banal de um cotidiano privado, mas trata-se da descrição editada de uma “cena banal” de um certo cotidiano privado.



FIGURA 8 – *View from an apartment*, 2004

FONTE – Phaidon, 2008, p. 143

Contudo, diferentemente de trabalhos de cunho mais fantástico como *A Sudden Gust of Wind*, *Vampires' Picnic*, *Dead Troops Talk* ou *After Invisible Man*, o artifício utilizado em *View from an apartment* para criar uma aparência ou efeito de realidade funciona tão bem que não é identificável de pronto. Na verdade, isso ocorre em grande parte de seus trabalhos, como podemos ver em *Mimic* e em *A Villager*. É provavelmente por isso que Chevrier (2006) atribuiu-lhes o termo “quase documental” e que o próprio Wall o identifica como “falsa reportagem”. Não que Chevrier e Wall considerem o documento e a reportagem um espelho do real que deveria ser denunciado como falsa verdade e então subvertido. O que Wall subverte é a idéia de que o que parece *real* e *verdadeiro* na imagem não implica nenhuma forma

de construção. E ele mostra isso recobrando, na imagem, a encenação como próprio véu do artifício, conferindo à foto um efeito de real. Mas, certamente, não de um real mimético do tipo naturalista, construído pela perspectiva ou pela câmera escura, mas um real do tipo impressionista, das figuras descontextualizadas de um Manet, que se distanciam criticamente da lógica da cópia perfeita. Eis a encenação de Wall da História da Arte. Eis, finalmente, sua imagem “quase documental”, o olhar olhado das coisas que ele inventa e que faz da fotografia uma forma-pensamento.

Em trabalhos como *View from an apartment*, somente se observarmos bem a imagem (e não seu motivo), repararemos que parece haver algo estranho na posição do corpo da mulher que esta de pé e em seu olhar, que desprende uma certa artificialidade. Como se ela soubesse que está sendo vista, mas não quisesse demonstrá-lo. Repararemos também que a iluminação do ambiente interno parece destoar da luz externa, reforçando um aspecto de encenação. De fato, isto tudo acontece, como explica Fried (2012) em sua análise desta imagem. Ele esclarece que Wall ensaiou várias vezes as mulheres realizando tarefas comuns para que parecessem “o mais natural” possível. Esclarece também que Wall fez tomadas diferentes do ambiente e depois as montou digitalmente. É a força desse esforço de simulação do real que acaba produzindo e evidenciando a artificialidade da pose. É exatamente esta percepção visual de ambiguidade (de uma encenação que de tão real parece falsa) o efeito final desejado pelo artista no trabalho. São nesses detalhes, nesses micro-gestos, que reside a força de sua obra.

5. Considerações finais

Nos trabalhos de Jeff Wall, a busca pelo factual construído confere à imagem um aspecto documental próximo ao de uma reportagem visual. Mas essa construção e esse relato não visam simplesmente reproduzir um fato que aconteceu, mas (re)criar o fato como uma cena, afirmando a condição de acontecimento da própria imagem. É que, para Wall, reportar não quer dizer reproduzir o real por meio de uma narrativa objetiva de verdade, mas inventar um real por meio de uma descrição. Isso faz da descrição uma forma narrativa que reitera não um “isso foi”, mas o tensionamento de dois regimes expressivos comuns na história da fotografia e que costumam ser contrapostos: o da “objetividade” e o da “subjetividade”, o do real e o do ficcional.

Com o jogo que estabelece com o documental, Wall desloca e constrói os fatos na forma de imagem. Os jogos de indeterminação (é uma foto sobre o quê? o que ela mostra? por que ela mostra o que mostra e como mostra?) são ativados por títulos, referências a outras obras e imagens. Apesar de dirigir nossa atenção para um determinado fato (a vista de uma janela, um camponês que chega à cidade), tal indução é um elemento entre outros que o artista espalha na superfície da imagem e que favorece a que o olho retorne para a imagem enquanto artefacto e não apenas para seu motivo. Em seus trabalhos, o embaralhamento entre o que é principal e o que é detalhe faz parte do jogo feito com a narrativa e com a factualidade.

Finalmente, é este jogo que nos devolve às questões que permeiam o estatuto da fotografia na arte contemporânea e a discussão que esta faz sobre os modos de enunciação do visível. Como os trabalhos de Wall, as imagens de muitos artistas contemporâneos parecem inscrever-se num regime expressivo que aboliria a subordinação causal entre forma e conteúdo sem renunciar ao aspecto documental. Nesse regime, a imagem não cumpriria a função de descrever objetivamente o “real”, mas fazer a descrição abrir-se a uma experiência de fabulação através de uma espécie de disjunção entre visível e dizível na imagem, problematizando o olhar sobre pessoas, lugares e coisas e os modos de tratar de sua presença e rastros no mundo.

Referências bibliográficas

COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: WMF, 2010.

CHEVRIER, Jean-François; WALL, Jeff. *Le presque documentaire*. In *Communications*, 79, 2006. Des faits et des gestes. Le parti pris du document, 2 [Numéro dirigé par Jean-François Chevrier et Philippe Roussin] pp. 187-204.

CRARY, Jonathan. *Suspensões da percepção*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Ed, 2011.

FRIED, Michael. *Why Photography matters as art as never before*. 4th ed. New Haven and London: Yale University Press, 2012.

GALASSI, Peter. *Jeff Wall*. Museum of Modern Art New York, 2007.

MICHAELS, Walter Benn. Photographs and Fossils. In ELKINS, J (ed). *Photography Theory*. New York and London: Routledge, 2007.

PHAIDON. *Jeff Wall. The complete Edition*. London: Phaidon, 2010.

POIVERT, Michel. *Photographie Contemporaine*. Paris: Flammarion, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

SODRÉ, Muniz. *A ciência do comum*. Petrópolis: Vozes, 2014.