

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

CARLOS ALEXANDRE DE MELLO LIBARDI

JEFF WALL: A FOTOGRAFIA SONHA!

VITÓRIA-ES

2018

CARLOS ALEXANDRE DE MELLO LIBARDI

JEFF WALL: A FOTOGRAFIA SONHA!

Dissertação do Programa de Pós-graduação em Artes do Centro de Artes da UFES como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.
Orientadora: Prof.^a Dra. Angela Maria Grandó Bezerra.

VITÓRIA-ES

2018

AGRADECIMENTOS

Agradeço à professora Angela Maria Grando Bezerra e ao professor Alexandre Emerick Neves nos quais depus minha confiança e sem os quais esse trabalho não seria possível.

Agradeço à Maria Angelica Melendi de Biasizzo pelas orientações na qualificação e na defesa.

Agradeço a Coordenação e aos demais professores, todos contribuíram para meu aprendizado e para a realização desse trabalho.

Agradeço à CAPES pelo fornecimento de bolsa de estudo que deu suporte para o bom desenvolvimento dessa pesquisa.

Agradeço aos colegas e as funcionárias do PPGA que sempre ajudaram e possibilitaram um ambiente favorável ao aprendizado.

*“Nesta vida, em que sou meu sono,
não sou meu dono, quem sou é quem me ignoro e vive através desta
névoa que sou eu ... e só me encontro quando de mim fujo”.*

Fernando Pessoa (Poema: *Nesta vida, em que sou meu sono*).

RESUMO

O texto busca identificar a obra do fotógrafo contemporâneo Jeff Wall como uma ruptura ao reducionismo formalista, numa abordagem diacrônica, e ao reducionismo ontológico, numa abordagem sincrônica, da fotografia clássica. A fotografia encenada e mnêmica do canadense promove uma inflexão no “instante decisivo” bresoniano e no “isso foi” barthesiano. O desdobramento dessa inflexão repercute no próprio estatuto da fotografia. Devido seu modo de elaboração essa fotografia leva a dextranexação relativa do referente da realidade criando assim uma outra cena que abarca a metáfora e a autorreflexão.

Palavras-chaves: Jeff Wall; reducionismo; fotografia clássica; fotografia encenada; metáfora.

ABSTRACT

The text seeks to identify the work of contemporary photographer Jeff Wall as a break from formalist reductionism in a diachronic approach and ontological reductionism in a synchronic approach to classical photography. The staged and mnemonic photograph of the Canadian promotes an inflection in the Bresonian "decisive instant" and the "that was" Barthesian. The unfolding of this inflection has repercussions on the status of photography itself. Due to its way of elaboration this photograph takes the relative dextranation of the referent of reality thus creating another scene that includes the metaphor and the self-reflection.

Keywords: Jeff Wall; reductionism; classic photography; staged photography; metaphor.

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Setorial do Centro de Artes da Universidade Federal
do

Espírito Santo, ES, Brasil)

L694j Libardi, Carlos Alexandre de Mello, 1963-
Jeff Wall : a fotografia sonha! / Carlos Alexandre de
Mello Libardi. – 2018.
159 f. : il.

Orientador: Angela Maria Grando Bezerra.
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Wall, Jeff, 1946-. 2. Cartier-Bresson, Henri, 1908-2004. 3.
Barthes, Roland, 1915-1980. 4. Fotógrafos. 5. Fotografia. 6.
Metáfora. I. Grando, Ângela. II. Universidade Federal do Espírito
Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

Elaborado por Zilda Francisca de Oliveira – CRB-6 ES-650/O

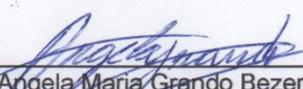
CARLOS ALEXANDRE DE MELLO LIBARDI

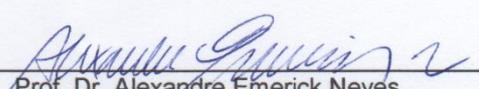
JEFF WALL: A FOTOGRAFIA SONHA!

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito para obtenção do Título de Mestre em Artes, na área de concentração de Estudos em História, Teoria e Crítica da Arte.

Aprovada em 10 de maio de 2018.

BANCA EXAMINADORA


Prof.ª Dra. Angela Maria Grando Bezerra (orientadora)
Universidade Federal do Espírito Santo (PPGA-UFES)


Prof. Dr. Alexandre Emerick Neves
Universidade Federal do Espírito Santo (PPGA-UFES)

Prof.ª Dra. Maria Angélica Melendi de Biasizzo
Universidade de Minas Gerais (EBA-UFMG)

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Câmera do daguerreótipo de Alphonse Giroux (1839).....	14
Figura 2 - Câmara escura.....	15
Figura 3 – Daguerre, <i>Boulevard du temple</i> (1838).....	17
Figura 4 – Dorothea Lange, <i>Migrant Mother</i> (1936).....	29
Figura 5 - Arthur Eddington, eclipse solar (1919).....	30
Figura 6 - Silvaldo Leung Vieira, Vladimir Herzog (1975).....	31
Figura 7 - Wall, <i>Mimic</i> (1982).....	35
Figura 8 - Gustave Caillebotte, <i>Paris street; rainy day</i> (1877).....	36
Figura 9 – Wall, <i>Garoto cai da árvore</i> (2010).....	37
Figura 10 – Cartier-Bresson, <i>Place de l'Europe-Gare Saint Lazare</i> (1932).....	38
Figura 11 - Ilustração da <i>camara lucida</i>	46
Figura 12 - Capa da primeira edição de <i>A câmara clara</i>	47
Figura 13 - Robert Mapplethorpe, <i>Self-Portrait</i> (1975).	52
Figura 14 – Wall, <i>Milk</i> (1984)	54
Figura 15 – Wall, <i>Exame do local</i> (2009).....	57
Figura 16 – Wall, <i>Landscape Manual</i>	64
Figura 17 – Wall, <i>Landscape Manual</i>	66
Figura 18 - Wall, <i>Picture for women</i> (1979).....	71
Figura 19 – Esquema do <i>collège de Crussol</i>	71
Figura 20 - Edouard Manet, <i>Un bar aux Folies-Bergère</i> (1882).....	72
Figura 21 - William Eggleston, sem título. Memphis (1970).....	76
Figura 22 - Wall, <i>The Destroyed Room</i> (1978).....	79
Figura 23 - Wall, <i>Adrian Walker, ...</i> (1992).....	81
Figura 24 - Chardin, <i>The House of Card</i> (,1737).....	82
Figura 25 - Wall, <i>Dead Troops Talk</i> (1992).....	93
Figura 26 - Estúdio de Wall, montagem de <i>Dead Troops Talk</i> (1992).....	94
Figura 27 - Wall, <i>A view from an apartment</i> (2004-5).....	96
Figura 28 - Detalhe da foto <i>A view from an apartment</i> (2004-5).....	97

SUMÁRIO

Introdução	8
1. Capítulo: O Reduccionismo formalista.....	13
1.1 A fotografia como registro.	13
1.2 O “instante decisivo”	31
1.3 Análises de imagens.....	34
2. Capítulo: O Reduccionismo ontológico.....	40
2.1 A fotografia como índice.....	40
2.2 O “isso foi”	45
2.3 Análises de imagens.....	53
3. Capítulo: Vancouver, um lugar qualquer.....	59
3.1 Análise de imagem.....	70
4. Capítulo: Cor, escala e encenação no quarto final do século XX.....	74
4.1 Fotografias analógica e digital na analogia de Pompeia e Roma.....	85
4.2. A fotografia como metáfora.....	86
4.3 Análises de imagens.....	92
Conclusão.....	98
Revisão bibliográfica.....	101
Anexos:	

Anexo I: Tradução do ensaio de Jeff Wall: “ <i>Sinais de indiferença</i> ”: <i>Aspectos da fotografia na arte conceitual ou como arte conceitual</i>	105
Anexo II: Lista de exposições.....	137

INTRODUÇÃO

O presente trabalho é resultante da continuidade de pesquisas iniciadas dentro do Centro de Artes da UFES em disciplinas cursadas no período imediatamente anterior ao ingresso como aluno regular.

O que pode parecer uma trajetória linear e planejada foi um percurso que se deu por pura contingência. Havia a necessidade e a procura por aprofundamento na Arte Contemporânea, mas a aparente concatenação foi mesmo obra do acaso, talvez, na verdade, do acaso objetivo. Na fase anterior a admissão no Centro de Artes o estudo das imagens de Jeff Wall estava presente em alguns seminários como, por exemplo: *Jeff Wall e a quebra da imagem especular*, *Pensando a fotografia no eixo dos anos 1980* (principalmente devido ao centenário de nascimento de Roland Barthes) e *Fotografia digital e analógica na analogia arqueológica de Roma e Pompeia* (sobre a quebra de paradigmas quando do surgimento da fotografia digital).

Inicialmente havia o sentimento de ser, um sujeito impuro, errante e sem lastro que se associava ao sentimento de estranheza e inquietação que despertava as obras da Arte Contemporânea. A partir dos seminários o sujeito errante ganhou confiança e pode ousar um tema para o pré-projeto: as fotografias encenadas e mnêmicas do artista contemporâneo Jeff Wall.

Diante das imagens de Wall a percepção de algo familiar, mas estranhamente familiar. Há facilidade em entrar, mas da mesma forma de ser expulso delas. O convite suspenso inquietava e frustrava. Afinal o que essas imagens desejam? O que solicitam? O problema se colocou em estabelecer uma chave para compreensão da imagem e de seu contexto. Fica patente a necessidade de analisar as imagens de Wall na procura por distinções e solicitações que ajudem a estabelecer uma possível legibilidade. Para evidenciar a distinção há primeiro a necessidade de identificar o discurso dominante e contextualizar a obra do artista. Depois encontrar na fotografia de Wall a sua solicitação, o seu desejo, para que se possa articular uma chave interpretativa e possíveis rupturas no discurso hegemônico do *meio*.

A estratégia de expulsar o espectador sugere que a entrada não se dá através do ilusionismo, que ocasiona a compreensão literal da imagem. Há uma renúncia a representação mimética da realidade. É paradoxal que uma imagem fotográfica de construção mnêmica solicite seu esquecimento para ser compreendida. A solicitação é que se esqueça da imagem como índice da realidade para que ocorra a revelação.

A fotografia de Wall veio desfazer na fotografia artística a dicotomia entre objetividade e subjetividade, entre o fotógrafo como escritor e como poeta. A fotografia contemporânea encenada possui outra topografia. A renúncia ao índice e a solicitação ao esquecimento promovem a cisão entre o significante e o referente da realidade. Antes do surgimento da Fotografia Contemporânea a fotografia artística tinha na fotografia jornalística-documental, também denominada de fotografia clássica, seu discurso hegemônico. Esta influência acarretou uma forte aderência da foto ao seu referente da realidade. A estética atrelada à ética do fotojornalismo, ou seja, a foto como evidência da verdade, foi fundamental para o estabelecimento do reducionismo ontológico e formalista na fotografia.

É por meio das encenações mnêmicas e das interseções entre os *meios* (cinema, pintura) que a fotografia de Wall rompe com o paradigma da fotografia artística de genealogia jornalística-documental. A procura por interseções não se dá sem aproximações com outros *meios* e distanciamentos com o próprio *meio* o que gera torções no próprio estatuto.

Wall dá ao espectador a possibilidade de uma interpretação não só literal, pois sua imagem “não é um cachimbo”. A referida entrada e saída da imagem servem para o artista não deixar que ocorra um erro de paralaxe, fixando o espectador fora, para haver distanciamento. Na imagem há opacidade do especular, ela não é fato, não é lugar geográfico. Diante da imagem de Wall temos outro lugar, “outra cena”, ou seja, ela é local narrativo, ideia, linguagem. A imagem não ganha significância no campo do óbvio e sim do obtuso. Wall dialoga com a Arte Conceitual, a imagem como linguagem. O artista revela que sua imagem se dá a partir da encenação de algo que marcou sua memória. Ocorre, então, algo que se aproxima do trabalho de figuração do

onírico. No sonho o desejo está dissimulado, aparece sob a forma de metáfora. Portanto, na imagem onírica e da fotografia de Wall temos a dinâmica da metáfora que numa dimensão oculta e em outra revela.

O presente trabalho estabelece como hipótese que Wall um fotógrafo inserido no cenário da arte contemporânea no final do século passado e suas fotografias encenadas utilizaram de uma *praxis* e da metáfora visual para criticar o reducionismo da fotografia anterior estabelecendo um diálogo com a Arte Conceitual e a psicanálise. A fotografia ficcional e mnêmica de Wall passa a ser uma outra cena, o significante fotográfico é como uma imagem onírica da fotografia.

A presente dissertação está estruturada em dois eixos temáticos: Os reducionismos da fotografia e Jeff Wall, sua vida e obra. Esses eixos se subdividem em dois capítulos cada, totalizando, conseqüentemente, quatro capítulos no total. Para melhor alcançarmos a ideia de ruptura proposta nesse estudo houve a necessidade de fundamentar, através de duas abordagens iniciais, o reducionismo da fotografia. Portanto, os dois primeiros capítulos são referentes ao reducionismo, o formalista numa abordagem diacrônica, e o ontológico, numa abordagem sincrônica. O segundo eixo temático engloba o terceiro e quarto capítulo e aborda aspectos da vida e da obra de Wall. O terceiro capítulo abordará o contexto social e artístico do fotógrafo em seu período de formação e o quarto capítulo abordará características da fotografia de Wall.

O primeiro capítulo é sobre o reducionismo formalista que através de uma abordagem diacrônica evidencia, a partir da história da fotografia, como foi legitimada a ideia da fotografia como registro da realidade, como mimese. A noção de mimese acabou gerando o reducionismo formalista que buscou na pureza do processo a ordem natural, empírica e fática da realidade. Para auxiliar na apreensão desse reducionismo há a expressão de sua síntese o dogmático “instante decisivo” de Henri Cartier-Bresson.

A fotografia surgiu no século XIX como filha da Revolução Industrial, uma imagem que correspondia aos anseios da sociedade da época. A ideia hegemônica da fotografia como registro/evidência da realidade parte daí e

continua a ser construída até o início do quarto final do século XX. Autores diversos contribuem no aprofundamento da questão da noção da fotografia como registro/evidência da realidade como André Rouillé com seu livro *A fotografia: entre documento e arte contemporânea* e Boris Kossoy com seu livro *Realidades e ficções na trama fotográfica*. Sobre o “instante decisivo” há a contribuição de Cartier-Bresson com seu livro *O imaginário segundo a natureza*, Pollyanna Freire com seu *Ensaio sobre a perda do instante decisivo*, Alberto Tassinari com seu ensaio *O Instante radiante* e Pierre Assouline com seu livro *Cartier-Bresson: o olhar do século*.

O segundo capítulo é sobre o reducionismo ontológico que numa abordagem sincrônica revela questões sobre o reducionismo ontológico. Nesse momento, ao mesmo tempo em que ocorre a consolidação da ideia da fotografia como índice, é que Wall iniciava seu trabalho como fotógrafo contemporâneo. As questões ontológicas abordadas ajudaram a estabelecer um radicalismo indexical.

Para auxiliar na apreensão deste reducionismo há o estudo sobre o “isso foi” de Roland Barthes. Barthes em seu livro *A câmara clara* descreve a fotografia como o “isso foi”, atribuindo como característica essencial da fotografia a sua aderência a um referente da realidade que se deu num momento do passado. Outros autores contribuíram para o debate e são citados nesse capítulo como: Susan Sontag com seu livro *Sobre Fotografia*, Philippe Dubois com seu livro *O ato fotográfico*, Rosalind Krauss com seu livro *O Fotográfico*.

O segundo eixo temático compreende o terceiro e o quarto capítulo. No terceiro capítulo são abordados aspectos relevantes na relação entre vida e obra de Wall, como os que surgem da interseção entre obra e o local em que o fotógrafo nasceu e cresceu e entre o contexto artístico antes de 1978. No capítulo aspectos da vida e da cena artística da Vancouver dos anos 1960 e 1970 são abordados. Nesse capítulo houve a contribuição dos seguintes autores: Victor Del Rio com seu artigo *Jeff Wall e os subtextos da imagem*, Annateresa Fabris com seu artigo *Arte conceitual e fotografia: um percurso crítico-historiográfico*, Wall com seu livro *Fotografia e inteligência líquida* e com

seu artigo "*Sinais de indiferença*": *aspectos da fotografia na arte conceitual ou como arte conceitual*.

O quarto capítulo aborda as principais características da fotografia de Wall e a compreensão delas como metáforas. As fotos de Wall são predominantemente em cores, na escala humana, com alta definição, encenadas e mnêmicas. As imagens de Wall estão associadas à exposição por retroiluminação, o que se tornou sua marca. A banalidade do cotidiano registrado muitas vezes por Wall vela um outro tema, sendo uma imagem encenada, a partir de um fato presenciado pelo fotógrafo, a imagem elaborada é produto da memória e, como tal, sofre influência do inconsciente em cujo processo carrega, desloca e condensa o desejo recalcado, o desejo de ruptura. No capítulo dá-se a aproximação da fotografia de Wall com a metáfora, cuja legibilidade surge na dialética entre a imagem que vemos e os fantasmas da memória que delas surgem. A proposição é que a fotografia apresenta-se como metáfora, na verdade, como seu sonho, uma imagem que abarca o seu sintoma. O sonho da fotografia é o próprio significante fotográfico que carrega de forma dissimulada, metafórica, um desejo recalcado. Para desenvolver tal capítulo, foram tomados como ponto de apoio: Helena Miranda com sua dissertação *Jeff Wall: fotografias à escala humana*, Georges Didi-Huberman com o livro *Diante da imagem*, Michael Fried com o livro *Why photography matters as art as never before*, Helena Miranda com a dissertação *Jeff Wall: fotografias à escala humana*, Paul Ricoeur com o livro *A metáfora viva* e Tania Rivera com os livros, *Arte e psicanálise* e *O avesso do imaginário*.

O trabalho apresenta também análises de imagens referenciais de Wall no final de cada capítulo e anexos: o artigo de Wall: "*Sinais de indiferença*": *aspectos da fotografia na arte conceitual ou como arte conceitual* e uma lista de exposições.

Capítulo I: O reducionismo formalista.

Dentro do primeiro eixo temático, sobre os reducionismos, está este capítulo referente ao reducionismo formalista que tem como subdivisões a fotografia como registro, o “instante decisivo” e análises de imagens.

1.1 Fotografia como registro.

Neste capítulo é abordado o reducionismo formalista da fotografia por meio de um viés diacrônico. Nessa abordagem a noção da fotografia como registro mecânico da realidade não foi construída através de uma linearidade histórica precisa e bem concatenada. A construção ocorreu inicialmente da ideia da foto ser proveniente de uma máquina que copiadora da natureza, uma máquina mimética. O fotojornalismo, no início do século XX, ajudou a fundamentar a ideia da imagem documental e mimética, que se tornou um modelo hegemônico a despeito de outras iniciativas que ocorreram paralelamente.

A fotografia surge como filha legítima da Revolução Industrial pertencendo a uma sociedade que desejava uma representação mais adequada ao seu estágio tecnológico. Mais do que representar algo, a fotografia, sendo uma imagem maquínica, equivalia legitimamente aquilo que representava, ou seja, a fotografia surgia desplatonizando a realidade. Mas com essa genética maquínica a fotografia foi recebida como possuidora de uma gênese artística duvidosa (ROUILLÉ, 2009, p. 31).

A fotografia tem seu surgimento estabelecido, por convenção, no ano de 1839 através da concessão da patente ao daguerreótipo (figura 1). Louis-Jacques-Mandé Daguerre adquiriu a patente na França, mas na mesma época vários experimentos similares eram realizados pelo mundo, como, por exemplo, na Inglaterra: o anúncio de John Herchel que o tiosulfato de sódio podia fixar de forma permanente uma imagem e a divulgação de William Henry Fox Talbot sobre seus “desenhos fotogênicos” (HACKING, 2012, p. 19).

Um daguerreótipo original é uma fotografia pequena, geralmente menor que a palma da mão, sobre uma superfície

de prata polida. A imagem, embora infinitamente detalhada e sutil, é enganosa. O observador deveria olhar a foto em seu estojo entreaberto, individualmente e à luz de um lampião, como se estivesse próximo a desvendar um mistério. (SZARKOWSKI, 1999, p. 14).



Figura 1 – Câmera do daguerreótipo de Alphonse Giroux em 1839. Fonte: *Novacon*

Daguerre conseguiu fixar imagens positivas diretas em placas de prata por meio do mercúrio. A imagem produzida era instável ao meio ambiente, por isso ficava alojada em um estojo de madeira e vidro. A chapa lisa de metal conferia grande nitidez, porém o processo de Daguerre não incluía a reprodutibilidade técnica. Já o processo desenvolvido por Talbot, o calótipo, possuía menor nitidez, mas incluía um processo de reprodutibilidade técnica eficaz, tanto o positivo quanto o negativo eram de papéis (HACKING, 2012).

A técnica de Talbot envolvia dois passos. Primeiro, formava-se dentro da câmera uma imagem negativa (preto no lugar do branco e vice-versa) numa base de papel transparente; esta imagem negativa então servia de filtro através do qual se expunha à luz uma outra folha de papel sensibilizado, assim efetuando uma inversão de valores tonais. Cada daguerreótipo era único, mas o negativo do calótipo, como a chapa de uma gravura à água-forte, possuía a capacidade de reproduzir número indefinido de cópias, ponto em que a fotografia superestimava seu mercado. A imagem do calótipo sofria uma leve difusão por causa da própria textura do papel através do qual se imprimia e era, conseqüentemente, detalhada com

menor precisão do que a do daguerreótipo (SZARKOWSKI, 1999, p. 16).

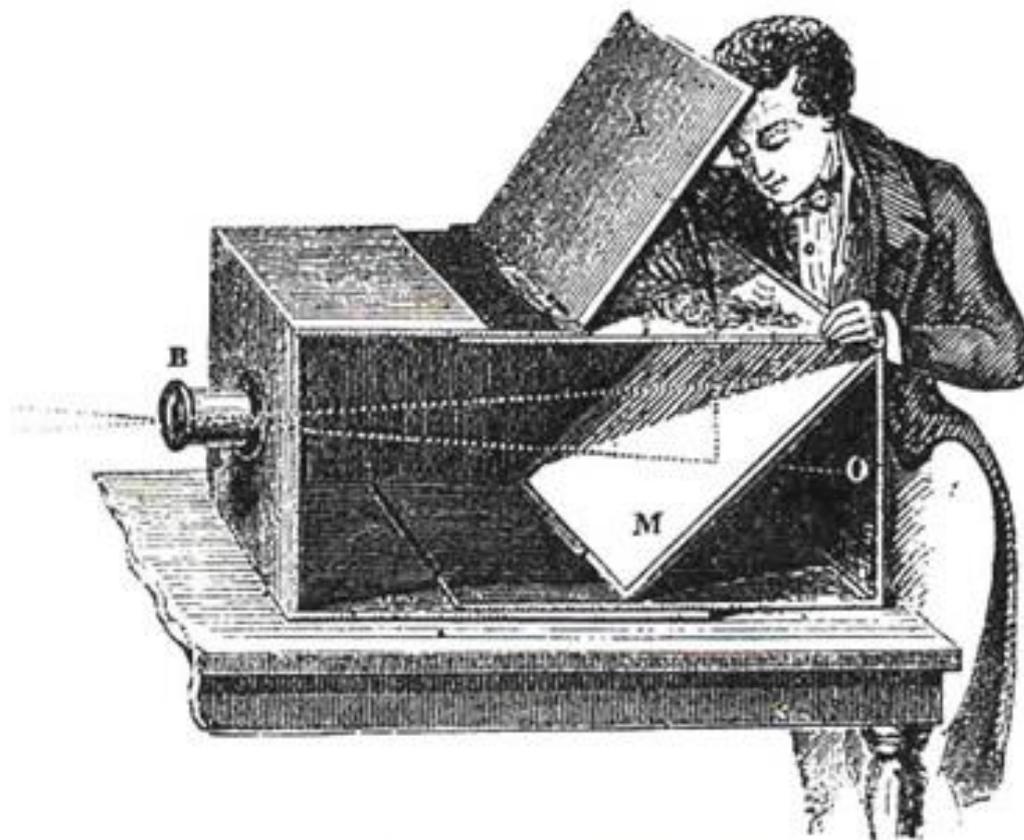


Figura 2 - Câmara escura. Fonte: *Infoescola*.

Em 1833 Talbot e sua família viajavam pelo norte da Itália. O turista inglês desenhava a paisagem da Lombardia, mas quando ficou diante do lago Como veio o desejo de fixar a imagem que aparecia diretamente diante de seus olhos e indiretamente por meio da câmara escura¹ (figura 2). Faltava, portanto, a etapa do processo químico para a fixação da imagem. Porém foi só em 1839 que Talbot conseguiu notificar a sociedade a realização de seu desejo, o de fixar uma imagem da natureza. Ao mesmo tempo em que o desejo

¹ Câmara escura: "O funcionamento da câmara escura é de natureza física. O princípio da propagação retilínea da luz permite que os raios luminosos que atingem o objeto e passem pelo orifício da câmara sejam projetados [...] na parede paralela ao orifício. Esta projeção produz uma imagem real invertida do objeto [...]. Quanto menor o orifício, mais nítida é a imagem formada, pois a incidência de raios luminosos vindos de outras direções é bem menor. Apesar de ter sido desenvolvida realmente no século XIX, pelos precursores da fotografia, há relatos do uso da câmara escura desde a Antiguidade, pelo filósofo grego Aristóteles" (PORTO, Gabriella, www.infoescola.com/fotografia/camara-escura/).

de Talbot era realizado se estabelecia na gênese da fotografia uma aderência desta ao seu referente da realidade. A imagem fotográfica era a materialização de uma apreensão maquínica de uma manifestação da natureza (SONTAG, 2004, p. 104).

A câmara sugeriu-se a Fox Talbot como uma nova forma de notação, cujo atrativo residia precisamente em ser impessoal — porquanto registrava uma imagem “natural”, ou seja, uma imagem que se manifesta “apenas por intermédio da Luz, sem nenhuma ajuda do lápis do artista” (SONTAG, 2004, p. 104).

No ano de 1839 Daguerre mostrava sua foto *Boulevard du temple* (figura 3), feita em Paris no ano anterior, como prova da eficácia de seu invento. Mas a imagem causava grande espanto não só por sua nitidez e precisão, mas também pela ausência das numerosas figuras humanas que não foram registradas. Somente um homem e um engraxate podem ser individualizados na imagem, os demais, apressados passantes, não foram registrados pelo processo devido uma limitação inicial, a necessidade de exposição prolongada. Mas o homem não tardaria a deixar de ter essa ausência especular vampiresca a ponto da câmera passar a detectar com precisão movimentos até mesmo imperceptíveis ao olhar humano (HACKING, 2012, p. 23).

A partir de então à fotografia será creditada a ideia de registro mimético e fático da realidade. A fotografia vai passar a estar presente nas viagens de antropólogos e turistas, em eventos sociais e políticos e, com sua popularização, até mesmo nos eventos familiares. Fotos familiares eram comuns em eventos como: nascimento, batismo, comunhão, aniversário, casamento e morte, neste caso por meio dos “santinhos”. Por meio de uma foto a semelhança dos traços de um parente, de alguma forma distante, podia ser observada. A fotografia fará parte dos cartões de visita, cartões postais, álbuns de família, do interior de caixas de sapatos no alto do guarda-roupa, quadros emoldurados, documentos, etc., ou seja, a fotografia fará parte do cotidiano da sociedade.

Por meio de um darwinismo tecnológico as máquinas fotográficas foram sofrendo modificações. As experimentações dos fotógrafos demandavam

mudanças tecnológicas e os avanços tecnológicos estimulavam novas experimentações. O *feed-back* era constante.

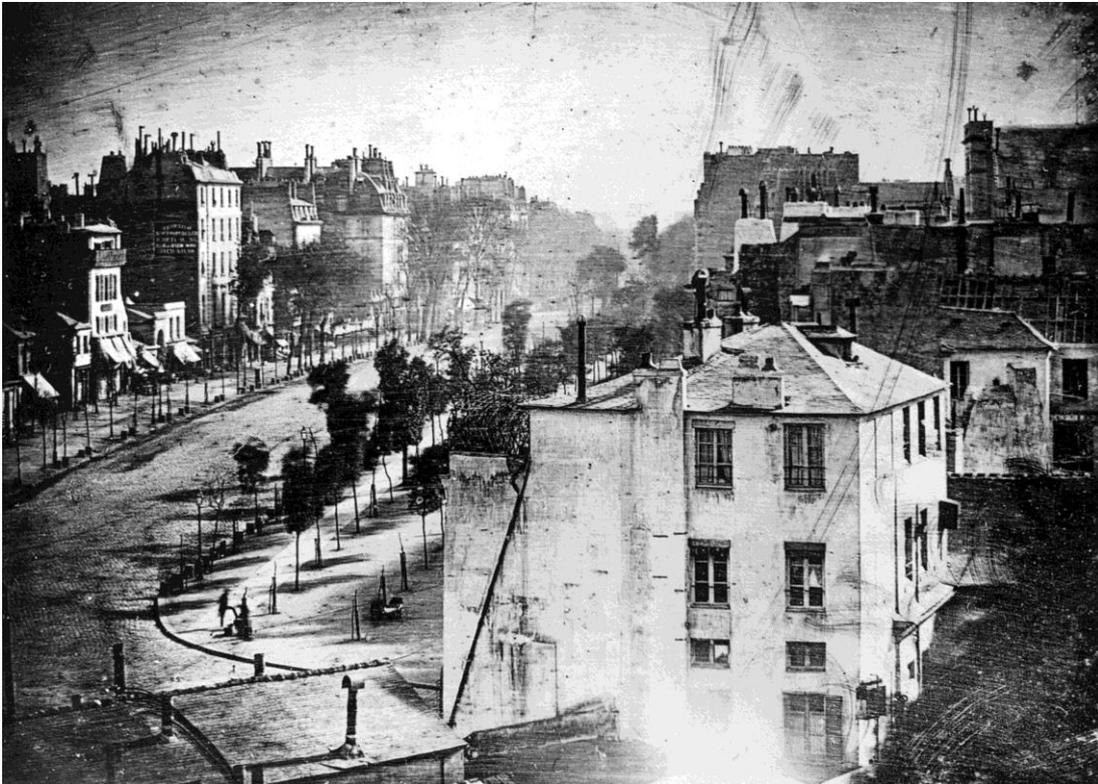


Figura 3 – Daguerre, *Boulevard du temple*, 1838. Fonte: *Alistairscott*.

Com a ampliação das possibilidades, até então limitadas, de intervenção do fotógrafo no resultado final da imagem fotográfica ficou patente a dicotomia entre a objetividade e a subjetividade da imagem.

Como uma das inúmeras demonstrações da não linearidade da progressão da ideia da fotografia como documento é que aqui se estuda o Pictorialismo. O movimento pictorialista se estendeu de meados de 1880 até 1910. Seu surgimento se deve às novas possibilidades técnicas então já disponíveis, à necessidade do fotógrafo se expressar subjetivamente e como reação as críticas que consideravam a fotografia como uma espécie de não-arte (HACKING, 2012, p. 160).

O pictorialista representa a preponderância da face poeta ou, pelo menos, esta era a intenção. Os pictorialistas não formavam um grupo muito coeso, havia divergências, por exemplo, quanto às manipulações e à extensão destas. Para André Rouillé “as intervenções acontecem em todos os estágios

do processo fotográfico: no negativo, ao fazer á tomada; no positivo, no momento da impressão” (ROUILLÉ, 2009, p. 257).

Com a disponibilidade de objetivas com foco difuso houve a possibilidade de elaborar fotografias com um *fou*, com menor nitidez. Os pictorialistas eram contrários à nitidez, considerada, por eles, excessiva e desnecessária e contrários também à vulgarização da imagem por meio da reprodutibilidade técnica, em tese infinita, e sua conseqüente comercialização. Para Rouillé, a fotografia foi:

Do nítido ao *fou*, passa-se da mercadoria à imagem (ou, mesmo, à obra), da economia passa-se à arte fotográfica, da utilidade à curiosidade, dos imperativos extrínsecos (clientela, preços, profissão, lucro) à autonomia, à liberdade (ROUILLÉ, 2009, p. 239).

O Pictorialismo era contrário ao utilitarismo das outras formas de fotografia. Fica claro e não dissimulado o gosto pelo pictórico e, por isto, a fotografia pictorialista aproxima-se da construção, da síntese e tenta negar algumas especificidades do meio fotográfico.

A tentativa de se aproximar da pintura, como fez os pictorialistas, talvez não tenha colocado a fotografia num patamar mais elevado no campo da arte, e sim produzido obras que, ao negar o seu *meio* e parasitar um outro, se tornaram meros pastiches. Apesar da submissão da fotografia à pintura, a investida pictorialista pode ter ajudado a enfatizar as diferenças entre a linguagem pictórica e fotográfica. O pictorialismo possuía aversão ao rumo excessivamente comercial da fotografia e do mundo moderno. Devido a isso a fotografia pictorialista não tinha como referência o impressionismo ou o pós-impressionismo, mas sim as pinturas oficiais do Salão, de “tradição neoclássica” (ROUILLÉ, 2009, p. 253).

A fotógrafa pictorialista Julia Margaret Cameron retratou personagens famosos da Inglaterra da segunda metade do século XIX e que pertenciam a seu ciclo social. Cameron ao retratar mimetizando a arte pictórica visava enobrecer o retratado. Em diversas fotografias de Cameron podemos notar a influência de Rafael de Sâncio.

A manipulada imagem pictorialista revela uma atitude que visa diminuir a relevância do carácter documental do *meio* fotográfico. A verdade do Pictorialismo pode ser interpretada como a criação de outra possibilidade, de uma verdade presente no *flou*, gerada nas fronteiras dos *meios*, mesmo que com isso embace também as distinções destes.

Opondo-se à verdade documental – apoiada na mecânica, na nitidez, na desumanização, na objetividade do procedimento -, o pictorialismo defende vigorosamente um regime de verdade baseado no *flou*, na interpretação, na subjetividade, na arte (ROULLIÉ, 2009, p. 260).

A capacidade de manipulação fotográfica chegou ao público desde os primórdios da fotografia. A capacidade de interferência do fotógrafo era muito reduzida inicialmente. Havia poucos recursos à disposição do fotógrafo — como diversidade de lentes, variedade de sensibilidade de filmes, o tamanho da câmara, a necessidade de tempo de exposição prolongado, etc. A escassez de recursos iniciais gerava menor interferência da subjetividade do fotógrafo, o que acentuava a noção da foto como imagem fidedigna, como registro. Susan Sontag esclarece que os próprios “fotógrafos falavam como se a câmara fosse uma máquina copiadora; como se, embora as pessoas operassem as câmeras, fosse a câmara que visse” (SONTAG, 2004, p. 104).

Há uma dicotomia na imagem fotográfica que abarca paradoxalmente uma ambiguidade e uma simultaneidade, o que determina uma imagem com duas faces, ou com duas leituras, uma mais denotativa e outra mais conotativa. Isso ocorre devido essa imagem ser uma expressão da subjetividade do fotógrafo e uma imagem mimética, captada da realidade. A recepção passa a considerar essa ambiguidade como inerente ao *meio*. Sontag complementa:

O fotógrafo era visto como um observador agudo e isento — um escrivão, não um poeta. Mas como as pessoas logo descobriram que ninguém tira a mesma foto da mesma coisa, a suposição de que as câmeras propiciam uma imagem impessoal, objetiva, rendeu-se ao fato de que as fotos são indícios não só do que existe, mas daquilo que um indivíduo vê; não apenas um registro, mas uma avaliação do mundo (SONTAG, 2004, p. 104-105).

No início do século XX várias possibilidades surgiram para o artista fotógrafo. Havia os fotógrafos ligados à Nova Visão, à Nova Objetividade, ao Surrealismo e a outros grupos.

No período entre grandes guerras, ainda sobre os escombros da última e sob a ameaça da próxima, surgem os estados totalitários. Nesse período, especificamente em 1924, foi publicado o primeiro Manifesto Surrealista que foi escrito por André Breton e marcou não só o nascimento do Movimento Surrealista como também a ruptura com o Dadá.

Há momentos em que a urgência de marcar posições se faz mais evidente. Daí a necessidade dos surrealistas, no período entre guerras, de abandonar o niilismo de genealogia romântica dos dadaístas e tomar um posicionamento político pautado na ação.

As palavras, as imagens pareciam não dar conta de descrever o que se passava. As certezas do positivismo ruíram, mas não era só o trauma da Grande Guerra que colocava em questão o racionalismo. O homem ficou diante do conceito da relatividade do tempo e, como se não bastasse, a importância do inconsciente foi fundamentada.

Havia as imagens traumáticas resistentes à representação que só poderiam aparecer de forma velada. As formas de expressão não davam conta de expressar a intensidade dessas imagens. Walter Benjamin discorre a respeito no texto *O narrador*²:

É como se nós tivéssemos sido privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências. [...] No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos e sim mais pobres em experiência comunicável. [...] Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes explosões, o frágil e minúsculo corpo humano (BENJAMIN, 1994, p. 198).

² *O narrador*: o ensaio foi publicado originalmente por Walter Benjamin em 1936.

A Paris do início do século surpreendia, assustava e desajustava. O projeto surrealista pregava a não alienação e a não racionalidade, o que parecia contraditório, mas o período era o de entre guerras: a racionalização impôs a guerra, portanto pregavam a liberdade criativa, livre de racionalizações (BRAUNE, 2000, p. 18).

Há por parte do Surrealismo a tentativa de substituir o anarquismo puro e a negatividade do dadaísmo pela utopia política, que se deu pela adesão ao marxismo ou, mais concretamente, pela adesão ao Partido Comunista Francês, por muitos de seus integrantes. A postura de revoltados dos dadaístas transformou-se na de revolucionários pelos surrealistas. Além do pilar marxista o movimento possuía outro, proveniente das ideias sobre o inconsciente de Sigmund Freud (MICHELI, 1991, p. 151).

A fotografia e o Surrealismo possuíam em comum uma espécie de dupla personalidade. A simultaneidade entre objetividade e subjetividade está presente tanto na fotografia quanto no Surrealismo. A questão central do Movimento Surrealista foi o fato deste possuir duas faces, uma ligada às questões pertinentes à individualidade, o artista diante do espelho, e a outra ligada a questões sociais, o artista diante da janela. Mario De Micheli escreveu sobre essa dicotomia:

...a alma herdeira dos mais irrequietos espíritos românticos e a alma que deseja acolher a mensagem da revolução socialista. O surrealismo está longe de ser um todo único, teoricamente compacto [...] Essas duas almas, que constituem os polos da dialética surrealista e que, no contexto do próprio surrealismo, continuam a ser o reflexo da situação histórica real da fratura entre arte e vida, entre arte e sociedade, levam de fato, com muito mais frequência, os surrealistas às soluções unilaterais... (MICHELI, 1991, p. 153).

Os artistas surrealistas escolheram vaguar pela periferia da cidade, locais estes já conhecidos dos fotógrafos. O *flâneur* do início do século XX não era só personificado nos fotógrafos de rua, mas também nos surrealistas de toda classe. Para Fernando Braune “o gosto surrealista de beleza afina-se com a atividade fotográfica, que procura o belo onde os olhos menos atentos o ignoram” (BRAUNE, 2000, p. 17 e 24).

Susan Sontag também faz comparação com o *flâneur*, dizendo que ele: “[...] não se sente atraído pelas realidades oficiais da cidade, mas sim por seus recantos escuros e sórdidos, suas populações abandonadas” (SONTAG, 2004, p. 70).

Para Fabris (2014), as colagens dadaístas e surrealistas questionaram as concepções tradicionais de arte devido à apropriação de imagens já existentes. No catálogo da exposição de Max Ernst de 1921, na galeria *Au sans pareil*, há uma afirmação de Breton que associa à fotografia o papel de questionar as artes tradicionais e também associa a fotografia ao automatismo, a escrita automática. A escrita automática deveria trazer do inconsciente um texto latente, não atrelado às convenções literárias. Uma escrita correlacionada com o automatismo da formação da imagem fotográfica, que com todo seu aparato técnico (mecânico e químico) e sua reprodutibilidade colocava em questão o ato criador e a aura da obra de arte.

Se se considerar que cabia à escrita automática negar as regras da literatura (vista como resultado de uma elaboração e um trabalho voluntário), inverter as relações entre “literário” e “não literário”, fazer brotar uma objetividade profunda da entrega total da subjetividade, não será demasiado afirmar que, num primeiro momento, Breton confere à imagem fotográfica de que Ernst se apropria para realizar suas colagens e fotomontagens o mesmo papel transgressor que atribuía ao processo de composição poética, uma vez que ambas atuam muito mais no âmbito da descoberta do que no da invenção (FABRIS, 2014, p. 4).

Sontag chamou de “sonhos mal sortidos” muitas pinturas surrealistas realizadas na primeira metade do século XX, eram muito bem planejadas, detalhadamente compostas, o que contrariava os princípios surrealistas (SONTAG, 2004, p. 66).

Os surrealistas pregavam o automatismo da visão em oposição ao ato premeditado. Mas, havia grande discrepância estética na pintura produzida sob o rótulo de pintura surrealista. A discrepância pode ser evidenciada na linearidade de Magrite e no colorismo de Miró (KRAUSS, 2010, p. 110).

Outra discrepância ocorre entre a postura política de Breton, bolchevista trotskista, com a de Salvador Dalí, cuja obra onírica revela, segundo Giulio Argan, “uma empolada retórica espanholesca e neobarroca, uma repugnante mescla de lúbrico e sagrado” (ARGAN, 1999, p. 364).

As fotografias de Paris feitas por Jacques-André Boiffard são contra postais da cidade, a Paris burguesa sem seus monumentos ostensivos. A Paris surrealista é a Paris de recantos marginais: ruas da periferia, hotéis de reputação duvidosa, mercado de pulgas, praças desoladas (FABRIS, 2013, p. 62-63).

Os brechós e o mercado de pulgas eram locais constantemente frequentados pelos surrealistas, virando locais de peregrinação estética (SONTAG, 2004, p. 93).

A fotografia do mercado de pulgas refere-se ao “acaso objetivo”, o que demonstra a voluntariedade do artista surrealista em percorrer o lado não monumental da cidade. Existe no olhar surrealista a procura pelo fragmento, inusitado, fora do padrão (FABRIS, 20013, p. 46).

A questão das duas faces da fotografia foi problemática dentro do Surrealismo, inclusive quando é admitido a veracidade do acesso ao inconsciente pelo artista, devido aí ocorrer uma mudança de territorialidade. O território do surrealista seria do imaginário, da memória, do onírico e não do mundo das coisas, da realidade.

Uma imagem artística que simule uma elaboração do inconsciente não deve ter seus significantes interpretados diretamente como expressão do Eu ou da realidade, mas sim como um sintoma (BOIS *et al.*, 2006).

Os surrealistas achavam que o automatismo liberava o conteúdo inconsciente e, portanto, algo que estava censurado pelo consciente. Mas na verdade o que é liberado é feito de forma dissimulada, apresentando-se como sintoma. A fotografia surrealista na teoria afastava-se da fotografia como documento porque pertenceria à linguagem, como o ato de fala do sujeito. Houve na prática muitas contradições nas formas simuladas de acesso ao inconsciente e no próprio conceito de imagem do inconsciente.

Os artistas surrealistas fizeram muitas colagens com fotos e muitas experimentações, como rayografias e solarizações. Vários estudiosos como Susan Sontag, Fernando Braune, Annateresa Fabris, Rosalind Krauss³ e outros, tentaram reposicionar o papel da fotografia dentro do Surrealismo, estabelecendo-a como a principal expressão figurativa do movimento.

O Surrealismo não conseguiu conciliar a questão de possuir duas faces, também não conseguiu encontrar compreensão e aceitação dentro do partido comunista e o encontro do Surrealismo com o inconsciente foi um acaso pouco objetivo. Mas mesmo com todos os desencontros o Surrealismo foi a encarnação de um projeto de espiritualidade ocorrido no período do entre guerras.

O fotógrafo Henri Cartier-Bresson foi profundamente influenciado pelo Surrealismo. A Grande Guerra também deixou suas marcas no jovem francês, pois nela ele perdeu seu “pai mítico”, o tio Louis, que era pintor e foi morto em combate. Cartier-Bresson, vagando na década de 1930 por Paris com sua *Leica*⁴, é uma espécie de *flâneur* do início do século XX. O fotógrafo era um pequeno burguês, revoltado, simpatizante do marxismo, frequentador dos cafés onde ocorriam as reuniões dos surrealistas, além de ser leitor de Baudelaire e de Rimbaud.

Cartier-Bresson queria inicialmente ser pintor, estudou pintura com André Lhote, um professor conhecido pelo rigor do ensino da composição geométrica. A obra do fotógrafo é uma demonstração da fidelidade aos ensinamentos de seu mestre. Pierre Assouline revelou um fato ocorrido em que o professor, observando certa vez o trabalho do aprendiz, evitou censurar diretamente a influência acentuada de Max Ernst. André Lhote disse simplesmente: “Ah! Lindas cores, pequeno surrealista, continue...” (ASSOULINE, 2009, p. 39).

³ Susan Sontag explora o papel da fotografia no Surrealismo no terceiro capítulo, *Objetos de melancolia*, do livro *Sobre fotografia*; Fernando Braune explora o assunto no livro *O surrealismo e a estética fotográfica*; Annateresa Fabris explora no primeiro capítulo do livro *O desafio do olhar* volume II; Rosalind Krauss explora no segundo capítulo do livro *O fotográfico*.

⁴ *Leica*: máquina fotográfica pequena e silenciosa; foi muito utilizada por fotojornalistas desde a década de 1920.

Os ensinamentos de Lhote, Cartier-Bresson levou por toda a vida. Ele ficava esperando e quando o acaso ocorria sempre o encontrava preparado, como um vidente antecipava o “instante decisivo”.

Cartier-Bresson começa a frequentar as reuniões do Movimento Surrealista e a ler a revista oficial do movimento na década de 1920. Apesar de ter sido assíduo e atento frequentador das reuniões, Cartier-Bresson não se envolve nos embates mais acalorados que acontecem no interior do grupo surrealista. O biógrafo Pierre Assouline esclarece que o fotógrafo: “desde o início, portanto, não aceita o surrealismo em bloco. Rejeita sua pintura, por exemplo...” (ASSOULINE, 2009, p. 48 a 50).

Cartier-Bresson revela no trecho da entrevista abaixo, a influência do Surrealismo e da geometria de Lhote:

“Para mim o que importa é o tempo. Tudo é impermanente. Nada é perpétuo. Em uma fotorreportagem que serve como nosso diário só o instante conta. Temos que ter a emoção do tema junto com o prazer da combinação das formas. Sentir a seção áurea, controlar o equilíbrio das formas. Para mim essa é a base, mais o que vem do inconsciente. A folha de contato é como o divã do analista, é um tipo de sismógrafo registrando o instante, está tudo lá: o que nos surpreende, o que captamos, o que perdemos, o que desaparece ou um evento que se preenche como uma imagem. Alberto [Giacometti] era um velho amigo meu, eu fotografava no estúdio dele, na rua onde nos víssemos, um nunca atrapalhava o outro. Não vá atrás das coisas, deixe-as vir até você, seja aberto, receptivo, não se deve racionalizar. [...] Nunca busco a foto histórica ela vem até mim, é preciso estar disponível a ela, estar lá. Não pense, esqueça de si mesmo” (DELPIRE, 1980).

De certo modo a fotografia é um fantasma e nada mais surreal do que um fantasma que acena do passado. Susan Sontag escreveu que os surrealistas oficiais “entenderam mal o que havia de mais brutalmente comovedor, irracional, inassimilável, misterioso — o próprio tempo. O que torna uma foto surreal é o seu *páthos* irrefutável como mensagem do passado...”. (SONTAG, 2004, p. 68).

Mesmo que tatuado pelo Surrealismo Cartier-Bresson recebe e atende ao conselho de Robert Capa e vai tentar, exercendo o fotojornalismo, não ser rotulado de fotógrafo surrealista (CHÉROUX e JONES, 2015, p. 41).

Foi na década de 1930 que a “fotografia de rua”, *street photography*⁵, adquiriu maioridade e incorporou um vocabulário próprio. A influência das vanguardas foi importante para esse amadurecimento devido estas priorizarem o urbano e o cotidiano e foi justamente nos anos 1930 que Cartier-Bresson fotografou intensamente Paris (HACKING, 2012, p. 289).

O campo para o fotojornalismo estava em expansão, mas Cartier-Bresson que fugia da classificação/limitação de ser denominado de fotógrafo surrealista acabou com várias outras e ficou conhecido como “o olhar do século” e o “Pai do fotojornalismo”, por exemplo (ASSOULINE, 2009; ZANON, 2017, p. 696).

A fotografia até o período do entre grandes guerras já havia passado por varias fases, mesmo que não numa sequência tão bem concatenada. Houve a fotografia como espelho, como anedota do pictórico, como surreal. John Berger escreveu que foi importante esse:

período entre as duas guerras mundiais para que a fotografia se tornasse a maneira dominante e a mais “natural” de se referir às aparências. Foi então que ela substituiu a palavra como testemunha imediata. Foi o período no qual a fotografia passou a ser considerada mais transparente, proporcionando acesso direto ao que é real: o período dos grandes mestres testemunhais, como Paul Strand e Walker Evans (2017, p. 75).

Na década de 1920 a fotografia está presente na publicidade ilustrando catálogos, cartazes e folhetos. Mas, o período entre guerras reservou à fotografia uma função além da ilustrativa, a sua função informativa. A possibilidade da nova função se deu por meio da associação entre o aprimoramento da máquina fotográfica, menor, mais leve e silenciosa, e o aprimoramento da tipografia (ROUILLÉ, 2009, p. 126).

⁵ Fotografia de rua (*street photography*): “É uma forma de fotografia documental, embora, ao contrário do fotojornalismo ou da reportagem, raramente conte uma história. A fotografia de rua mais eficaz chama atenção ao apontar para o extraordinário ou surreal no dia a dia” (HACKING 2012, p. 288).

O jornalismo moderno caracteriza-se pelo nascimento do periódico ilustrado fotográfico, um novo híbrido, cuja particularidade é ser lido e olhado ao mesmo tempo: a ilustração não é mais somente uma questão de texto, mas também, de fotografia (ROUILLÉ, 2009, p. 128).

No fotojornalismo a foto tem como função evidenciar/atestar a informação contida na reportagem escrita. Essa função cria para a imagem uma necessidade: a de demonstrar veracidade. A necessidade gera uma ética rigorosa da prática fotográfica. Essa imagem não pode dar margem a suspeição de sua autenticidade.

Mas a necessidade da veracidade da imagem fotojornalística é criada por meio do reforço de uma crença que se iniciou no surgimento da fotografia: a fotografia não mente por ser uma imagem maquínica.

A veracidade das fotografias é um dogma de fé. Muitas pessoas acreditam que as imagens fotográficas não mentem porque são captadas por meio de instrumentos mecânicos e digitais, em vez de serem desenhadas, pintadas ou esculpidas. Embora sempre resultem de ações humanas, as fotografias são vistas como projeções fiéis e imparciais dos acontecimentos, tanto que são usadas como provas em processos judiciais (PULS, 2017).

A perpetuação da crença na veracidade da imagem fotográfica se tornou fundamental para manter a credibilidade do texto jornalístico e da publicidade.

Para a indústria editorial, a fotografia não podia mentir, pois, caso esta ideia fosse o senso comum, haveria suspeição do texto jornalístico e propagandas dos anunciantes. A fotografia precisava, mesmo que houvesse provas do contrário, ser um atestado de existência, um documento comprobatório. A indústria editorial, que se expandia no período posterior à Grande Guerra, precisava dessa vinculação de credibilidade à imagem fotográfica, mas isto não se deu sem consequências. A vinculação da imagem fotográfica ao registro da realidade gerou uma estética e uma ética que fundamentaram o reducionismo formalista na fotografia.

As consequências de mentir têm de ser mais cruciais para a fotografia do que jamais seriam para a pintura porque as

imagens planas, em geral retangulares, que constituem as fotos reclamam para si uma condição de verdade que as pinturas nunca poderiam pretender. Uma pintura falsificada (cuja autoria é falsa) falsifica a história da arte. Uma fotografia falsificada (retocada ou adulterada, ou cuja legenda é falsa) falsifica a realidade. A história da fotografia poderia ser recapitulada como a luta entre dois imperativos distintos: embelezamento, que provém das artes belas-artistas, e contar a verdade, que se mede não apenas por uma ideia de verdade isenta de valor, herança das ciências, mas por um ideal moralizado de contar a verdade, adaptado de modelos literários do século XIX e da (então) nova profissão do jornalismo independente. A exemplo do romancista pós-romântico e do repórter, o fotógrafo deveria desmascarar a hipocrisia e combater a ignorância (SONTAG, 2004, p. 102-103).

Rouillé ao se questionar sobre a crença na verdade documental estabelece quatro condições que a sustentariam. Ele responde que primeiro essa crença se sustenta devido à fotografia aperfeiçoar, racionalizar e mecanizar “a perspectiva, o hábito perceptivo que ela suscita, e o dispositivo da *câmara obscura*”. Em segundo está o fato da fotografia associar a “mecanização da mimese” com o “registro químico das aparências”. Em terceiro lugar está “a crença moderna que deseja que a verdade cresça à medida que diminua a cota do homem na imagem”. Em quarto lugar está o abalo na concepção do artista como detentor de uma sensibilidade que extrairia a verdade das coisas. Esse abalo se dá devido ao surgimento da “fotografia, da modernidade e do positivismo” (2009, p. 63-64).

O nascimento da reportagem após a Grande Guerra, como observamos, coincide precisamente com o momento em que a informação passa do texto para a fotografia, ou melhor, do texto sozinho para um misto de texto e de imagem, dominado pela fotografia. A informação, como proposta pela reportagem canônica, obedece a uma moral, da qual a obra de Henri Cartier-Bresson terá sido uma das mais bem-sucedidas expressões (ROUILLÉ, 2009, p. 131).

Serão citados aqui três exemplos para ilustrar o predomínio da face objetiva/documental da fotografia. O primeiro é a foto de Dorothea Lange, *Migrant Mother*, de 1936 (figura 4), feita para o programa governamental *Farm Security Administration* (FSA). As fotos do programa tinham como objetivo revelar e sensibilizar a população estadunidense sobre os efeitos da Grande

Depressão na área rural. Além de Lange participaram outros fotógrafos como Walker Evans, Russell Lee, Ben Shahn, Jack Delano, todos sob a coordenação de Roy Stryker. As fotos além de conseguir sensibilizar a população com poder de decisão ganharam depois as galerias e museus e se tornaram referências como fotografias documentais de cunho humanista. O segundo exemplo se refere ao uso da fotografia, durante um eclipse solar, para comprovar a teoria geral da relatividade de Albert Einstein (figura 5). A fotografia ajudando a comprovar a *Teoria Geral da Relatividade* de Albert Einstein que derrubou conceitos fundamentais da física que tinham sido erguidos há cerca de trezentos anos, mais uma vez a fotografia foi atrelada à ciência e a verdade dos fatos. No terceiro exemplo a foto do “suicídio” de Vladimir Herzog (figura 6), diretor da Televisão Educativa, nos porões da ditadura. Nessa imagem de Herzog, segundo Mauricio Puls, a foto foi “utilizada para comprovar a veracidade da frase que a acompanha, mesmo que a cena tenha pouca ou nenhuma relação com aquilo que é dito”, é a legenda subvertendo o sentido (PULS, 2017).

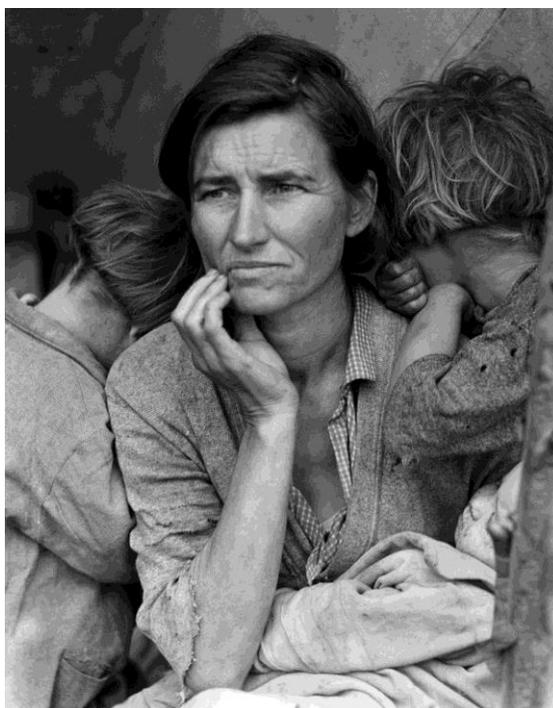


Figura 4 – Dorothea Lange, *Migrant Mother*, 1936. Fonte: *Photoarts*.

Por diversas vezes a fotografia tentou esconder sua face objetiva/documental, mas estas dissimulações não foram “estatisticamente”

significativas “para uma sociologia do fotográfico”. Segundo Joan Fontcuberta “o saldo da fotografia é uma produção feita com vontade de documento” (FONTCUBERTA, 2012, p. 106).

São numerosos os exemplos que podem ser associados à fotografia jornalística/documental com a fotografia artística como, por exemplo, o ingresso de Sebastião Salgado, em dezembro de 2017, na Academia de Belas Artes da França (MENON, 2017).

A vinculação da fotografia artística à fotografia de genealogia jornalística/documental para Jeff Wall gerou o que ele denomina de “marco de referência” que limitou as possibilidades da fotografia. Wall argumenta que:

Considerar a fotografia unicamente em seu marco de referência, dentro do contexto das normas estabelecidas pela tradição documental, parecia condená-la a um estado restrito, tendo em conta a "expansão" que ocorreu no campo da arte nas décadas de 1960 e 1970 (2007, p. 31).

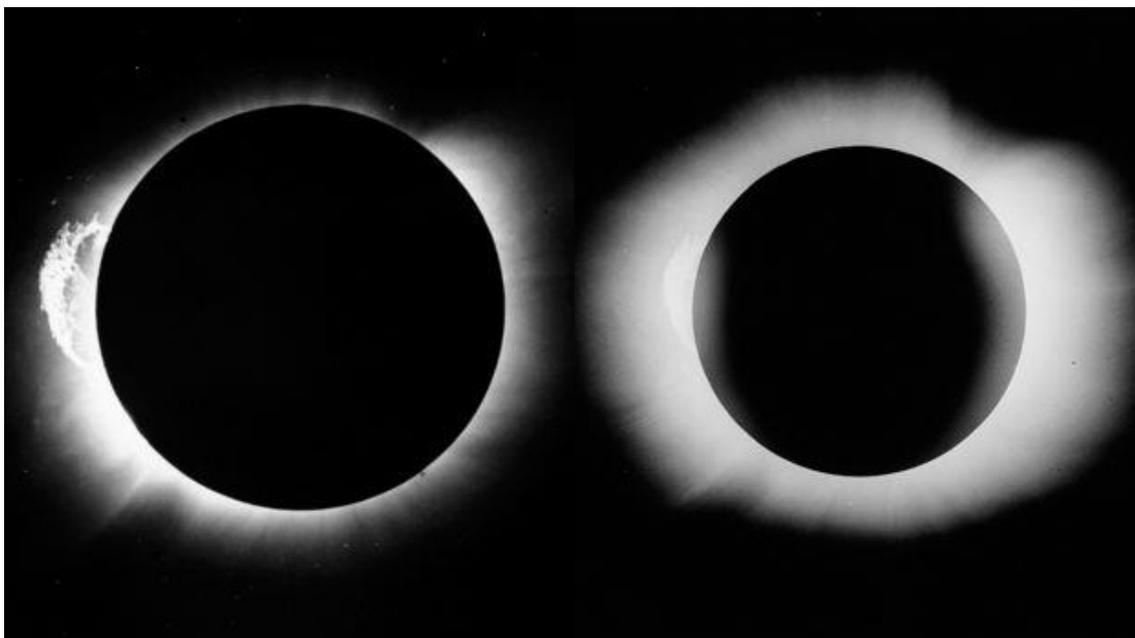


Figura 5 - Arthur Eddington, eclipse solar, 1919. Fonte: *BBC*.

A publicação do “instante decisivo” por Cartier-Bresson no pós-guerra coincide com o auge da fotografia jornalística/documental. Já seu declínio coincide com a disseminação da televisão em cores e com as transmissões ao

vivo o que tornou a mídia impressa obsoleta e a reboque veio a diminuição da influência jornalística/documental sobre a fotografia artística.

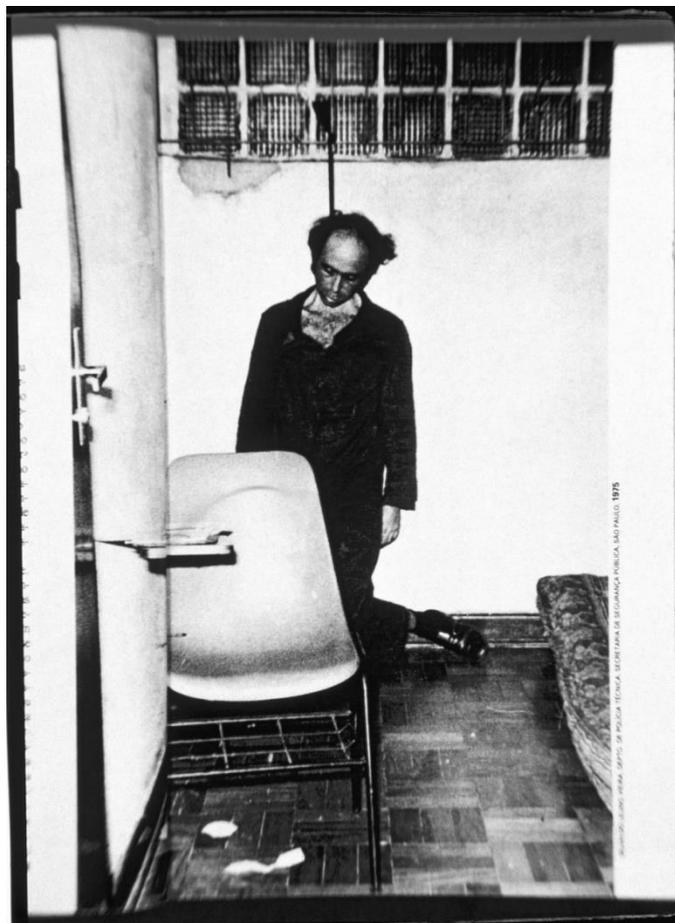


Figura 6 - Silvaldo Leung Vieira, Vladimir Herzog, 1975. Fonte: *Arquivo do Sindicato dos Jornalistas de São Paulo*.

1.2 O “instante decisivo”.

A indústria editorial estava bem consolidada quando Robert Capa, Cartier-Bresson, David “Chim” Seymour, George Rodger e William Vandivert fundaram em 1947 a agência fotográfica Magnum. A agência se tornou uma das mais respeitadas do mundo e funcionou como uma espécie de consórcio de fotojornalistas (ASSOULINE, 2009, p. 183; SONTAG, 2003, p. 33).

Cartier-Bresson, cinco anos depois da fundação da agência Magnum, fundamenta o paradigmático “instante decisivo”. O “instante decisivo” acontece no ápice da elegância geométrica de uma cena da realidade que foi raptada e

fossilizada por meio de princípios éticos estritos. A verdade está no *modus operandi* que preserva a cena da realidade, na ausência de retoques e na detecção do clímax dramático-estético. Jeff Wall irá recusar a captação do “instante decisivo”. A fotografia do canadense, como será visto em outro capítulo, não é conceitualmente fragmento do mundo, pois é de territorialidade outra.

Cartier-Bresson demonstrou, desde o início da carreira, marcante fidelidade aos seus princípios e contradições o que deve ter contribuído com o tom que foi imposto ao texto do “instante decisivo”. A publicação ganhou uma dimensão maior que a inicialmente esperada e o sucesso fez com que o texto adquirisse contornos dogmáticos e reducionistas.

Os editores americanos aguardavam do fotógrafo francês o prefácio do livro de fotografias. O fotógrafo ficou relutante, as fotografias abarcavam vinte anos de trabalho. A edição francesa, impressa anteriormente, saiu sem o referido prefácio, com o nome de *Images à la sauvette*, num formato semelhante a de uma revista, mas com uma capa especialmente desenhada por Henri Matisse. Depois de uma semana Cartier-Bresson entrega o prefácio que tem como epígrafe⁶: “nada há no mundo que não tenha um momento decisivo” (CARTIER-BRESSON, 1996, p. 15).

A força do texto fez com que o texto da edição americana que é de 1952 fosse *The moment decisive*. O impacto causado pelo livro e o didatismo de seu texto tornaram o prefácio um mantra obrigatório para várias gerações de fotógrafos. Assouline observou que: “esse prefácio é o único grande texto teórico que ele [Cartier-Bresson] jamais consentiu escrever, algumas passagens serão citadas até o fastio”. (ASSOULINE, 2009, p. 211).

O texto possui as seguintes subdivisões: a reportagem, o tema, a composição, a técnica e os clientes. Em várias ocasiões Cartier-Bresson aborda sobre a maneira de captar a imagem respeitando a cena da realidade, como, por exemplo, quando escreve que os elementos do tema estão esparsos e “a gente não tem o direito de reuni-los à força, encená-los seria uma trapaça”.

⁶ O prefácio tem como referência uma frase do Cardeal de Retz do século XVII.

Em outro trecho o fotógrafo escreve: “será preciso evitar metralhar, fotografar rápido e maquinalmente, sobrecarregar-se assim de esboços inúteis, que entulharão a memória e perturbarão a nitidez do conjunto”. Com relação ao uso de *flash* ele sentencia: “nada de magnésio” (CARTIER-BRESSON, 1996, p. 17 a 19).

Sobre a manipulação da imagem e o instante captado, uma das passagens mais citadas está a seguir:

De todos os meios de expressão, a fotografia é o único que fixa um momento preciso. Nós jogamos com coisas que desaparecem, e quando desaparecem, é impossível fazê-las reviver. Não retocamos nosso tema; podemos no máximo escolher entre as imagens recolhidas para a apresentação da reportagem. O escritor tem o tempo de refletir antes que a palavra se forme, antes de deitá-la sobre o papel; ele pode ligar vários elementos. Há um período em que o cérebro esquece, uma compressão. Para nós, o que desaparece, desaparece para sempre: daí nossa angústia e também a originalidade essencial do nosso ofício. Uma vez de volta ao hotel, não podemos refazer nossa reportagem. Nossa tarefa consiste em observar a realidade com a ajuda deste bloco de esboços que é a nossa máquina fotográfica, e fixá-la, mas sem manipulá-la nem durante a tomada, nem no laboratório através de pequenas manobras. Todos esses truques são visíveis para quem tem olho (CARTIER-BRESSON, 2009, p. 18-19).

Em boa parte do século XX a fotografia artística de sucesso geralmente percorria uma trilha bem sinalizada, primeiro ganhava os jornais, depois as revistas, dependendo da repercussão chegava aos livros e por último aos museus e galerias.

O predomínio da genealogia jornalística-documental da fotografia artística ajudou a determinar um modo de olhar. A fotografia, principalmente para o senso comum, era sempre mimética, uma evidência da realidade, mas, além da evidência explícita da imagem, a foto revelava sempre diante da cena um testemunho paradoxalmente transparente e encarnado, o fotógrafo bressoniano esteve lá. Toda foto como base de um cone possuía seu vértice ético. Sobre a recepção Sontag esclarece:

Na fotografia de atrocidades, as pessoas querem o peso do testemunho sem a nódoa do talento artístico, tido como equivalente à insinceridade ou à mera trapaça. Fotos de acontecimentos infernais parecem mais autênticas quando não dão a impressão de terem sido “corretamente” iluminadas e compostas porque o fotógrafo era um amador ou — adotou um dos diversos estilos sabidamente antiartísticos (2003, p. 26-27).

O texto de Cartier-Bresson sobre o “instante decisivo” marca o ápice da fotografia jornalística-documental. Já seu declínio coincide com a proliferação de textos que trataram das questões semióticas que ocorreram de forma intensa no eixo dos anos 1980. Desse eixo destaca-se o livro *A câmara clara* de Roland Barthes.

1.3 Análises de imagens.

Serão analisadas as fotos *Mimic* de 1982 e *Garoto cai da árvore* de 2010.

Análise de *Mimic*, 1982 (figura 7). *Mimic* é uma foto que inicia a série de fotos que Wall realizou mimetizando um instantâneo jornalístico-documental. Foto em cores, com alta definição, na escala humana, exposta por meio de retro iluminação. Foto encenada a partir da memória de um incidente presenciado pelo fotógrafo. Wall admite que o tema de *Mimic* seja sobre a mimese (BELL, 2009).

Na foto há um homem de aparência oriental, ele possui aparência bem cuidada, conservadora e discreta, vestimenta social, camisa na cor cinza e sem barba. Acima do homem oriental e um pouco mais a esquerda na foto uma placa do poste indica: parada proibida. O homem oriental olha o homem branco que chega pela direita do quadro, enquanto olha fica com a mão no bolso da calça (procurando algo?).

O homem branco (caucasiano) possui cabelos desalinhados, com barba e roupas bem coloridas. O homem branco na calçada parece ter adiantado o passo e projeta o corpo para direita em direção ao homem oriental e com isso puxa a mulher que segura pela mão, a mulher parece não querer participar da ação.



Figura 7 - Jeff Wall, *Mimic*, 1982. Transparência em caixa de luz 198 x 228,6 cm.
Fonte: *Wordpress*.

O homem branco utiliza o dedo médio para fazer um gesto obsceno ao mesmo tempo em que com o mesmo dedo estica o canto do olho para imitar o olho do oriental. Os orientais para os ocidentais são muito semelhantes entre si.

A rua se estende no fundo do quadro, não mostra outras pessoas. O ângulo de tomada indica o fotógrafo próximo a cena, na direção oposta ao movimento dos personagens, mas a sombra do fotógrafo não está projetada. O ângulo de tomada da cena assemelha-se a um *still* cinematográfico, mas torna a foto menos plausível como simulação do fotojornalismo.

A xenofobia é o tema óbvio revelado na agressividade do gesto do homem branco.

A mimese pode ser percebida no gesto do homem branco, nos estereótipos apresentados de etnia e gênero, na foto imitando uma cena real, na semelhança com a composição da pintura de Gustave Caillebotte, *Paris street; rainy day*, 1877 (figura 8), mimetiza também um tipo de fotografia, a fotografia jornalística-documental ou um tipo de cinema, o neorrealista.



Figura 8 - Gustave Caillebotte, *Paris street; rainy day*, 1877, óleo sobre tela (239 cm x 185 cm).
Fonte: *npr.org*.

A foto foi encenada com atores à semelhança de uma tomada de cena cinematográfica, algo muito comum nas ruas de Vancouver. Mas Wall não faz um filme e a foto fica semelhante a um instantâneo de rua, no melhor estilo jornalístico-documental.

Alguns temas podem ser identificados: a xenofobia na era pós-industrial, a questão de gênero, a mulher sendo puxada pelo homem, a questão de classe, a diferença social entre os homens, e a da mimese. Detendo atenção na questão da mimese uma suposição aparece, a da liberdade como quebra de paradigma: o homem branco talvez não represente exatamente o homem, mas algo que carrega fortemente a liberdade, as cores, a quebra das convenções, como da percepção hegemônica da fotografia como algo especular, mimético. Portanto, além de revelar uma questão social a imagem também revela ser autorreflexiva.

Análise de *Garoto cai da árvore* de 2010 (figura 9). A imagem pertence à fase que se iniciou no início dos anos 1990 em que Wall utiliza de recursos digitais para construção das imagens. A imagem inicialmente não foi exposta por meio de retro iluminação, o que só ocorreu posteriormente. A imagem possui alta definição, está em cores e na escala humana.

Nos fundos do quintal de uma casa um garoto cai da árvore. Parece um instantâneo fotográfico, na verdade, é a simulação da captura de um flagrante. A fotografia é encenada, é feito um *making of* e as imagens ficam disponíveis ao público, ou seja, o *modus operandi* não é um segredo. Não há aqui a tentativa do ilusionismo, pelo contrário, o fotógrafo coloca um *mind the gap*⁷, alertando contra o ilusionismo, contra a mimese. Há uma estranheza no corpo que cai, parece decalcado, como numa colagem, não existe o rastro do movimento.



Figura 9 – Jeff Wall, *Garoto cai da árvore*, 2010. Impressão a cores, 120 x 89cm. Fonte: Ydessa Hendeles Art Foundation.

⁷ *mind the gap*: a tradução, não literal, é cuidado com o vão, é uma advertência para os passageiros do metrô de Londres, pois há um grande espaço vazio entre a porta e a plataforma. Foi introduzido em 1969 pelo Metrô de Londres. Fonte: *englishexperts*.

Um significante que vem se juntar a análise é a fotografia de Cartier-Bresson, *Place de l'Europe - Gare Saint Lazare*, 1932 (figura 10), é uma das mais famosas do influente fotógrafo. A importância de retratar com ética a realidade — não manipulando, não reenquadrando — era fundamental para Cartier-Bresson. O mesmo cuidado que possuía em relação aos princípios éticos o fotógrafo francês mantinha para captar o “instante decisivo” em que se dava no ápice estético da cena. Sabe-se que o local onde foi feita a foto estava em reforma, daí o caos na *Place de l'Europe*. Numa estação ferroviária esperamos encontrar, entre outras coisas, trilhos e passageiros. Com relação aos trilhos encontra-se a palavra *rail* no cartaz rasgado e a escada deitada. Com relação aos passageiros encontra-se na foto o homem que salta para mergulhar mergulhar em sua própria sombra.



Figura 10 – Cartier-Bresson, *Place de l'Europe-Gare Saint Lazare*, 1932. Fonte: *Magnum Photos*.

Na foto de Wall temos em relação à foto de Cartier-Bresson:

a- a rejeição da harmonia geométrica da composição de Cartier-Bresson, os mesmos elementos da composição bressoniana estão colocados de lado, encostados: carrinho de mão, aros, arcos, escada, tanque de água (vazio); portanto a rejeição do “instante decisivo”, ou seja, da captura do ápice estético da cena;

b- a rejeição a mimese, pois Wall faz e divulga o *making of* da foto, enfatizando a foto como construída, como ficção; além de não utilizar o espelho d'água;

c- a rejeição ao salto elegante no especular espelho d'água, o salto é substituído pela queda violenta e, sabemos, o corpo vai ser quebrado, vai ser destruído;

d- a rejeição do reducionismo formalista (aqui entendido como sintetizado no conceito do “instante decisivo”).

Uma queda, a quebra de um paradigma, quebra que não se daria em 1932. A aceitação das cores, da grande escala e das manipulações nas fotografias artísticas teria que esperar quase cinquenta anos de hegemonia da fotografia jornalístico-documental. Na fotografia de Wall o desejo que se cumpriu aparece como um enigma, a espera de cadeias significantes para que possam ocorrer significações.

Capítulo II: O reducionismo ontológico.

Ainda dentro do primeiro eixo temático, sobre os reducionismos, está este capítulo sobre o reducionismo ontológico que possui uma visada sincrônica e tem como subdivisões: a fotografia como índice, o “isso foi” e análises de imagens.

2.1 A fotografia como índice.

Muitos pensadores discutiam o caráter distintivo da fotografia sem atentar que estavam em pleno declínio da fotografia jornalística-documental. Quem sabe estes sacerdotes ouviram apreensivos os ruídos da catraca e apressadamente batizaram a esquecida filha bastarda da arte quando esta dava seus últimos estertores. No mínimo a mudança levaria a perda da hegemonia da fotografia que era praticada. Mas os sacerdotes demoraram a perceber — talvez por remorso, ou pela chave de estudo então em moda, a semiótica — que alguns fotógrafos já haviam girado a catraca.

No eixo dos anos 1980 vários textos abordaram a fotografia tendo como base a noção de índice extraída da semiótica americana de Charles Sanders Peirce que se deu a partir da descoberta de seus textos. Os textos de Peirce foram difundidos primeiro nos Estados Unidos para, depois de traduzidos, impactarem a Europa que já vivia forte influência dos semiologistas.

Sontag apresentava-se eufórica, logo depois de uma exposição retrospectiva de Diane Arbus em dezembro de 1972, quando ao encontrar a co-editora da revista *The New York Review of Books*, Barbara Epstein, foi convencida a escrever *sobre fotografia*, o que iniciou em 1973. Os seis ensaios da revista originaram o livro *Sobre fotografia* publicado em 1977 nos Estados Unidos. O livro saiu na França, com tradução da própria Sontag, numa data relativamente próxima a da publicação na França de outro livro marcante *A câmara clara* de Barthes, publicado em 1980. Vários outros livros sobre a teoria fotográfica foram lançados na época, entre os quais se destacam: *O ato*

fotográfico de Phillippe Dubois, publicado na França em 1983, *A filosofia da caixa preta* de Vilém Flusser, publicado no Brasil em 1983, *A imagem precária* de Jean-Marie Schaeffer, publicado na França em 1987 e *O fotográfico* de Rosalind Krauss, publicado na França em 1990. Phillippe Dubois comenta numa entrevista:

“Basicamente, os anos 80 foram os anos de apogeu da semiologia e viram a instalação dessa abordagem: estudar os níveis de significação, a denotação, a conotação, todos os aspectos mais técnicos desenvolvidos pela semiologia. Tudo se tornou tão especializado, que passamos a ter o sentimento de perda de prazer da imagem” (FERREIRA e KORNIS, 2003).

As especificidades dos *meios* foram discutidas pelos grandes pensadores dessa época, mas o iniciante Jeff Wall, nesse mesmo momento, trabalhava o avesso dessa tendência, ou seja, procurava não as distinções e sim as interseções dos *meios*.

A teoria semiótica de Peirce foi a base para muitos pensadores. Peirce afirmou ser o estudo sobre sua tríade, suas categorias, o seu maior legado intelectual. Mas do que trata essa tríade peirceana? Lucia Santaella esclarece que:

A tríade ícone, índice e símbolo diz respeito primariamente à distinção entre três espécies de identidades semióticas que um signo pode ter em razão de três espécies de relações em que o signo pode estar para com o objeto, como signo desse objeto (SANTAELLA, 2012, p. 109).

Os índices remetem, apontam indicam seus objetos, pois são vestígios destes. São exemplos de índice: “os termômetros, cata-ventos, relógios, barômetros, bússolas, a Estrela Polar, fitas métricas, o furo de uma bala, um dedo apontando, fotografias” (SANTAELLA, 2012, p. 121).

Para Peirce o índice, como signo, representa seu objeto devido sua conexão com ele. Não importa se a conexão ocorre na realidade ou no imaginário. O índice pode ser genuíno tendo uma relação factual e espacial com seu objeto ou pode ser degenerado tendo uma relação de intra-referencialidade (SANTAELLA, 2012, p. 127 e 130).

É assim que um policial só chega ao autor de um crime principalmente pela investigação dos vestígios, rastros que este involuntariamente e inevitavelmente vai deixando. Os vestígios são os signos indiciais, realmente afetados pelo seu objeto, o criminoso. Há uma ligação efetiva, existencial, factual entre os vestígios e o praticante do crime. [...] Se a virtude, capacidade ou poder do índice vem da conexão com seu objeto, uma função característica é chamar a atenção do intérprete para o objeto (SANTAELLA, 2012, p. 123)

Deve ser ressaltado a não exclusividade de uma categoria sígnica para determinar uma imagem ou *meio*. Toda fotografia analógica além do caráter indexical carrega seu caráter icônico, isto é, de semelhança com a cena retratada. Porém, os estudos de Peirce criam a base para um campo de estudos que fundamenta uma indexicalidade radical. Para muitos pensadores a indexicalidade passa a ser a questão de base para semiótica da fotografia que prioriza o fato genético da fotografia estar aderida a um referente da realidade.

No campo desse debate emergem do grupo de grandes pensadores duas pesquisadoras: Rosalind Krauss e Susan Sontag. A letra de Rosalind Krauss revela o essencialismo indexical ao escrever que “toda fotografia é uma impressão, uma decalcomania do real”. Krauss prossegue:

A fotografia é, portanto geneticamente diferente da pintura, da escultura ou do desenho. Na árvore genealógica das representações, ela se situa do lado das impressões das mãos, das máscaras mortuárias, do sudário de Turim ou das pequenas pegadas das gaivotas na areia das praias. Isto porque de maneira técnica ou semiológica, os desenhos e as pinturas são ícones, enquanto as fotografias são índices (2002, p. 120).

A essencialidade indexical da fotografia também está presente nos escritos de Sontag quando escreve que “fotos não explicam, constataam” ou quando escreve que “o pintor constrói, o fotógrafo revela”. Na letra de Sontag a indexicalidade radical é também revelada quando escreve que a fotografia possui tanto facilidade para apontar, quanto dificuldade para narrar. Para a filósofa existe uma questão tautológica: “... a fotografia transforma a realidade em tautologia” e explica: “quando Cartier-Bresson vai à China, mostra que há pessoas na China e que elas são os chineses” (2004, p. 109 e127).

A excessiva adesão ao referente foi retomada por Barthes quando disse que a imagem fotográfica “é uma mensagem sem código”. Para Barthes a imagem fotográfica é constituída exclusivamente por uma mensagem denotada (1984b, p. 14, 15).

Diríamos que a fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado a um cadáver... (BARTHES, 1984a, 15).

Dubois, tendo o livro *A câmara clara* como referência, publica em 1983 *O ato fotográfico*. Dubois na introdução já deixa explícito: “com a fotografia, não nos é mais possível pensar a imagem fora do ato que a faz ser”. Deixa assim claro a importância da gênese da imagem para definir a distinção do *meio* fotográfico (DUBOIS, 1993.p. 15).

Para análise inicial Dubois utiliza a fotografia do canadense Michael Snow de 1969, *Autorização*. A escolha de uma obra elaborada nos anos sessenta por um artista conceitual causa estranheza, alguns fotógrafos contemporâneos como Jeff Wall já produziam trabalhos que poderiam, caso analisados, retirar de Dubois certo anacronismo ou distanciamento de obras singulares da época.

Como abordado no primeiro capítulo desta dissertação, houve um reducionismo formalista que teve como base a questão do realismo. A fotografia por ser uma imagem elaborada por meio de um processo mecânico, ou seja, concebida através de um automatismo técnico mimético, ela adquiriu *status* de documento. Mas para Dubois a relação da fotografia com seu referente tiveram três momentos e esses momentos acarretaram alterações na classificação sógnica peirciana da fotografia.

O primeiro momento Dubois denominou de: “a fotografia como espelho do real”. Predomínio do discurso da mimese. Dubois complementa:

O efeito de realidade ligado à imagem fotográfica foi a princípio atribuído à *semelhança* existente entre a foto e seu referente. De início, a fotografia, só é percebida pelo olhar ingênuo como um “*analogon*” objetivo do real. Parece mimética por essência (1993, p. 26).

A fotografia como espelho do real refere-se à capacidade mimética da fotografia que foi estabelecida desde seus primórdios. Dubois cita várias vezes Baudelaire e sua aversão à ideia da fotografia como expressão artística, o que ajuda a corroborar a ideia da fotografia como registro, como documento.

Existe o fato de a fotografia ser elaborada por um dispositivo capaz de gerar uma imagem semelhante à realidade. Mas, o realismo fotográfico *a priori* é devido ser a fotografia um vestígio, antes de ser um ícone.

O segundo momento Dubois denominou de: “a fotografia como transformação do real”. Predomínio do discurso do código e da desconstrução, assim sendo, a fotografia é aqui um símbolo peirceano. Dubois esclarece:

Logo se manifestou uma reação contra esse ilusionismo do espelho fotográfico. O princípio de realidade foi então designado como pura “impressão”, um simples “efeito”. Com esforço tentou-se demonstrar que a imagem fotográfica não é um espelho neutro, mas um instrumento de transposição, de análise, de interpretação e até de transformação do real, como a língua, por exemplo, e assim, também, culturalmente codificada (DUBOIS, 1993, p. 26).

Para desconstruir o realismo fotográfico vários argumentos podem ser lançados. Dubois cita, por exemplo, a bidimensionalidade da imagem, a limitação do ângulo de tomada e do enquadramento, a estimulação essencialmente retiniana. O fotógrafo com o tempo foi acumulando ferramentas capazes tanto de captar mais eficazmente a imagem da realidade quanto de alterá-la.

Além disso, para Dubois, “a significação das mensagens fotográficas é de fato determinadas culturalmente” e “que sua recepção necessita de um aprendizado dos códigos de leitura” (DUBOIS, 1993, p. 41-42).

O terceiro momento Dubois denominou de: “a fotografia como traço de um real”. Predomínio do discurso do índice e da referência, ou seja, a fotografia como índice peirceano. Dubois atesta que:

Por mais útil e necessário que tenha sido, esse movimento de desconstrução (semiológica) e de denúncia ideológica da impressão de realidade deixa-nos, contudo, um tanto insatisfeitos. Algo de singular, que a diferencia de outros

modos de representação, subsiste *apesar de tudo* da imagem fotográfica: um sentimento de realidade incontornável do qual não conseguimos nos livrar apesar da consciência de todos os códigos que estão em jogo nela e que se combinaram para a sua elaboração. Na foto, diz R. Barthes em *La chambre Claire* [A câmara clara], “o referente adere” em direção a tudo e contra tudo. Diante da imagem fotográfica, não se pode evitar o que J. Derrida qualifica em *La vérité en peinture* [A verdade em pintura] de “processo de atribuição”, por meio do qual se remete inevitavelmente a imagem a seu referente. Deve-se, portanto, prosseguir a análise, ir além da denúncia do “efeito do real”: deve-se interrogar segundo outros termos a ontologia da imagem fotográfica (DUBOIS, 1993, p. 26 e 27).

Dubois argumenta que nesse momento ocorre a volta do realismo fotográfico, mas sem “a angustia do ilusionismo”. Para Dubois Barthes cai numa “armadilha, não mais da mimese, mas do referencialismo” ao “absolutizar, o princípio da “transferência de realidade”” (1993, p. 46 e 49).

2.2 O “isso foi”.

A aderência da fotografia ao referente da realidade parece só não ser mais forte que a aderência dos conceitos de Barthes à Teoria da Fotografia. A especificidade do meio, a indexicalidade, o *punctum*, o *studium* e o “isso foi” extrapolam como temas dos teóricos dos anos 1980 e continuam a marcar os discursos até nossos dias, na segunda década do século XXI. O professor de história da fotografia e da arte contemporânea da *City University of New York*, Geoffrey Batchen (BATCHEN, 2009), na introdução do livro *Photography degree zero* escreve ser *A câmara clara* “o livro mais citado no cânone da fotografia”, o que gera “uma certa fadiga”. O crítico de arte James Elkins exemplifica ao relatar um episódio ocorrido em 2003:

Difícilmente um simpósio é dado sem o *punctum* ou a fotografia do “Jardim de Inverno”, fotografia que mostra a mãe de Barthes quando esta ainda era uma criança. No outono de 2003 eu assisti a uma conferência sobre Cultura Visual em Nottingham onde nas suas observações finais o organizador do evento, Sunil Manghani, perguntou por que praticamente todos os oradores havia mencionado Barthes. Eu acho que todos nós ficamos surpresos ao perceber que cada um de nós tinha feito menção, mesmo que nem todos haviam falado sobre fotografia e que até mesmo fossem de campos tão diversos como a geografia e o jornalismo (ELKINS, 2011).

A *câmara clara* é um “pequeno” livro, o texto tem poucas páginas⁸, com quarenta e oito seções escritas em quarenta e oito dias. Ele é narrado na primeira pessoa e tem uma fotografia vernacular, a fotografia da mãe de Barthes num jardim de inverno, como a principal fotografia analisada. A *câmara clara* é um livro escrito como um ensaio, sem o rigor de uma escrita acadêmica. Barthes em sua aula inaugural na cadeira de Semiologia Literária no Colégio de França advertia estar ali um “sujeito impuro” e que só havia produzido ensaios: “gênero incerto em que a escritura rivaliza com a análise” (1980, p. 7).

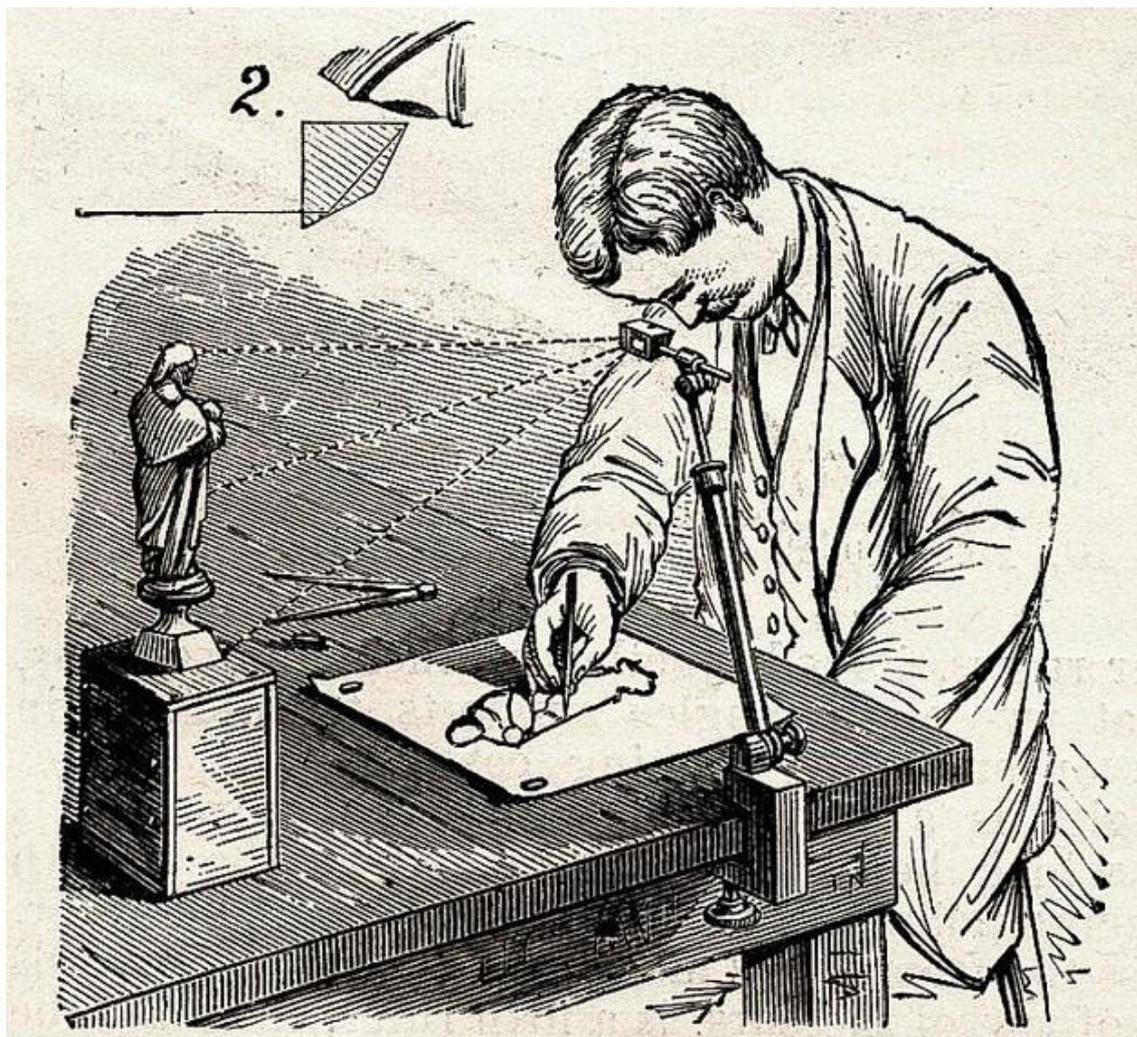


Figura 11 - Ilustração da *camara lucida*. Fonte: *boingboing.net*.

Barthes submeteu *A câmara clara* em junho de 1979 a *Cahiers du cinema*, que havia encomendado um texto ao escritor francês. O livro foi publicado na França por *Cahiers*, *Gallimard*, e *Editions du Seuil*; em janeiro de

⁸ A edição especial da Nova Fronteira de 2012, Saraiva de Bolso, possui noventa e quatro páginas da escrita de Barthes.

1980 o livro já estava sendo impresso. A caminho de casa em 25 de fevereiro de 1980, depois de um almoço com François Mitterrand e outros intelectuais franceses, Barthes foi atropelado, ficou internado e morreu em 26 de março de 1980 (BATCHEN, 2009).

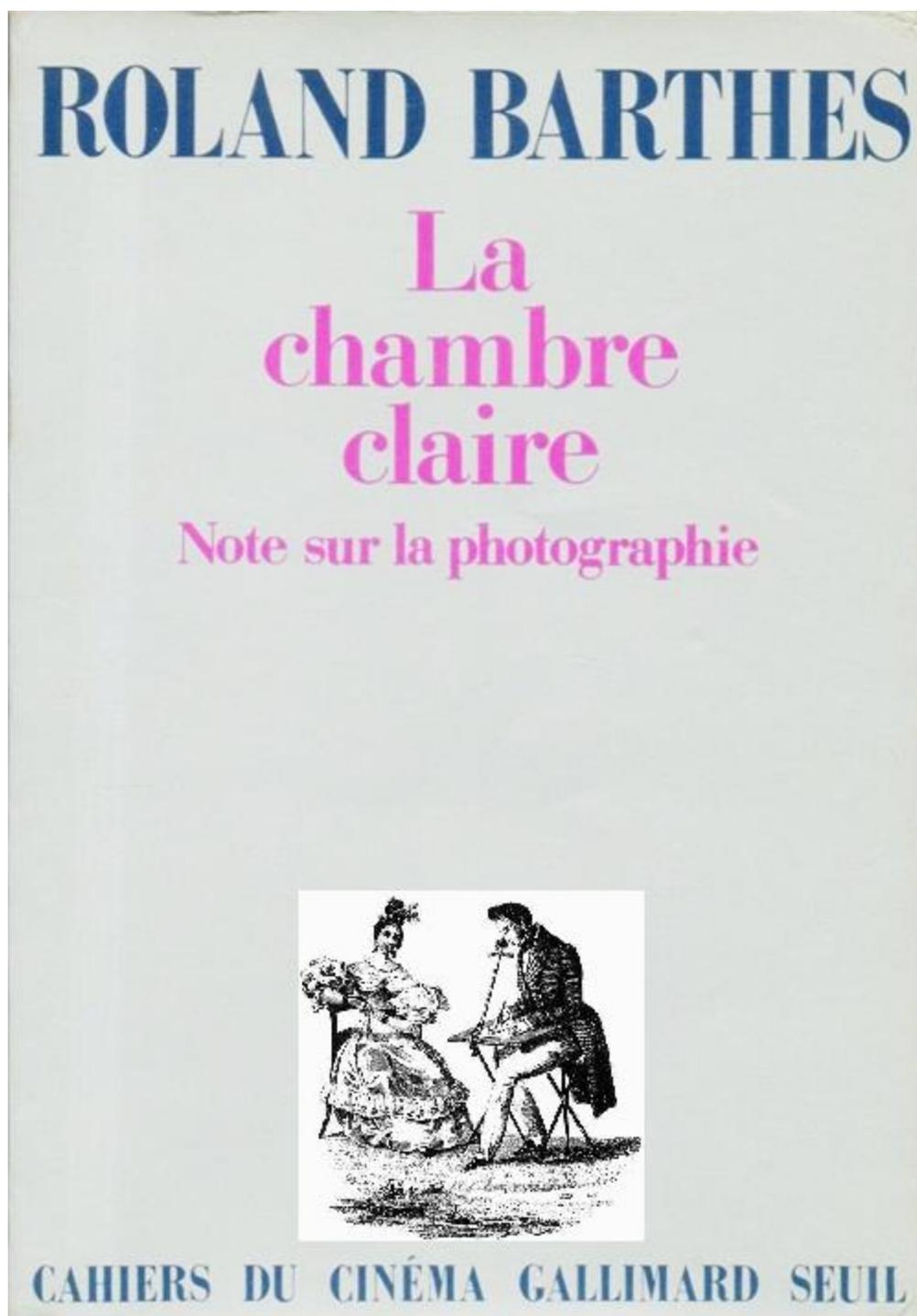


Figura 12 - Capa da primeira edição de *A câmara clara*. Fonte: *abebooks*.

A edição americana do livro de Barthes é de 1981 e a tradução ficou a cargo do poeta Richard Howard. O escritor já havia traduzido outros textos de Barthes e começou a traduzir *A câmara clara* antes mesmo da publicação do livro na França, ou seja, começou a traduzir o livro a partir das provas. Sontag foi consultada por Howard nas questões particularmente mais técnicas, embora ela não apareça nos créditos. O livro de Sontag, *Sobre fotografia*, foi publicado na França antes de *A câmara clara* e consta nas referências do livro do escritor francês. Uma referência central para o livro de Sontag foi a *Pequena história da fotografia* de Walter Benjamin. Sabe-se que Barthes consultou o texto de Benjamin para escrever *A câmara clara*, mas o autor berlinense não consta nas referências do livro de Barthes (BATCHEN, 2009).

O título *A câmara clara* parece fazer alusão à câmara escura, mas existia um instrumento ótico que se chamava na França de *chambre claire* e em países de língua inglesa chamava-se de *camara lucida* (figura 11). A *camara lucida* foi patenteada em 1806 pelo físico inglês William Hyde Wollaston e foi muito utilizada por pintores e desenhistas. O instrumento consistia de um prisma que fornecia ao mesmo tempo o objeto real e a imagem dele projetada numa superfície. Uma ilustração da *camara lucida* foi escolhida por Barthes para estar na capa da primeira edição do livro (figura 12). A utilização do termo *camara lucida* por Barthes pode estar associada à literalidade da imagem produzida por um instrumento ótico com prisma transparente, daí a analogia com a literalidade e transparência da imagem fotográfica. Mas, neste instrumento ótico somente o observador que o utiliza é capaz de ver a imagem produzida no instrumento, o que gera uma analogia ainda mais forte com o texto de Barthes. O texto prioriza a particularidade da percepção na recepção e, não por acaso, a fotografia central do texto seja uma fotografia vernacular que não é mostrada:

Não posso mostrar a Foto do Jardim de Inverno. Ela existe apenas para mim. Para vocês, não seria nada além de uma foto indiferente, uma das mil manifestações do “qualquer”; ela não pode em nada constituir o objeto visível de uma ciência; não pode fundar uma objetividade, no sentido positivo do termo; quando muito interessaria ao *studium* de vocês: época,

roupas, fotogenia; mais nela, para vocês, não há nenhuma ferida (BARTHES, 1984a, p. 110).

A escrita do livro é melancólica, autobiográfica e fenomenológica. Barthes é o autor do livro *A morte do autor*, 1968, mas é com *A câmara clara* que a morte passa a estar indissociável de sua escrita, neste livro ele escreve ainda sob o luto da morte da mãe, a foto mais comentada é a da mãe que morreu, no livro a fotografia é denominada de “isso foi” e ele morre poucos dias antes da publicação do livro. Porém há outro luto associado, o luto da fotografia, ou de um tipo de fotografia. Para Barthes o “isso foi” desaparecerá, ele mesmo se corrige, “já desapareceu”. Diante desse tipo de fotografia Barthes pensa ser “uma de suas últimas testemunhas” e *A câmara clara* “o seu traço arcaico” (BARTHES, 1984a, p. 140).

A utilização de termos antagônicos é comum de serem encontrados no campo conceitual de Barthes como denotação e conotação, o óbvio e o obtuso. *A câmara clara* não foge a esse padrão de escrita, trazendo a oposição entre o *studium* e o *punctum*.

Barthes inicia o livro à procura do traço distintivo da fotografia. Coloca que a questão será exposta essencialmente a partir da perspectiva do “*spectator*” (espectador), mas não do “*operator*” (o fotógrafo) nem do “*Spectrum*” (o referente). Mas o que afetava ou interessava Barthes como um “*spectator*” da fotografia? Como adepto da explanação através de conceitos antagônicos, Barthes achou necessário distinguir o que gerava um interesse genuíno e particular e o que não o interessava ou gerava um interesse genérico, sem intensidade. O primeiro tipo de interesse ele denominou de *punctum*, o segundo de *studium*. Muitos teóricos escreveram sobre fotografia utilizando esses conceitos, mas, talvez devido à morte do autor, ficaram desinibidos para criar deformações principalmente no conceito de *punctum*. Abaixo a letra de Barthes sobre o *punctum*:

[...] é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte [...] é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere). [...] o detalhe é dado por acaso e para nada. [...] Com muita frequência, o *punctum* é um “detalhe”, ou seja, um objeto parcial. [...] o *punctum* tem, mais ou menos virtualmente, uma força de expansão. Essa força é

frequentemente metonímica. [...] Esse *alguma coisa* deu um *estalo*, provocou em mim um pequeno abalo, um *satori*⁹, a passagem de um vazio. [...] o que posso nomear não pode, na realidade, me ferir. [...] No entanto, a partir do momento em que há *punctum*, cria-se (adivinha-se) um campo cego. [...] O *punctum* é, portanto, uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver (1984a, p. 46 a 89).

Na segunda parte do livro Barthes acrescenta:

Sei agora que existe um outro *punctum* (um outro “estigma”) que não o “detalhe”. Esse novo *punctum*, que não é mais de forma, mas de intensidade, é o Tempo, é a ênfase dilaceradora do noema (“isso foi”, sua representação pura) (1984a, p. 141).

O *studium* foi intencionado pelo fotógrafo. O *punctum* e o *studium* não são excludentes e, para detectar o *studium*, é necessário que o *spectator* utilize seu repertório cultural. O *studium* é assim descrito por Barthes:

[...] é uma vastidão, ele tem a extensão de um campo, que percebo com bastante familiaridade em função de meu saber, de minha cultura; esse campo pode ser mais ou menos estilizado, mais ou menos bem-sucedido, segundo a arte ou a oportunidade do fotógrafo. [...] O que experimento em relação a essas fotos tem a ver com um afeto *médio*, quase um amestramento. [...] a maioria [das fotos] provoca em mim apenas um interesse geral e, se assim posso dizer, polido, nelas, nenhum *punctum*: agradam-me ou desagradam-me sem me pungir: estão investidas somente do *studium*. O *studium* é um campo muito vasto do desejo indolente, do interesse diversificado, do gosto inconsequente: gosto / não gosto. [...] Reconhecer o *studium* é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprova-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las, discuti-las em mim mesmo, pois a cultura (com que tem a ver o *studium*) é um contrato feito entre os criadores e os consumidores (1984a, p. 44 a 48).

Parece demasiadamente restritivo estabelecer o *punctum* como algo que escapa ao *operator* ou como algo que lhe é imposto como uma contingência inescapável (ele não consegue deixar de fotografar o objeto parcial), mas é assim que o *punctum* é estabelecido por Barthes. Teóricos como Hal Foster, Michael Fried e outros vão tensionar o conceito de *punctum*, ou talvez, adaptá-lo à arte contemporânea. Foster vai dizer que na obra de Andy Warhol o

⁹ *Satori*: refere-se a um estado de iluminação mais profundo e duradouro. Fonte: *dicionarioinformal*.

punctum pode ser encontrado na falha da técnica do *silkscreen*: “um *punctum* aparece para mim em *Ambulance Disaster* (“*Desastre de Ambulância*”, 1963) não na mulher jogada na imagem de cima, mas na gota obscena que apaga sua cabeça na imagem de baixo. O *punctum*, no exemplo de Foster, não está nos elementos de composição da cena captada, não está no conteúdo da fotografia. Fried vai dizer da possibilidade do *punctum* na obra de Thomas Struth devido à encenação não ser toda preconcebida pelo fotógrafo, o que daria margem ao acaso, ao *punctum*. Fried ainda vai associar o *punctum* a anti-teatralidade¹⁰. Para Fried, por não estar na intenção do fotógrafo, o *punctum* possuiria um caráter anti-teatral. Porém se o *punctum* é em essência não intencional e a anti-teatralidade, o ‘teatro’ de ficcionar a ausência do *spectator*, então, o *punctum*, estaria irremediavelmente na intenção do *operator*. Mas, no caso da fotografia quem está em cena é o *spectrum*, que pode ter certa autonomia, o que gera confusão e provoca uma contradição de termos. A contradição aparente se deve muito provavelmente da aplicação de referenciais teóricos em meios distintos (FOSTER, 2014, 166 e 167; FRIED, 2008, p. 115-143).

Barthes traz a questão tautológica da fotografia, assim como fez anteriormente Sontag, com o argumento que na fotografia “um cachimbo é sempre um cachimbo... sempre traz consigo seu referente”. Para Barthes essa aderência ao referente é distintiva do *meio* fotográfico e confere “uma dupla posição conjunta: de realidade e de passado”. O desdobramento consequente dessas ideias será a denominação da fotografia como o “isso foi”. A fotografia como um índice peirceano, um instante congelado do passado, um vestígio fossilizado (BARTHES, 1984a, p. 15, 115).

A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão;

¹⁰ Anti-teatralidade ou absorção faz parte do campo conceitual de Fried e refere-se à capacidade do artista, por meio de seus elementos da composição, ficcionar a ausência do *spectator*.

a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela (BARTHES, 1984a, p.121).

Os referentes para Barthes são como borboletas presas no isopor, mas quando há o *punctum* cria-se “um campo cego” abre-se “uma vida exterior a seu retrato”. O *punctum* mobiliza com intensidade a memória e o imaginário do *spectator* (1984a, p. 86).

Robert Mapplethorpe é um dos fotógrafos mais citados em *A câmara clara* e tem um autorretrato (figura 13) comentado no livro. O fotógrafo morreu dez anos depois de Barthes escrever sobre ele. Olhando hoje a foto parece que algo falta no texto, parece estar incompleto, mas com certeza não faltou vidência. Fica a sensação que caso sobrevive-se ao acidente que o vitimou Barthes retornaria a ‘esse’ Mapplethorpe.

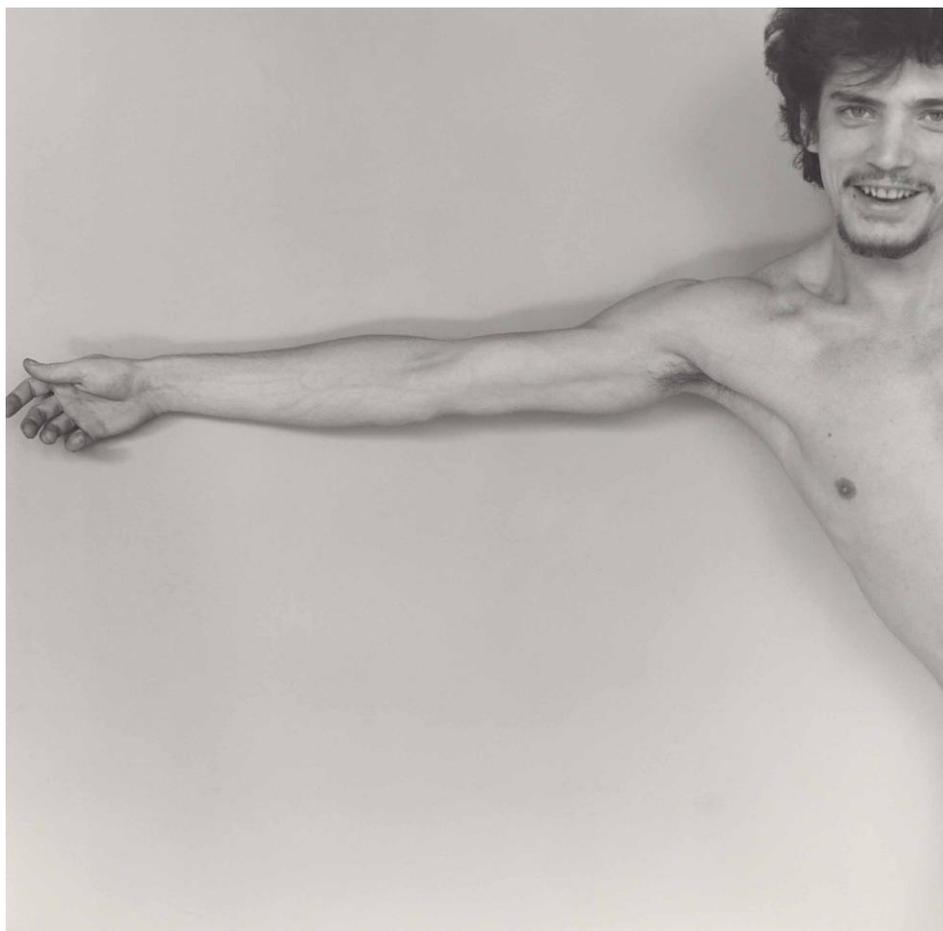


Figura 13 - Robert Mapplethorpe, *Self-Portrait* (1975). Fonte: *kunsthal*.

O autorretrato é em preto e branco, a iluminação é difusa, suave. Na foto há: metade de um dorso nu em diagonal ocupando o lado direito, um braço

aberto disposto lateralmente, a mão está entreaberta, uma face no quadrante superior direito ligeiramente inclinada para frente e para esquerda, a boca entreaberta esboçando um sorriso.

No retrato o semblante facial é de prazer, de satisfação. Na foto há insinuação da nudez (uma revelação?) e de uma aproximação, uma entrega, um abraço (um convite?). Mas a posição do braço e da mão também remete à crucificação. A mão entreaberta agora parece querer revelar a chaga. Mapplethorpe utiliza de signos visuais, com ajuda de ferramentas do *meio* fotográfico, que sugerem ao mesmo tempo prazer e satisfação com o maior signo da dor e da morte no mundo ocidental. Talvez essa seja a foto mais sadomasoquista de Mapplethorpe.

Desejo, prazer, satisfação, ferida, dor e morte ligam o autorretrato ao sadomasoquismo, mas são termos também comuns a Barthes quando este escreve sobre fotografia. Porém, deve-se ter o cuidado ao tentar aproximar essa foto do ideal de fotografia preconizado por Barthes. No autorretrato de Mapplethorpe a fotografia, como *meio*, se afasta do tautológico, nela o fotógrafo sugere a crucificação, mas ele não é uma borboleta fincada no isopor. A foto foi intencionalmente construída para representar o prazer, a dor e a morte, o *operator* ao mesmo tempo que sintetiza sua temática convida o *spectator* para entrar em sua obra. Portanto, nessa foto, não há apenas o “isso foi”, um fantasma que acena do passado, mas, também o “assim ele disse”. Mas quanto ao *punctum*? Talvez o conceito de *punctum*, levando em conta esse tipo de foto, sofresse por Barthes uma reformulação, uma expansão.

2.3 Análises de imagens.

Serão analisadas as fotos *Milk*, 1984, e *Exame do local*, 2009.

Análise de *Milk* de 1984 (figura 14). Segundo os estudiosos Wall fez várias fotos na década de 1980, cujo tema foi o cotidiano de pessoas à margem da sociedade e a foto *Milk* pertence a esta série. A foto poderia ser um flagrante de um sem-teto na calçada de uma cidade se não considerássemos dois fatos, Wall reencena fotos de incidentes que o marcaram e caixas de leite

não costumam ter como brinde um detonador. Caso o tema seja o cotidiano ele poderia ser denominado de um cotidiano fantástico.



Figura 14 –Wall, Mik, 1984. Transparência em caixa de luz, 187 x 229 cm. Fonte: *The Museum of Modern Art, New York*.

A foto é em cores, na escala humana, possui alta definição e exposta através de retro iluminação.

No quarto superior direito da foto há presença de uma parede de tijolos retangulares de superfície relativamente regular. Os tijolos formam linhas cujo fechamento sugere uma espécie de grade de rígidas formas geométricas. A parede é o fundo do quarto inferior direito onde se destaca uma figura humana abaixada na calçada, cuja imagem forma um triângulo equilátero. Ele está com um calçado sem cadarço, os cabelos parecem molhados de suor, a luz do sol incide sobre seu rosto ocasionando forte contraste, sua expressão é tensa e seu olhar remete para algo fora do quadro. Um braço está na horizontal e a

mão parece estar fechada fortemente, o outro braço esta mais abaixo e a mão segura uma sacola de papel cujo conteúdo parece ser uma caixa de leite e esta explode extravasando o seu conteúdo. A parede ao fundo ajuda a destacar a figura humana e o extravasamento do leite. A direção do jorro do leite direciona o olhar do espectador para a esquerda, onde se encontra uma estrutura retangular de cor preta na vertical, não há textura. Essa estrutura é semelhante ao monólito presente no filme de 1968, *2001: uma odisseia no espaço*¹¹, o que torna a foto ainda mais enigmática. Logo à esquerda do monólito uma coluna com tijolos diferentes, menores, com superfície irregular, rústicos. Há mais a esquerda a entrada envidraçada de um prédio e no quadrante inferior esquerdo uma planta na calçada.

O monólito divide a cena, o que fica à esquerda abruptamente perde a rigidez excessiva, a entrada do prédio sugere uma saída da rua.

Essa espécie de grade do lado direito enfatiza a sensação de aprisionamento e tensão que é passada também pela figura humana. A explosão que leva ao extravasamento faz um contraponto aos fechamentos de linhas e parece ser como uma possibilidade, uma consequência diante da associação de aprisionamento e tensão. O leite extravasa numa explosão. O leite aprisionado quando aquecido tende à expansão, o que gera como consequência a possibilidade de ruptura da estrutura que o aprisiona. A caixa de leite está escondida, indicando que, seja lá o que o leite represente, esta escondido na rua, dissimulado.

Para Barthes o signo fotográfico é como um leite coalhado¹²:

...[a fotografia] gostaria, talvez, de se fazer tão gorda, tão segura, tão nobre quanto um signo, o que lhe permitiria ter acesso à dignidade de uma língua; mas para que haja signo, é preciso que haja marca; privadas de um sentido de marcação,

¹¹ No filme *2001: uma odisseia no espaço*, 1968, de Stanley Kubrick o monólito enigmático é uma estrutura que permite um salto evolutivo, é uma espécie de portal que permite a passagem para um estado mais ampliado de percepção e conhecimento.

¹² O leite coalhado é a parte sólida, resultado da coagulação ou fermentação do leite; a parte líquida é o soro. Fonte: *helvetia-edicoes*.

O significado de coagular é solidificar (-se) (falando-se especialmente do sangue e do leite). Coalhar. Sinônimos de coagular: fermentar, coalhar, talhar. Fonte: <https://www.dicio.com.br/coagular>.

as fotos são signos que não prosperam bem, que *coalham*, como leite. Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos (1984, p. 16).

O leite coalhado possui volume reduzido, é só a sua fração solidificada. O leite coalhado não possui capacidade de expansão. Barthes ajudou a estabelecer um reducionismo ontológico à fotografia estabelecendo a fotografia como leite coagulado, como uma mensagem sem código, como o “isso foi”, um vestígio do passado fortemente aderido ao seu referente. Não por acaso o leite que explode devido sua expansão se direciona, pois assim é o seu desejo, para o monólito, para o ‘salto’.

O *operator* trazia escondida a câmera, ela ficava dissimulada, com a intenção de surpreender o acaso através de um instantâneo de rua. Para Wall a fotografia podia se expandir, ser mais do que a captura do “instante decisivo”. Para o fotógrafo canadense a expansão pode se dar, por exemplo, por meio de interseções com outros *meios* (pintura, cinema, teatro). Wall critica o reducionismo imposto por uma indexicalidade excludente por meio de signos visuais, alguns extraordinários e enigmáticos.

Milk é uma foto que foi elaborada três anos após a publicação em inglês de *A câmara clara*. A foto, uma simulação da captação do “instante decisivo”, é uma metáfora em que o significante fotográfico de Wall (leite em expansão) dialoga com o significante virtual de Barthes (leite coalhado), e a partir da contraposição entre os significantes, de uma relação dialética, ocorre a geração de um outro nível de legibilidade para a fotografia. A fotografia em sua odisséia parece ter tocado o monólito no eixo dos anos 1980 e saltou, ultrapassando o “isso foi” barthesiano.

Análise de *Exame do local*, 2009 (figura 15). Foto exposta por meio de retro iluminação, em cores, com alta definição, possui escala humana.

Na foto temos o interior de um apartamento ou de uma casa, pelo mobiliário sugere ser de classe média baixa. A foto revela a copa, provavelmente dividindo o ambiente com a sala. Na copa, em cima do carpete, velho há um par de tênis novos, um par de meias, calça e cinto e uma caixa de papelão com papeis que são examinados por dois policiais com coletes e

rádios, há um boné e um cinzeiro sobre a mesa, há três cadeiras, uma janela ou porta de vidro com persianas abaixadas, encostada à parede perto da janela há uma luneta. Acima da janela, colada na parede, uma folha de uma reportagem de revista (?) com duas fotos numa há uma mulher (?) seminua perto de um carro na outra duas pessoas abraçadas. Através da copa insinua-se uma cozinha, um porão, talvez um quarto, e a sala que parece conjugada com a copa. No vão da copa com o possível quarto partes de um policial que segura um pincel para coleta de material para datiloscopia



Figura 15 – Wall, *Exame do local*, 2009. Transparência em caixa de luz, 200,34 x 271,15 cm. Fonte: *The Broad*.

No eixo dos anos 1980 houve uma excessiva aderência à ideia de indexicalidade associada à fotografia. Com a fotografia contemporânea encenada ocorreu uma aproximação relativa da fotografia com o icônico principalmente devido às interseções com outros meios. Mas em *Exame local* parece que o caráter indexical da fotografia ultrapassa a questão genética de sua indexicalidade. O caráter indexical em Wall remete a pistas visuais que

podem velar e/ou elucidar a construção de uma narrativa, é o *spectator* como Hercule Poirot.

Capítulo III: Vancouver, um lugar qualquer.

O terceiro capítulo faz parte do segundo eixo temático e aborda aspectos da vida e do contexto artístico quando da formação do fotógrafo antes da produção das obras catalogadas.

Diante da rejeição de entender a obra a partir da vida ficam aqui os aspectos biográficos restritos a fatos que na obra gritam. Ao fugir do biografismo cheio de simpatias e de revelações quase sempre forçadas existe a possibilidade de omissão da alma histórica. Mesmo correndo tal risco deixo ao espírito crítico com sua estranha esquizofrenia a decisão de ouvir imagens quando nelas dialogar a vida.

Aos 14 anos o jovem Wall já possuía um estúdio no quintal de casa e com o incentivo da família desenhava e pintava. O interesse por pintar continuou até sua entrada na universidade. Uma grande influência surgiu quando da Feira Mundial de Seattle, em 1962, lá estavam às pinturas abstratas do americano Jackson Pollock. O pai de Wall colecionava câmeras fotográficas o que chamava sua atenção. Mas, nessa época, além das máquinas, chamou a atenção de Wall o livro *The Americans*, de Robert Frank. As fotografias de Frank serviram para de base para uma série de desenhos. Um lugar importante para a formação do jovem canadense foi a principal galeria de arte da cidade, a *Vancouver Art Gallery*, que organizou grandes exposições de artistas como Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Donald Judd e Andy Warhol (BROUGHER, 1997).

Vancouver é a cidade canadense onde tudo começa e continua. Wall é um fotógrafo contemporâneo que não precisou abandonar sua cidade de origem em direção a um grande centro para que seu trabalho obtivesse repercussão internacional. Wall continua radicado em sua cidade natal, cidade esta conhecida por ser cenário de vários filmes e séries de Hollywood. O interesse cinematográfico passa pelo menor valor do dólar canadense (o que ocasiona menor custo de produção), estar no mesmo paralelo da meca do cinema americano (tendo como consequência o compartilhamento do mesmo

horário, o que facilita as transmissões ao vivo) e por Vancouver parecer com as cidades americanas, na verdade com qualquer cidade (RIO, 2012).

Vancouver é um lugar qualquer, ou seja, não é lugar algum e esta marca de indiferença explorada pelo cinema é também explorada por Wall. As fotografias feitas em Vancouver revelam a mesma intenção do cinema, não mostrar a cidade como um cartão postal com suas especificidades geográficas. O porto, a rua do subúrbio, o centro urbano da cidade nas imagens não revelam especificidades geográficas. A geografia da cidade, bem como os seus personagens servem de tipologias. Wall sabe que sua cidade é camaleônica e através dela há possibilidade de fotografar o mundo.

[...] certos dados sobre o tipo de atividade econômica da cidade a convertem em um estranho local de criação cenográfica direcionada à ficção. Em Vancouver concentram-se vários estúdios de *design* de jogos de vídeo de grandes multinacionais. Também, devido à proximidade com a fronteira com os Estados Unidos, os produtores do cinema americano usam seu ambiente urbano como um grande estúdio, com uma produção muito mais barata do que do outro lado da fronteira. Então não é surpreendente encontrar círculos nas ruas de público espontâneo em torno do perímetro delimitado pelos focos de luz e gruas de filmagem (RIO, 2012, p.1).

Não é só como local de filmes hollywoodianos que Vancouver é palco, desde os anos 1960 é local que concentra também fotógrafos interessados no exercício da prática fotográfica e das questões teóricas do *meio*. O jovem Wall não respirou outro ar senão o da contracultura de uma efervescente Vancouver dos anos 1960. Wall é um *baby boomer*, nasceu em 29 de setembro de 1946, tinha 21 anos quando do maio de 68¹³. A contestação e, mais especificamente

¹³ **Maio de 68:** “O movimento de maio de 1968, na França, tornou-se ícone de uma época onde a renovação dos valores veio acompanhada pela proeminente força de uma cultura jovem. A liberação sexual, a Guerra no Vietnã, os movimentos pela ampliação dos direitos civis compunham toda a pólvora de um barril construído pela fala dos jovens estudantes da época... No dia 2 de maio de 1968, estudantes franceses da Universidade de Nanterre fizeram um protesto.... Na verdade, esse simples motivo vinha arraigado de uma nova geração que reivindicava o fim de posturas conservadoras. ... outros universitários franceses e grupos político partidários resolveram engrossar fileiras dos... protestos. Com a cobertura televisiva, o episódio francês ficava conhecido pelo mundo. Os estudantes passaram a exigir a renúncia do presidente Charles de Gaulle, considerado um conservador, e a convocação de eleições gerais eram as novas propostas dos manifestantes. A partir daí a cidade de Paris transformou-se em palco de confrontos entre policiais armados e manifestantes protegidos em barricadas. Desprovidos de igual força bélica, os revoltosos atiravam pedras e coquetéis *molotov* contra os policiais. No dia 18, os trabalhadores

a contestação à autoridade, fazia parte da cena daquela época. Wall foi influenciado pelas figuras de Karl Marx, Charles Baudelaire, Sigmund Freud, Herbert Marcuse, Theodor Adorno entre outras (SAVA, 2005).

Wall fez parte de um grupo de artistas de Vancouver no qual também estavam Ken Lum, Ian Wallace e Rodney Graham. O grupo ficou conhecido como “*A escola de Vancouver*” com forte influência do foto conceitualismo. O foto conceitualismo estava ligado a diversas práticas experimentais e a um discurso contra o modernismo. Ian Wallace foi professor de Jeff Wall e Rodney Graham. O grupo, apesar de afastado dos grandes centros culturais e das poucas opções para exposição, não ficou isolado. Houve nas décadas de 60 e 70 constantes e importantes contatos com personagens de ponta da cena artística internacional. Sharla Sava esclarece que:

O estágio formativo do foto conceitualismo em Vancouver também foi estabelecido com duas exposições de arte, que aconteceram em 1969 e 1970. Uma foi *Photo Show* (1969) com curadoria do artista local Chris Dikeakos, e outra foi *955,000*, com curadoria da crítica americana Lucy Lippard. *955,000* (nome devido à população da cidade) aconteceu na *Vancouver Art Gallery*, na verdade, ocorreu na galeria e em seu entorno. [...] Jeff Wall participou as exposições *Photo Show* e *955, 000* (2005, p. 17).

Os conceitualismos exploraram da fotografia o seu mutismo de escrivão e a sua discutível imparcialidade documental. Anna Teresa Fabris (FABRIS, 2004), enumera algumas características da fotografia utilizada nos conceitualismos: “a leveza e a frágil consistência material, o menor investimento manual requerido, o déficit de legitimidade artística”, além de satisfazer “um fenômeno fundamental do fim dos anos 1960: o declínio do objeto em favor das atitudes e dos processos”. Porém a relação entre

protagonizaram uma greve geral de proporções alarmantes. Mais de 10 milhões de trabalhadores cruzaram os braços exigindo melhores condições de trabalho. ..O presidente Charles de Gaulle se refugiou em uma base militar alemã... e convocou novas eleições legislativas. Em pouco tempo os protestos estudantis se esgotaram e sobraram somente os *slogans* que pregavam "Sejam realistas, exijam o impossível.", "Parem o mundo, eu quero descer." e "É proibido proibir.". Mesmo sem alcançar algum tipo de conquista objetiva, o movimento de Maio de 68 indicou uma mudança de comportamentos. As artes, a filosofia e as relações afetivas seriam o espaço de ação de um mundo marcado por mudanças.. No entanto, podemos refletir qual o lugar que a rebeldia e vigor das ideias ocupam em uma sociedade sistematicamente taxada de consumista e individualista". Por Rainer Sousa Fonte: UOL.

conceitualismo e fotografia foi muito mais complexa do que a mera utilização da fotografia como registro, como analisou Jeff Wall em seu ensaio "*Sinais de indiferença*": aspectos da fotografia na arte conceitual ou como arte conceitual publicado em 1995:

[...] a fotografia tornou-se o objeto de atenção dos artistas conceituais, consagrando-se como uma forma de arte da atualidade após os experimentos de 1960 e 1970. A arte conceitual desempenhou um papel importante na transformação dos termos e condições pelos quais a fotografia artística definiu a si mesma e a sua relação com as outras artes, transformação que converteu a fotografia em uma forma institucionalizada que evolui explicitamente através da dinâmica da autocrítica (WALL, 1995).

Lucy R. Lippard e John Chandler, no artigo referencial *A desmaterialização da arte* publicado em 1968, coloca a relevância do processo em detrimento da materialidade física na Arte Conceitual, mas que recebeu várias críticas destacando a de Terry Atkinson *Concerning the article "the dematerialization of art"*, 1968. A fotografia foi "usada pelos artistas conceituais porque sua materialidade e seu funcionamento a situa no extremo oposto daqueles valores pictóricos tradicionais que foram colocados em xeque" (FABRIS, 2004).

O foto conceitualismo está ligado ao antimodernismo rebelde dos neovanguardistas dos anos sessenta e, em particular, à iconoclastia e à imaginação política de esquerda do movimento artístico conceitual. Reagindo contra o discurso do modernismo, esses artistas se voltaram para fotografia como um site viável e primário de criação de imagens (SAVA, 2005, p. 9).

Alguns conceitualistas utilizaram a fotografia para registro de processos seriais devido haver exposições que sofriam modificações no decorrer das exposições, como em exposições de Joseph Kosuth, ou a necessidade, para melhor inteligibilidade, de registrar momentos sequenciais de uma performance, como no caso de Sol LeWitt. Algumas séries foram elaboradas com o uso de elevado rigor técnico da fotografia, como as séries fotográficas de fachadas arquitetônicas do casal Becher, outras, como algumas obras de

Vito Acconci, temos imagens da sequência de um evento registrado de forma aparentemente amadora, tosca (FABRIS, 2004). A fotografia que foi usada muitas vezes para ressaltar a forma amadorística, não artística, fez o uso inclusive de máquinas fotográficas amadoras com poucos recursos técnicos.

Apesar de existirem câmeras mais sofisticadas naquele momento que possibilitavam um controle mais preciso sobre a produção da fotografia, a câmera escolhida pela maior parte dos artistas era a que deriva mais diretamente da *Brownie*, como a *Instamatic*, com poucos controles, na qual variações de abertura de diafragma, que determinam também a velocidade do disparo, são marcadas pelas figuras de um *sol* e uma *nuvem* indicando uma correspondência com as condições luminosas do ambiente. Esta escolha, que é anunciada por alguns artistas como Robert Smithson, Vito Acconci e Lucas Samaras, entre outros, permite que façamos uma generalização, pela comparação da visualidade possível deste tipo de equipamento, e a adivinhemos na produção de outros artistas. A precariedade do equipamento e sua popularidade nos informa que tal escolha é fruto de uma decisão consciente de não se aproximar da fotografia artística e seu possível virtuosismo técnico – amplamente divulgado já nos anos 1940 e 1950. Esta limitação do próprio equipamento inscreve as fotografias resultantes em um campo discursivo da negação: negação da habilidade técnica, da *genialidade*, da especialidade, do refinamento, do *gosto*. [...] abre um leque de possibilidades para a própria representação passando ao largo das convenções pictóricas, como afirma Richter: um modo de apropriar-se da figuração e, ao mesmo tempo, negar sua tradição (ALMEIDA, 2013, p. 255).

Wall fez em 1969 uma obra chamada *Landscape Manual* (figuras 16 e 17), encadernada com 64 páginas que consistia de uma série de fotos associadas a textos datilografados. Na obra há correções feitas à mão e as fotografias são em preto e branco e foram captadas de dentro do carro. Nas imagens a banalidade, o cotidiano, a ausência de marcas de referência, aqui também presente o avesso do cartão postal e a recusa da fotografia de genealogia documental humanista.

[...] Wall também produziu um trabalho foto conceitual, denominado *Landscape Manual* que foi exibido em uma exposição independente, *Four Artists*, no campus da UBC [University of British Columbia]. O Manual consiste em instantâneos realizados visitando os subúrbios de Vancouver,

acompanhados por comentários refletindo sobre o processo. Esta publicação possui baixa qualidade e pouco mais de 50 páginas e publicada em numa tiragem de 400, como uma parodia de um manual científico, combinando comentários sobre a vida no subúrbio junto com as imagens locais. O *Manual* baseia-se em precedentes estabelecidos por artistas conceituais norte-americanos, Dan Graham e Robert Smithson (SAVA, 2005, p. 23).

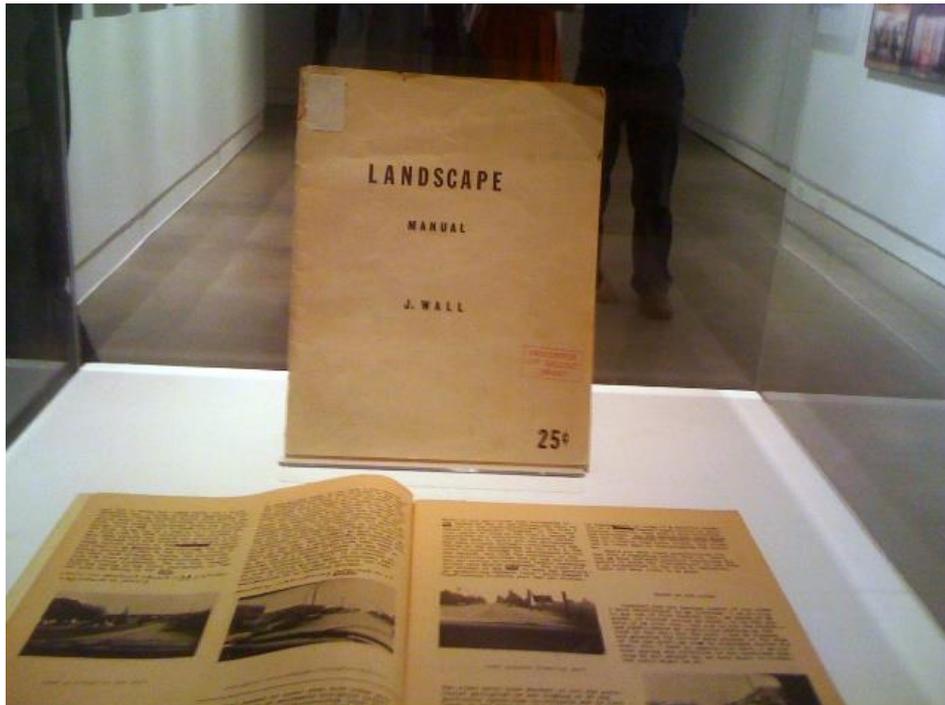


Figura 16 – Wall, *Landscape Manual*, 1969 Fonte: *Price Tags*.

O artista estadunidense Dan Graham e Wall trabalharam juntos no início da década de 1970 na *Nova Scotia College of Art and Design* e continuaram com uma profícua contribuição artística com textos sobre o trabalho de um e de outro. No final da década de 1970 Dan Graham foi convidado por meio de Wallace e Wall para trabalhar como artista visitante na *University of British Columbia*. Robert Smithson foi outro artista estadunidense que influenciou os jovens artistas de Vancouver. Smithson trabalhou na cidade canadense em 1969 e 1970 fazendo duas obras de *Land Art* (SAVA, 2005, p. 34-35).

Numa época em que proliferavam estratégias de hibridizações entre meios Wall encontrava-se interessado mais especificamente em cinema. Segundo Wall no período entre 1969 e 1976 ele procurou trabalhar com cinema. Chegou a fazer alguns filmes no início da década de 1970. Um dos filmes foi iniciado quando Wall voltou de Londres em 1973 e foi dirigido junto com Ian Wallace e Rodney Graham. O filme chegou ser concluído, mas os diretores decidiram não liberar para exibição pública. Wall também escreveu alguns roteiros e depois procurou produtores em Hollywood por duas ou três vezes, sem muito sucesso. Wall chegou a trabalhar como programador de filmes da *Vancouver's Pacific Cinematheque* onde trabalhou por cerca de um ano. Além de fazer a programação Wall escrevia no guia da cinemateca. Filmes de diretores como Samuel Fuller, Orson Wells, Jean-Luc Godard, Robert Aldrich, John Ford, Rainer Werner Fassbinder e Roberto Rossellini foram exibidos no período que Wall trabalhou na cinemateca (SAVA, 2005, p. 61, 167 e 168).

A utilização pelos fotoconceitualistas da simulação de uma fotografia de genealogia jornalística-documental é devedora da invenção de máquinas fotográficas leves e silenciosas. Na década de 1920, de posse de máquinas mais leves e silenciosas, os fotógrafos esqueceram as poses do pictorialismo de Julia Margareth Cameron para no frescor das ruas captarem o instante fugidio. Segundo Wall o “fotojornalismo nasceu no âmbito das novas indústrias de publicação e comunicação e produziu um novo tipo de imagem, utilitária, de acordo com exigências editoriais e inovadora em sua captura do instantâneo”. Paul Strand, Walker Evans, Brassai e Henri Cartier-Bresson “pensaram que poderiam criar uma nova arte” copiando os objetivos e aspectos da fotografia praticada no mundo das novas indústrias culturais (WALL, 1995). Wall complementa:

A fotografia pós-pictorialista é realizada a fim de atender a um requisito: essa imagem faz a sua aparição em uma prática que já renunciou, sem dúvida, a sensualidade da superfície, mas que deve abandonar também o processo explícito de preparação da composição. Os atos da composição são de propriedade do quadro. Na reportagem, o lugar dominante da

composição se conserva somente como uma dinâmica da antecipação do enquadramento (WALL, 1995).



Figura 17 – Wall, *Landscape Manual*. Fonte: *Beautiful Landscape*.

Nos primeiros $\frac{3}{4}$ do século XX de forma hegemônica a fotografia artística foi baseada na fotografia jornalística-documental (não aurática, presente nas mídias) e a simulação de características, algumas vezes aparentemente paródicas, deste tipo de fotografia, foi uma estratégia utilizada no processo de muitos conceitualistas, mas isto não fluiu sem estranhamentos. Nos conceitualismos a fotografia gerou um paradoxo diante da tendência à desmaterialização que se anunciava. A fotografia ao mesmo tempo em que era

considerada um objeto artístico poderia também ser vista como obra desmaterializada, por ser um índice, um vestígio. Os conceitualismos se aproximavam da fotografia devido sua ambiguidade artística, a sua falta de lastro, que muito se deve à sua genealogia maquinica, mas ao mesmo tempo, havia uma desconfiança sobre sua ambígua objetualidade, ou seja, parecia ser somente um objeto que atestava uma existência, mas não deixava de ser também um objeto artístico. As questões relacionadas à diferenciação do objeto de arte dos demais objetos voltaram com a Arte Pop, o Minimalismo e os conceitualismos, mas são questões que remetem à genealogia duchampiana da arte contemporânea, o que muito revela sobre a relevância da fotografia naquele momento. A fotografia poderia também ser usada devido sua similaridade com o *ready-made*: a apropriação de algo fora da esfera da arte (o enquadramento, como a seleção, a escolha, de um pedaço da realidade), o deslocamento deste pedaço da realidade para o ambiente artístico e sua consequente reconceituação.

A dificuldade de institucionalizar obras de arte que aspiravam à negação de sua materialidade fez com que restasse como opção para a indústria cultural fagocitar e legitimar a sua própria mediação, ou seja, na ausência da obra optou-se por seu vestígio: a fotografia. Mas ficou patente o fato da fotografia ao invés de servir de instrumento de crítica da arte pelos conceitualistas depois passou a se vestir com as convenções da própria arte.

A fotografia, ao contrário das outras artes, não pode encontrar alternativas para a descrição figurativa. A representação é intrínseca ao meio fotográfico. A fim de participar do tipo de reflexividade que tinha sido imposta à arte moderna, a fotografia só podia por em jogo sua condição própria e imperativa de ser uma representação-que-é-um-objeto (WALL, 1995).

Portanto, Jeff Wall tinha tanto a consciência da inata aderência da fotografia ao seu referente da realidade quanto da importância da fotografia para a transição da noção de obra como objeto para a noção de obra como proposição. A atuação como artista foto conceitualista e como professor de História da Arte facilitou o trabalho de identificação das questões artísticas

centrais da época, o que gerou como veremos, um ponto de inflexão em sua carreira artística.

Neste processo, houve várias tendências importantes. Limite-me a analisar duas delas. A primeira lida com a revisão e a reativação da reportagem fotográfica, foi o gênero de fotografia artística dominante, como era no início da década de 1960. A segunda está relacionada à primeira e, em certa medida, eu diria que surja dela. É o tema da desespecialização e a reespecialização do artista em um contexto determinado pela indústria cultural (WALL, 1995).

A presença de obras referenciais para a história da arte sendo utilizadas como inspiração na elaboração das fotografias de Jeff Wall não provoca estranheza quando constatamos na sua formação acadêmica toda uma trajetória no campo da história da arte. A graduação foi em História da Arte pela *University of British Columbia* em 1968, depois completou o mestrado na mesma instituição em 1970, com a dissertação sobre o artista dadaísta John Heartfield. No Instituto Courtauld da Inglaterra iniciou o doutorado, a tese teve como objeto Marcel Duchamp. Quando retornou ao Canadá se tornou professor assistente na *Nova Scotia College of Art and Design* (1974-75) e depois professor associado na Simon Fraser University. O professor Wall publicou vários artigos, entre eles: *Berlin Dada e a Noção de Contexto*, 1972; *Um rascunho para Dan Graham's Kammerpiel*, 1991; *Sinais de indiferença: aspectos da fotografia na arte conceitual ou como arte conceitual* em 1995, *Unidade e Fragmentação em Manet*, 1996; *Marcos de referência*, 2007. O professor Stéphane Huchet, quando da análise dos escritos de Wall, profere que eles “mostram o alto grau de consciência crítica que um artista pode alcançar quando tece sua própria obra artística com um conhecimento analítico muito aprofundado e criativo da história da arte” (2009).

Sinais de indiferença... é um artigo no qual Wall expõe o papel da fotografia no cenário artístico do período entre a segunda metade da década de 1960 e a primeira metade da década de 1970. Discute especialmente a Arte Conceitual. *Marcos de referência* é um ensaio de 2007, publicado na Espanha em 2007, faz parte do livro do próprio Jeff Wall intitulado *Fotografia e*

inteligência líquida. Nesse livro a fotografia é analisada no período posterior ao abordado em *Sinais de indiferença*, ou seja, engloba o cenário artístico quando da entrada do fotógrafo com suas fotografias encenadas. Tanto *Marcos de referência* quanto *Sinais de indiferença...* ao estabelecerem referências criaram uma genealogia.

Em 1977, quando comecei a fazer minhas grandes fotografias em cores, ainda era possível falar sobre fotografia em arte, ou como arte, não tão diferente de como falávamos sobre isso nas décadas de 1960 e 1970. Ainda predominava a ideia clássica da fotografia artística, e a "nova fotografia artística" foi surgindo. O trabalho de Cindy Sherman começava a ser conhecido, bem como Sherrie Levine, e estudantes de Bernd e Hilla Becher embora eles já tirassem suas fotos, ainda não as exibiam. Walker Evans estava vivo e iria trabalhar até 1975. Naquele tempo relacionava de maneira indireta com essa fotografia clássica e gostava dos mesmos fotógrafos que gosto agora: Walker Evans, Eugene Atget, Joseph Frank e Weegee. Mas eu estava interessado de forma mais imediata no trabalho de Robert Smithson, Ed Ruscha e Dan Graham, porque vi como esta fotografia surgia como um confronto com os cânones da tradição documental, uma confrontação que sugeriu novas direções (WALL, 2007).

Wall escreveu alguns textos sobre história e crítica da arte. Na prática artística exercitou seu talento na pintura, no cinema e na fotografia conceitual, mas refere-se ao período anterior a 1978 como uma fase de experimentações¹⁴, fase importante, porém, um período em que o artista estava em formação.

Vancouver a partir da segunda metade da década de 1970 passa a ser um estúdio montado para as fotos encenadas de Wall. O não lugar, indiferente, está pronto como cenário para as fotos sobre a banalidade do cotidiano. Wall vai para o último quarto de século levando em sua bagagem questionamentos sobre o modernismo, sobre as possibilidades e limitações do foto

¹⁴ Wall considera que seus trabalhos anteriores a 1978 são experimentações, que pertencem a um período formativo, como de um romance de formação.

conceitualismo e com uma visão das questões sociais marcada pelo maio de 68 francês e seus desdobramentos¹⁵.

3.1 Análise de imagem.

A obra escolhida é *Picture for women*, de 1979 (figura 18). Mesmo pertencendo à fase posterior às experimentações, essa foto de Wall demonstra ainda dialogar com a fotografia conceitual.

Picture for women possui alta definição, em cores, grande escala, impressa em duas folhas de *cibachrome* e exposta com retroiluminação.

A foto é feita a partir da reflexão da imagem no espelho de um estúdio fotográfico com uma modelo (a esposa de Wall) posando para um fotógrafo (o próprio Wall). Portanto a imagem é totalmente composta por uma imagem especular onde não vemos a delimitação do espelho. Devido ser uma imagem espelhada pode haver certa confusão na descrição por causa da inversão da esquerda e direita na imagem especular. Há também na imagem cadeiras, mesa, lâmpadas, cabos, câmera. A imagem está dividida em terços verticais por meio de cabos metálicos geralmente usados como suporte para aparelhos de iluminação. No terço esquerdo uma mulher olha para o espectador, ou seja, para o reflexo da câmera, suas mãos estão apoiadas sobre uma mesa. O olhar da modelo é melancólico, mas seguro e calmo. A câmera está posicionada aproximadamente no centro da imagem, no terço médio. O fotógrafo está no terço direito e segura o cabo para o disparo da câmera. Na figura 19 um diagrama revela as posições dos componentes da composição.

¹⁵ Wall continuará a referenciar os ideais da esquerda, segundo Shava Sava: “Wall continua falando sobre a importância das figuras como Walter Benjamin, Bertolt Brecht e Herbert Marcuse” (2005, p. 119).



Figura 18 - Wall, *Picture for women*, de 1979. Transparência em caixa de luz (204.5 cm x 142.5 cm (80.5 in x 56.1 in)). Fonte: *Luke Hepworth - WordPress.com*.

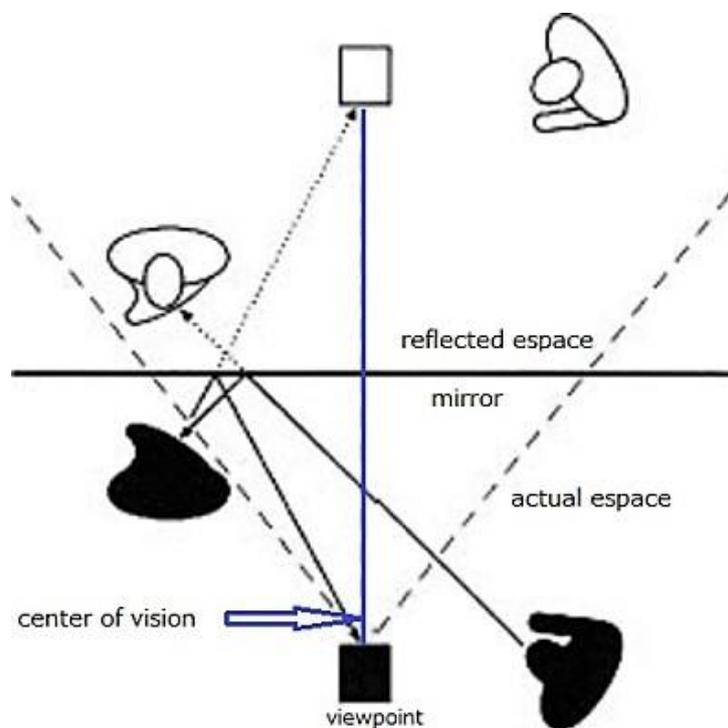


Figura 19 – Esquema do Collège de Crussol. Fonte: *jeffwallphoto.wordpress*.

A foto tem como referência a pintura de Edouard Manet, *A Bar no Folies-Bergère*, 1882 (figura 20). O local retratado é um *night-club*, onde havia consumo de bebidas e eram tratados encontros sexuais. Na pintura há apresentação de trapezistas, os pés do trapezista aparecem no alto à esquerda. Na foto e na pintura há certa apatia no olhar das mulheres, elas olham para o espectador (?). Na pintura o homem aparece somente como reflexo. Na foto a mulher olha a câmera refletida no espelho. O fotógrafo também olha a imagem refletida da mulher.



Figura 20 - Edouard Manet, *Un bar aux Folies-Bergère*, 1882. Óleo sobre tela (96 cm (38 in) x 130 cm (51 in)). Locado em Courtauld Gallery de Londres. Fonte: *Wikipedia*.

A foto revela o olhar masculino, ou seja, alude a imposição do olhar masculino à formação da iconografia da mulher na história da pintura e na *mídia*. A imagem da mulher é elaborada por meio do olhar masculino e para o olhar do homem.

Na foto a possibilidade de múltiplos pontos de vistas. Há na foto muitas estruturas que lembram molduras, embora a moldura do espelho não seja mostrada. Há a sutura, a emenda, das folhas de *cibachrome* que nesta foto estão mais aparentes para o espectador e divide a tela em duas.

Wall com *Picture for Women* dialoga com o conceitualismo por meio da elaboração intencional e planejada da imagem e da autorreflexividade. Mas, ao contrário do que geralmente ocorria no fotoconceitualismo, na foto há grande preocupação com a forma e a apresentação da imagem. A foto dividida em três retângulos verticais mostra o fotógrafo, a câmera e o assunto. Apesar de ser uma imagem especular não há imagens duplicadas. A foto não disfarça o cenário que geralmente serve para simular outro, o estúdio.

Capítulo IV: Cor, escala e encenação no quarto final do século XX.

O quarto capítulo faz parte do segundo eixo temático, sobre a vida e obra de Wall, e aborda especificamente as características da fotografia de Wall, a fotografia digital, a metáfora e a análise de *A view from an apartment*.

A fotografia jornalística em preto e branco predominava nas galerias e nos museus até a primeira metade da década de 1970. Geralmente os fotógrafos destinavam inicialmente essas fotografias aos periódicos, depois aos livros para só então chegarem às galerias e museus.

[Na década de 1960] a fotografia artística já havia desenvolvido uma complexa estrutura mimética, através da qual os artistas imitavam o fotojornalismo a fim de criar imagens. Esta ordem de produção tão elaborada, madura e mimética, colocou a fotografia na cabeça da nova heteronomia o que lhe permitiu se converter em paradigma de qualquer pensamento artístico estético-crítico ou construtor de modelos (WALL, 1995).

A fotografia de inspiração jornalística-documental foi utilizada pelos conceitualismos, mas o uso da fotografia no processo de desmaterialização foi paradoxal devido às características do *meio*. A aderência da fotografia ao referente possibilita a veracidade do registro, o que a vincula a uma não arte, mas a sua aparente fragilidade material não deixa de caracterizá-la como objeto. Rouillé complementa:

Se a arte-fotografia vem opor uma espécie de quase-objeto (tecnológico) aos objetos artísticos canônicos (manuais) concretizados pela pintura, um quase-objeto é sempre um objeto, que no caso, vai assegurar uma permanência da arte-objeto diante de um movimento longo e crescente de desmaterialização da arte (a desmaterialização não sendo o desaparecimento total do objeto na arte, mas somente o fim de sua hegemonia e do culto a ele consagrado) (2009, p. 348-9).

Na medida em que os conceitualismos indicavam um caminho rumo à desmaterialização menos Wall avistava a luz no final do túnel para a fotografia. O fotógrafo-historiador diante do cenário e das expectativas da década de 1970

percebe a necessidade de migrar da fotografia conceitual, era o momento de encontrar uma nova direção.

A fotografia é uma descrição figurativa, não se dá através da acumulação de sinais individuais, mas na operação instantânea de um mecanismo integrado. Todos os raios que passam através da lente formam imediatamente uma imagem e a lente, por definição, cria uma imagem focada na sua distância focal correta. A descrição figurativa é o único resultado possível do sistema que utiliza a câmera, [...] por mais impressionados que estivessem os fotógrafos diante do rigor analítico do discurso da crítica da modernidade, eles não poderiam participar diretamente devido as especificidades do meio não permitirem (WALL, 1995).

As pequenas dimensões e a ausência de cores nas fotografias presentes nas galerias e museus incomodavam Wall. A exposição de William Egleston sob a curadoria de John Szarkowski no MoMA de Nova York em 1976, mostrando as cores do cotidiano de Memphis (figura 21), ajudou a viabilizar uma outra possibilidade (WALL, 2007, p. 27-31).

Szarkowski recebeu pela primeira vez as coloridas fotos de Memphis em 1967 e selecionou 75 fotos dentre as 400 que recebeu até 1976. Szarkowski fez a curadoria e a introdução do catálogo no qual justificava a entrada da banalidade do cotidiano no espaço da arte, tema que foi colorido com a vulgaridade das cores vernáculas, de modo a simular um álbum de fotografias caseiras (HACKING, 2012).

A fotografia em cores após a Segunda Grande Guerra já estava presente nas publicidades de alguns periódicos e alguns ensaios documentais. Apesar da grande repercussão dessa exposição do MoMA de Nova York esta não foi a primeira exposição de fotos em cores, mas pode aí ser estabelecido um marco importante para a passagem da fotografia artística de inspiração jornalística-documental que predominou nos $\frac{3}{4}$ iniciais do século XX para a fotografia contemporânea. Mas para Michel Poivert falta ainda um maior distanciamento temporal para melhor definir essas questões. Para Poivert a fotografia contemporânea devido sua pluralidade é um fenômeno “não uma corrente ou um movimento, mas um momento onde a flutuação de valores da

fotografia se encontra na sua amplitude máxima e sob vertentes diversas”. Michel Poivert complementa:

[...] a fotografia contemporânea se define como um momento histórico onde a fotografia é contemporânea da arte, num período onde esta é nomeada, em grande parte, “arte contemporânea”. Como se o adjetivo, aqui e ali, garantisse uma atualidade [...], depois dos anos 1970, a atualidade mais evidente da fotografia se constituiu em sua relação com a arte contemporânea. Isto, no entanto, não pode ser pensado sem dificuldades, [...] a fotografia contemporânea não conheceu um evento inaugural, um manifesto ou qualquer outro marco de origem. Os comentaristas muito falaram de “entrada na arte”, de autonomia ou de outros processos, mas falta descrevê-los e analisá-los de um ponto de vista histórico (POIVERT, 2010).



Figura 21 – William Eggleston, sem título. Memphis, 1970. 30 x 45,5 cm. MoMA de Nova York.

Dentro da fotografia contemporânea encontramos a fotografia encenada, uma fotografia que utiliza a apropriação, a citação, para problematizar questões como de autoria, criatividade, originalidade e identidade. Richard Prince, Cindy Sherman, Sherrie Levine e Wall são alguns destaques da fotografia encenada. Eles partem da encenação ou apropriação de imagens conhecidas da História da Arte, do cinema, da moda, da

publicidade ou mesmo do cotidiano para resignificá-las, o que leva à reflexão sobre o que vemos e como vemos. Na recepção a sensação de *dèjà-vu* gera a metonímia com migração de imagens do nosso repertório para resignificar a imagem, muitas vezes de referencialidade ambígua.

Encenar pinturas referenciais da história da arte não foi uma invenção dos fotógrafos contemporâneos. Por exemplo, pictorialistas como Julia Margareth Cameron elaborava fotos tendo como inspiração pinturas de Rafael de Sâncio. Talvez por isto, a denominação de neopictorialismo tenha sido usada como sinônimo de fotografia encenada (VIDAL, 2009).

A fotografia encenada, ao desconstruir a exclusividade do discurso da fotografia jornalística-documental e a exclusividade da especificidade do *meio* como as únicas possíveis para a fotografia artística, afasta-se do indexical e aproxima-se do icônico tornando-se pictórica, cinemática, teatral, instalativa e performática.

A exibição de *The Destroyed Room*¹⁶ de Wall em 1978 marca o início de sua carreira fotográfica, mais precisamente o início da carreira curricular. Nessa exposição há a passagem das experimentações conceituais para a fotografia denominada de encenada, troca a tendência à desmaterialização pela materialidade marcante das *backlights*, das fotografias retro iluminadas. *The Destroyed Room* (figura 22), é uma imagem inspirada na obra de Delacroix, *A morte de Sardanápolo* (1827). Wall foi abandonado pela esposa, o que faz *The Destroyed Room* ter uma dupla referência biográfica. No quarto de casal, muitos objetos da cena são de sua ex-companheira, mas o cenário foi construído. A posição da bailarina é a mesma do rei no quadro de Delacroix eles são os causadores da destruição e aparentam frieza e distanciamento, é como se Wall apontasse o culpado, no caso da foto, no componente feminino, na bailarina.

Apesar de utilizar elementos figurativos na composição a foto possui aspectos que a aproxima de uma obra abstrata, o que faz a pesquisadora Helena Miranda associá-la ao expressionismo abstrato:

¹⁶ *The Destroyed Room* de 1978 é a primeira obra catalogada por Wall.

Esta apropriação da pintura de Delacroix, formalmente simplificada por Wall, evoca uma espécie de expressionismo abstrato anacrônico, em que alguns objetos parecem ter sido distribuídos aleatoriamente no espaço, apenas cingidos a um modelo composicional vago, mas seguindo prioritariamente a espontaneidade do gesto. Até certo ponto, as linhas gerais da composição parecem ser mais importantes que o figurativismo e, até certo ponto, o gesto e a fisicalidade, pelas consequências que produziram, embora ausentes, continuam a ecoar na imagem (MIRANDA, 2011, p.31).

A foto *The Destroyed Room* foi capa de disco de uma banda de *noise rock* a *Sonic Youth*, mas ela é também uma foto emblemática na carreira de Wall. A presença da destruição marca metaforicamente um rito de passagem: do período das experimentações de um artista em formação para o período de sua maioridade artística.

Após estar imerso na imensidão das obras e ver refletir o brilho das cores dos grandes mestres no Museu do Prado, Wall, ao sair do museu, vê dimensão, cor e brilho similares nos letreiros dos luminosos espalhados pela cidade. O impacto que faltava às exposições fotográficas agora poderia ser alcançado através da utilização de alguns suportes e materiais do meio comercial e publicitário, assim surgiram as *backlights*.

Nenhum fotógrafo possui o nome mais associado à *backlight* do que Wall, apesar do fotógrafo também ter produzido posteriormente fotografias sem a utilização desse suporte. Mesmo diante da óbvia vinculação da *backlight* à publicidade ele nega em seu uso qualquer referência crítica à publicidade.

[Procurava] a escala e a claridade dos grandes mestres da pintura. Seu desejo era realizar uma imagem nítida em grande escala (os personagens estão praticamente em tamanho real), mas que retratasse uma cena cotidiana, como se a fotografia tivesse sido tirada casualmente na rua (ALMEIDA, 2009, p. 4).

A fotografia entrava, no eixo dos anos 1980, nas galerias e museus com outra presença, com a mesma escala dos quadros dos grandes mestres da pintura. Wall leva a fotografia ao museu vestida com roupa de gala, com cor, brilho e escala, mas paradoxalmente traz a banalidade do cotidiano como tema aparente.



Figura 22 – Wall, *The Destroyed Room* (1978). Transparência em caixa de luz, 159 x 234 cm. Fonte: Ydessa Hendeles Art Foundation.

No ensaio *Marcos de referência* (WALL, 2007), Wall relata que estudou a obra de Jackson Pollock, bem como as análises de Clement Greenberg e Michael Fried sobre a obra do pintor. Wall associou o automatismo de Pollock com a captação do instante fotográfico e a grande escala de Pollock com o que o incomodava na fotografia, a pequena escala. Para Wall as fotos ficavam interessantes num livro de fotografias ou num álbum de fotos de família, mas devido a pequena escala as fotografias artísticas não causavam impacto nas galerias e museus. Wall acredita que o ilusionismo seja essencial, é necessário diferenciar um objeto artístico de um objeto aleatório e vê no uso da escala humana um dos meios para iniciar a apresentação de sua proposição ao espectador. Os elementos figurativos da composição estão na mesma escala que a do espectador. Mas, para chegar à grande escala havia algumas limitações de ordem técnica que não poderiam ser negligenciadas. Para a ampliação à escala humana há a necessidade de câmaras de grande formato que propiciam imagens de alta definição que resistem à ampliação. Os fotógrafos da fotografia jornalística geralmente usavam câmeras pequenas,

leves e silenciosas, mas que geravam cópias que não resistiam a maiores ampliações era a tal da pequena escala que tanto incomodava Wall. Câmeras de grande formato são pesadas, de deslocamento dificultoso e seu uso geralmente interfere no desenvolvimento da cena a ser captada. Então, Wall resolveu ampliar suas imagens utilizando câmeras de alta definição sem deixar de ser um *flâneur*, a estratégia é que o instante será captado sem a câmera, o primeiro *click* não marca os saís de prata, mas os circuitos da memória, no segundo *click* há o uso da câmera que capta o instante encenado, construído a partir da imagem da memória. Agora Wall pode ir para rua como um *flâneur*, perdido nas ruas de sua cidade, uma espécie de Cartier-Bresson sem sua *Leica*. Parece que no *modus operandi* de Wall a tradição clássica da fotografia está preservada na captação do instante de modo similar ao do fotojornalismo. Mas não é bem assim, devido ser uma fotografia encenada, a fotografia tem uma perda relativa de sua característica indexical em relação à icônica. As interseções com a pintura, o cinema e a influência dos conceitualismos criam não só uma ampliação das possibilidades da fotografia, como desloca seu centro, a essência não pode ser a mesma. Mesmo antes da fotografia digital e dos programas de manipulação da imagem temos na fotografia encenada de Wall a mudança de uma imagem baseada na validade e não mais na veracidade. Mauricio Lissovsky percebe essa mudança na fotografia:

As imagens que formamos a partir do mundo vivem constantemente ameaçadas por aquelas que emergem da memória, do sonho e da imaginação. Desde a sua invenção, a fotografia foi progressivamente ocupando o lugar de guardiã desta distância, tão necessária quanto problemática. Cumpriu bravamente sua missão até fins do século passado, não como um leão-de-chácara, mas como a bailarina na corda bamba esticada de uma ponta à outra da nossa consciência. Zelava por esta distância — distância entre a imagem que comprova e a imagem que ilude — tencionando-a, pois não podia parar de percorrê-la sob o risco de despencar (LISSOVSKY, 2012).

Em 2008 o historiador e crítico de arte Michael Fried publicou o *livro Why Photography Matters as Art as Never Before*. Nele o autor identifica a fotografia contemporânea incorporando as convenções da pintura moderna. O arsenal conceitual utilizado por Michael Fried não sofreu muitas alterações, continua

praticamente o mesmo desde seu ensaio sobre o minimalismo na década de 1960 (FRIED, 2008).



Figura 23 – Wall, *Adrian Walker, desenhando um espécime em um laboratório do departamento de anatomia da Universidade da Colúmbia Britânica, Vancouver, 1992*. Transparência em caixa de luz, 119x164 cm. Fonte: Coleção do artista © Wall.

Wall utiliza atores que podem ser profissionais ou não na elaboração das cenas. Na fotografia encenada podemos ter a absorção como defendida por Michael Fried. Evitamos aqui o uso da expressão fotografia teatralizada, optamos pelo termo fotografia encenada para evitar confusão, devido Fried utilizar a antiteatralidade quase como sinônimo de absorção, absorção que é entendida por Fried como um artifício para ficcionar a ausência do espectador. Um personagem fechado em sua absorção — numa alienação que só faz exceção em relação aos elementos intrínsecos da composição — encontra-se executando certas ações, como por exemplo, ler, desenhar, escrever, rezar, etc.. A absorção, que para Fried nega a presença do espectador, na verdade ficciona principalmente a ausência do fotógrafo, o que gera maior convicção à cena. A absorção que observamos em diversas fotos de Wall faz parte da

criação de um ilusionismo que se dá através da absorção, escala, cor, brilho, definição, cena familiar, etc., como artifício para facilitar a entrada do espectador no interior da obra.

A absorção presente na obra *Adrian Walker, ...*, (figura 23), Michael Fried compara com obras de Jean-Baptiste Siméon Chardin (figura 24). Para Victor del Rio “o observador observado gera assim um triângulo alusivo que incorpora o próprio espectador num giro retórico inscrito na tradição pictórica ocidental”. Essa é uma das imagens que Wall denomina como quase documental, Adrian Walker participou da encenação de um fato de seu cotidiano que era presenciado pelo fotógrafo. Na foto, a presença de uma edição do livro *Don Quixote* — o cavaleiro errante que recusa a literalidade de seu cotidiano —, segundo Wall é casual, mas independente da não intenção revelada, haverá por parte da recepção a possibilidade de uma leitura a partir de metáforas do cotidiano encenado (RIO, 2012).

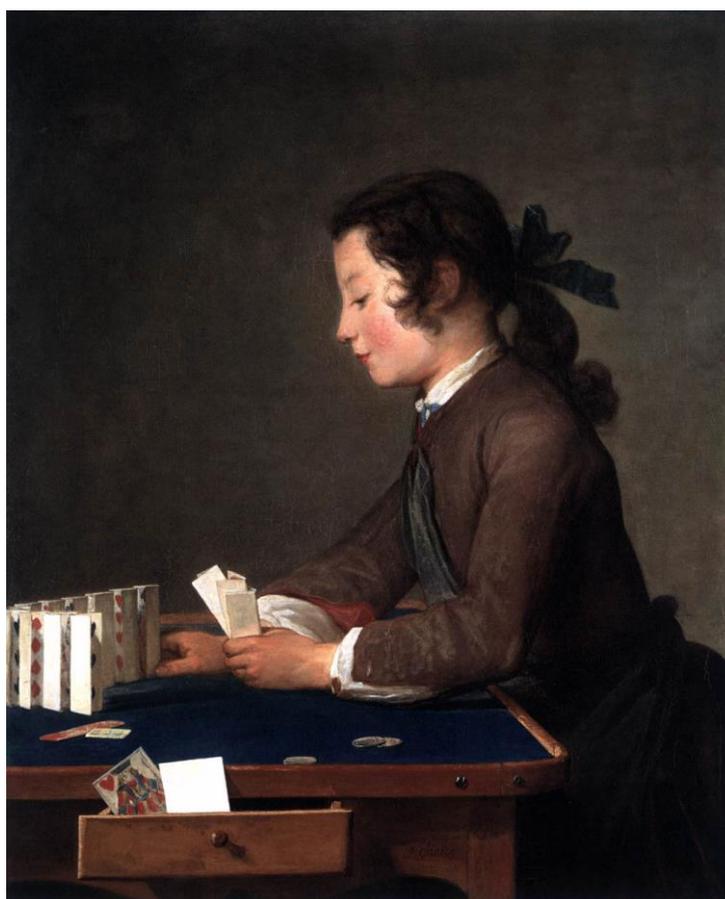


Figura 24 – Chardin, *The House of Cards*, 1737, óleo sobre tela (National Gallery of Art, Washington, D.C.). Fonte: Tom Clark.

Encontramos nas fotos de Wall referências à pintura, à literatura e à própria fotografia. Porém é comum observarmos em suas fotos as calçadas, os “passantes”, a “vida moderna”. A fotografia encenada é trabalhada para criar a ilusão do instantâneo fotográfico. O cotidiano foi tema de fotojornalistas como Cartier-Bresson que ficavam na expectativa de um instante no qual os elementos da composição manifestassem o auge de sua plasticidade. Para Wall não interessa o instante decisivo, o ápice da plasticidade de um evento. Nas fotos de Wall, muitas vezes, o momento captado é o momento posterior ou anterior ao instante culminante, o que torna o acontecimento principal invisível criando uma ambiguidade que gera maiores possibilidades de interpretação. Fotos do cotidiano encenado remetem a algo familiar, corriqueiro, banal, o que talvez, por sua inteligibilidade e ilusionismo plausíveis facilitem a aproximação inicial do espectador.

Na fotografia o tema não necessariamente deve ser belo, pois com a fotografia a percepção do interessante se sobrepõe à percepção do belo. A fotografia sempre dialogou, mais do que as outras artes visuais, com o cotidiano, o acaso, o avesso, o *kitsch*, o sentido de anti-arte. Diante da fotografia procuramos ser literais, a vemos como um duplo da realidade, procuramos imediatamente reconhecer seu referente da realidade. Devido essa predisposição da percepção há fotografias que são, ou que simulam ser, uma imagem mais crua, menos estilizada, mais ingênua, mais confiável, mais inteligível e por todas estas características uma imagem mais convidativa. Nem por isso esperamos uma simples apresentação do tema, temos sempre a expectativa do desvelo, a imagem fotográfica potencializando a assimilação da realidade, a fotografia como um “inconsciente óptico” benjaminiano (SONTAG, 2004, p. 67).

A fotografia de Wall pode se sustentar como imagem através de seus elementos compositivos e gerar o sentido óbvio. Mas, o olhar mais atento de um espectador de razoável repertório será capaz de observar na imagem os artifícios criados pelo fotógrafo. É fundamental, para tanto, o reconhecimento que a estética do instantâneo faz parte de uma construção fictícia e não algo

resultante da captação do acaso. Esse reconhecimento é necessário para criar análises e associações que se abrem para além do caráter denotativo.

Na fotografia de Wall está presente a simulação do instante captado ao acaso, as fotografias possuem escala humana, cores, brilho, alta definição, mas são imagens construídas, percebemos, há uma estranheza. Wall não quer que a imagem seja só o registro da realidade, daí em *Mimic* (figura 7), o gesto obscuro à mimese e a ausência de cor da fotografia jornalística, representada pelo homem oriental, todos tão similares aos olhos ocidentais. *No Garoto cai da árvore* (figura 9), a relutância em usar os elementos da composição geométrica da *Praça Saint Lazare* de Cartier Bresson (figura 10). Wall coloca os elementos da composição bressoniana encostados, eles estão colocados de lado, aí o desejo de a imagem alcançar além da plasticidade do significante uma conotação, uma metalinguagem. O garoto não salta elegantemente, ele desaba, manifestando o sintoma, o desejo da queda. A banalidade do cotidiano, as questões sociais muitas vezes fazem parte da denotação, um significante a velar o significado, o subtexto.

Numa fotografia encenada mnêmica, então com contribuição do inconsciente, há a possibilidade que algo escape à literalidade. Há também, por parte de Wall, uma certa liberdade à improvisação dos atores e ao acaso objetivo. O *punctum* barthesiano pode estar presente diante do fato que, nesse caso, nem toda a elaboração da cena está sob o domínio consciente do fotógrafo, não é uma foto premeditada e controlada nos mínimos detalhes, como se poderia pensar. Mas esse não é o entendimento de Lorenzo Mammi. Para o filósofo, na fotografia de Wall, não há *punctum* e nem se quer *studium*.

Nos termos de Roland Barthes: na foto de Wall não há *punctum*, a ferida aberta pela qual o conteúdo da foto revela algo da essência do mundo, e ao mesmo tempo nos revela, enquanto sujeitos emotivamente interessados. Tampouco há *studium*, ou seja, valor informativo, tanto no que diz respeito às roupas, aos mobiliários, às posturas, quanto no que diz aos estilos de representação. O que interessa é apenas a foto em si, esse pedaço de papel, enquanto signo que se insere num sistema de signos, cuja estruturação se dá social e historicamente, mas não existencialmente (MAMMI, 2012, p. 109).

A questão ontológica foi discutida “como nunca antes” no mesmo momento em que Wall iniciava com sua fotografia encenada. Mas o estudo ontológico estabelecia uma firme aderência da fotografia ao seu referente real e na fotografia encenada ocorre uma disjunção. Daí a dificuldade de observar o “isso foi” barthesiano na fotografia encenada, pois nesta há uma perda da unidade temporal e espacial com relação ao seu referente real.

Para Susan Sontag, a fotografia desplatonizou nosso entendimento da realidade, “tornando cada vez menos plausível refletir nossa experiência à luz da distinção entre imagens e coisas, entre cópias e originais”. É num mundo onde o simulacro e a realidade se confunde que Wall simula uma fotografia documental como base para elaborar sua ficção (SONTAG, 2004, p. 196).

No deslocamento para o icônico e com o uso da encenação, da cor, do brilho, da grande escala, da construção em camadas que a fotografia aproxima-se do pictórico, trazendo não a banalidade do cotidiano de Paris da era industrial do século XIX, mas as questões do meio fotográfico junto com a banalidade do cotidiano numa globalizada e indistinta Vancouver da era pós-industrial da virada do século XX para o XXI.

4.1 Fotografia analógica e digital na analogia de Pompeia e Roma.

O instante eternizado de Pompeia e as várias camadas de Roma estabelecem uma analogia arqueológica entre fotografia analógica e digital. Numa prospecção arqueológica de Roma não presenciamos uma instantaneidade, mas sim vários instantes, várias camadas arqueológicas, vários tempos de Roma como as várias fotos compondo as camadas do *photoshop* de uma imagem de Wall. Já Pompeia ficou sob o olhar repentino e assustador de um Vesúvio-medusa, devido à grande erupção, encontramos Pompeia com seus habitantes petrificada num único instante como na instantânea cristalização dos sais de prata da película, como num frame bressoniano.

A utilização da tecnologia digital por Wall teve início em 1991, com seu uso o fotógrafo viu alargar as possibilidades através da introdução das

ferramentas digitais de captação e manipulação de imagens. Wall chega a usar mais de cinquenta camadas no *photoshop* para elaborar uma única foto, como também pode usar uma única camada para elaborá-la. O próprio Wall esclarece numa entrevista:

“O que faço quando elaboro minhas imagens construídas não é o oposto de uma fotografia tirada no momento em que algo acontece. Fotografia é uma mídia vasta e complexa, não há apenas uma maneira de fazê-la. Não há conflito entre fotos instantâneas e qualquer outro tipo de fotografia. É um tipo de *continuum*. Na minha montagem digital, que consiste de 10, 20, às vezes até 50 imagens, fotos instantâneas têm um papel importante” (ACCIARO, 2012).

A fotografia encenada e digital de Wall legitima a possibilidade da fotografia adquirir uma aproximação com o icônico, o pictórico, ou seja, afastando-se um pouco de Pompeia e aproximando-se de Roma, mas como forma de ampliar possibilidades, ao invés de criar um novo reducionismo.

As ferramentas digitais quando surgiram foram prontamente utilizadas por Wall, porém uma distinção deve ser feita, quando surge a tecnologia digital Wall não vai exatamente para a realidade virtual, na verdade ele continua a fazer a realidade do virtual.

4.2 A fotografia como metáfora.

Para o dicionário *on line* de português Aurélio metáfora é: “tropo em que a significação natural de uma palavra é substituída por outra, só aplicável por comparação subentendida” (FERREIRA, 2017). Segundo o site *Significados*, a metáfora é considerada uma figura de linguagem que indica duas características comuns entre dois conceitos, como por exemplo: a lua é uma bola de queijo. A metáfora é verificada na relação de dois significantes, existindo uma substituição onde na cadeia significante um assume o lugar do outro. A metonímia também é uma figura de linguagem, está relacionada com uma relação de contiguidade entre dois conceitos, como exemplo, podemos citar: ele bebeu o copo inteiro. A metonímia atua como um significante, em que

a parte é tomada pelo todo, como exemplo, podemos citar o desenho de uma vela representando um navio (CABRAL *et al.*, 2017).

Para Aristóteles, a metáfora desloca para uma coisa o nome de outra, o que evidencia sua função retórica. A metáfora e a metonímia seriam, respectivamente, substituição por semelhança (ícone), substituição por contiguidade (índice), mas essencialmente substituições. Substituições requerem convenções que estabeleçam como e quando substituir, então se refere a símbolos (CAMPOS, 2008, p. 36 e 53).

No livro *A metáfora viva*, Paul Ricouer esclarece que na metáfora passamos de uma referência convencional para a possibilidade de abertura para uma referência de outro nível, que ele denomina de segundo grau. Para ele na metáfora há uma relação de duas ideias que abarca uma análise literal e uma metafórica. Portanto temos o duplo sentido, o significante duplicado e até mesmo a recepção duplicada. Segundo esse autor, a metáfora utiliza de certos termos de forma literal, como um artifício, para que nestes possam ocorrer desvios semânticos. Para Paul Ricouer, “a metáfora ao abrir sentido para o imaginário, ela abre também para uma dimensão da realidade que não coincide com aquela a que a linguagem ordinária visa sob o nome de realidade natural” (RICOUER, 2000).

A visão de Ricouer sobre a ligação da metáfora com o referente da realidade é a mesma que podemos verificar nas fotografias encenadas de Wall, o que gera um desdobramento que é fundamental: precisa acontecer a suspensão do referente real, a ausência da mimese, para que o caráter especulativo da autorreferência apareça (RICOUER, 2000).

Embora Ricouer não trabalhe com a obra de Wall, mas sim com a metáfora, há aproximações entre as metáforas e as fotografias de Wall que podem ser constatadas principalmente quando Ricouer utiliza os estudos de Marcus B. Hester sobre a teoria icônica da metáfora, que tem como referência a noção de origem “wittgenstiniana” do “ver como”. O “ver como” é a relação intuitiva que mantém juntos o sentido e a imagem. Para Ricouer “a ligação entre “ver como” e imaginar é mais nítida quando se passa à forma imperativa:

dir-se-á, por exemplo, “imagine isto”, “doravante veja a figura como isto” (RICOUER, 2000).

Assim o “ver como” posto em ação no ato de ler assegura a junção entre o sentido verbal e a plenitude imaginária. Tal junção não é mais algo exterior à linguagem, na medida que pode ser pensada como uma relação, precisamente a semelhança: não mais a semelhança entre duas ideias, mas a mesma que institui o “ver como”; o semelhante, diz claramente Hester, é o que resulta do ato-experiência do “ver como”. “Ver como” define a semelhança e não o inverso. Essa antecedência do “ver como” sobre a relação de semelhança é própria ao jogo de linguagem no qual o sentido funciona de maneira icônica (RICOUER, 2000, p. 326).

Faz parte do processo da metáfora a figura ocultar numa dimensão e revelar em outra. Temos dois níveis semânticos, o discurso da aparente realidade que oculta o significado e numa outra dimensão, no encontro com outro significante, a revelação do significado, ocasionando uma autorreflexão. A fotografia de Wall enquanto metáfora funciona assim: revela aquilo que oculta.

Podemos a partir dos estudos de Paul Ricouer, e da análise da fotografia de Wall inferir que em sua fotografia, assim como numa metáfora, o indexical é substituído pelo icônico, o ser como é substituído pelo ver como, ver como linguagem. Ver a imagem como possuindo dois significantes, o primeiro que ordena o fluxo do imaginário de onde surge o segundo, e do encontro dos dois ocorre o ponto de estofa, mas falando assim já estou trazendo Lacan.

A natureza indexical da fotografia clássica nos leva instintivamente a procurar por seu referente real, o que estabelece também, mas a posteriori, uma relação do tipo icônica. Na fotografia encenada de Wall temos o comprometimento da relevância do indexical na imagem, mas o elemento dissimulado pode ser observado como vestígio, que resiste a se inscrever, porém aparece de forma enigmática, metafórica, com o objetivo de ocultar o desejo. Como no sonho o que indica o desejo recalcado pode estar num detalhe, num fragmento. Devido esta relevância do detalhe, o fotógrafo vê

como acertada a escolha pela alta definição de toda a imagem¹⁷. Para sustentar a utilização da metáfora na construção da imagem por Wall é necessário o aprofundamento da questão a partir da definição e observação do aparecimento e do papel da metáfora na psicanálise.

Freud estudou as questões que envolvem a recordação e a imagem. Para Freud as imagens provenientes da memória podem mostrar uma cena que não ocorreu ou uma cena banal do cotidiano, mas que carrega o desejo ou o trauma que elas encobrem. Freud entende a reprodução mnêmica como uma construção encobridora, a imagem é ao mesmo tempo o véu e a coisa. O véu na reprodução mnêmica é uma imagem muro, a coisa é uma imagem furo. A fotografia de Wall como fruto da memória, reprodução mnêmica, é um exemplo de construção encobridora, assim como o sonho. O inconsciente torna o desejo visível (deixa seu vestígio) quando tenta torná-lo invisível (ocultá-lo). A imagem não é um registro da realidade, é uma “outra cena”¹⁸ (RIVERA, 2005).

Lacan parte dos estudos de Sigmund Freud, Ferdinand Saussure e Roman Jakobson sobre figuras de linguagem para desenvolver seu estudo sobre a metáfora. Conceitos centrais para o entendimento da obra de Lacan estão relacionados à metáfora: a “metáfora paterna”, a “metáfora do espelho” ou “estádio do espelho” e a própria escrita lacaniana é metafórica. Ele leva os conceitos de metáfora e metonímia da linguística para a psicanálise e relaciona a metáfora à condensação e a metonímia ao deslocamento. Esses conceitos farão parte do processo de interpretação do inconsciente. Para Lacan, “o inconsciente é estruturado como uma linguagem”, como um sistema.

Giorgio Agamben também explora o conceito de inconsciente, ao falar do inconsciente cripta diz que neste o desejo articula-se como imagem. O desejo é verbo não dito, precisa ser mostrado dissimulado na encarnação do verbo.

¹⁷ A opção pela alta definição de toda imagem também tem outras motivações como: propiciar cópia na escala humana e criar a ilusão de um instantâneo do cotidiano da realidade, uma convidativa hiper-realidade, inicialmente plausível.

¹⁸ “Outra cena” foi um termo que Freud usou quando fez referência as lembranças do inconsciente que se materializavam em imagens (RIVERA, 2005).

Desejar é a coisa mais simples e humana que há. Por que, então, para nós são inconfessáveis precisamente nossos desejos, por que nos é tão difícil trazê-los à palavra? Tão difícil que acabamos mantendo-os escondidos, e construímos para eles, em algum lugar em nós, uma cripta, onde permanecem embalsamados, à espera. Não podemos trazer à linguagem nossos desejos porque o imaginamos. Na realidade a cripta contém apenas imagens (AGAMBEN, 2007, p. 49).

Aqui a proposição é que as imagens de Wall falam, querem dialogar, como numa esquizofrenia surda na qual a palavra soltou-se. A imagem inquieta-se e emiti seu tom, torna-se ressonante, ocorre um circuito ressonante. Da imagem reverberam imagens outras com o mesmo tom, é a cadeia significativa lacaniana.

Para Lacan a metáfora ocorre como uma interrupção da perpetuação do movimento da cadeia significativa. A interrupção se dá na solução do enigma, na revelação do significado que ocorre no encontro de significantes. Para o psicanalista francês, a metáfora é um “ponto de estofo”, um “ponto de basta” no deslocamento perpétuo na cadeia significativa (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 243).

Aristóteles se referia à metáfora através de sua função retórica que, para Helena A. Imanishi, nos dias de hoje, esta função deve ser ampliada, pois atualmente a metáfora é vista como “uma forma especial de linguagem, mas fundamentalmente uma forma de pensar”. Lacan utilizava frequentemente de metáforas e nunca negou a retórica em seu discurso, mas ao incorporar a metáfora como algo fundamental para o entendimento do inconsciente “a metáfora estaria cumprindo a função de explicar, fazer entender fenômenos sem referentes observáveis, nesse caso, segundo Imanishi, “estamos no campo da metáfora em sua função cognitiva”, ou seja, na metáfora cognitiva a metáfora está além da figura de linguagem, ela é o processo do próprio pensamento (IMANISHI, 2008).

Para Didi-Huberman, o modelo do inconsciente nos coloca diante de obras abertas, como no caso de um pescador que, ao puxar a rede, quer o peixe, mas também o saber do mar.

Quando puxamos a rede em nossa direção (na direção do nosso desejo de saber), somos obrigados a constatar que o mar por seu lado se retira. [...] Se um pensamento do inconsciente tem algum sentido, então ele deve se reduzir a estruturas feitas de buracos, de nós, de extensões impossíveis de situar, de deformações e de rasgaduras da rede (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 223).

Didi-Huberman diz que Panofsky, ao analisar a obra de Dürer, guarda a síntese e esquece o sintoma:

Toda a distância que separa o modelo ideal da dedução e este, sintomal, da sobredeterminação. A primeira abreviava a imagem para lhe dar sentido e a polarizava na unidade de uma síntese; via no mundo uma espécie de unidade intelegível ou de esquema entre a regra geral e o acontecimento singular. A segunda não nega o símbolo, apenas especifica que o sintoma libera sua simbolicidade “na areia da carne”. [...] O sintoma, ao contrário, é pensado na psicanálise como um trabalho que somos coagidos a explicar, em última instância, nos termos brutos e materiais do significante, o que tem por efeitos múltiplos liberar a “ramificação ascendente” das associações de sentido, mas também justapor os nós de equívocos e conjugar o tesouro simbólico com as marcas do *nonsense*. Em suma, o “conteúdo” se dispersa florescendo, espalhando-se por toda parte, e a “essência” só se fixa na matéria *nonsensical* do significante (DIDIHUBERMAN, 2013, p. 230 e 232).

Wall ficciona o documental para criar muitas vezes o realismo fantástico. O fotógrafo trabalha a foto como pintura e paradoxalmente cria a ilusão do instantâneo fotográfico. Na sua fotografia há uma simulação da fotografia jornalística-documental, tal como fizeram alguns artistas conceituais. A recepção é conduzida a uma aproximação e depois a um distanciamento. É uma imagem plausível, num primeiro momento pode parecer verídica para depois se revelar incoerente, muitas vezes entramos inicialmente na realidade do cotidiano, ou melhor, numa hiper-realidade que se revela familiar, mas depois ocorre um estranhamento e entramos numa outra dimensão da realidade. A fotografia de Wall é uma reprodução mnêmica e, como tal, cria uma distância entre a imagem e seu referente. O próprio fotógrafo cria estranhezas, o próprio Wall rasga a tela.

A fotografia não é tirada na hora do acontecimento, o fotógrafo marcado pela cena da realidade vai posteriormente encená-la, mas como resultado temos uma “outra cena”, já não é reminiscência, é ato de enunciação. Como nós que temos a cena da realidade e a cena motivada por esta no sonho, Wall ficciona a fotografia a sonhar, o seu registro fotográfico é a imagem onírica da fotografia. Sabemos que em nossos sonhos temos o cotidiano reelaborado como metáfora a dissimular a persistência de um desejo. Wall simula a fotografia a sonhar com imagens do cotidiano (similares as imagens vernáculas e do jornalismo), mas essas imagens são metáforas que encobrem um desejo reprimido.

Sob a influência da conferência *O corpo utópico*, de Michel Foucault, que diz que o corpo, ao “contrário de uma utopia, é o que jamais se encontra sob outro céu, lugar absoluto, pequeno fragmento de espaço com o qual, no sentido estrito, faço corpo”, podemos chegar à conclusão que na fotografia clássica o fotógrafo está presentificado, seu vestígio é a própria imagem fotográfica, sabemos que ele está irreparavelmente preso àquela imagem (FOUCAULT, 1966).

Na fotografia clássica há a presentificação do corpo do fotógrafo numa cena que se deu no pretérito, ele é testemunha ocular da cena e a foto certifica o fato, pois está implícito a corporificação do fotógrafo na cena. Atestado de existência e de presença têmporo-espaciais.

Na foto encenada de Wall o tempo não é o tempo da imagem captada sem a câmera, o lugar também não é o mesmo e o corpo não é o corpo que presentifica, mas o corpo que constrói a imagem, um “corpo utópico”, ou seja, o fotógrafo é o inconsciente fotográfico.

4.3 Análises de imagens.

A primeira fotografia analisada é *Dead Troops Talk (A vision after an ambush of a Red Army patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986)*, 1992. A segunda é *A view from an apartment*, 2004-5.

A fotografia *Dead Troops Talk*, 1992 (figura 25), de Wall é uma fotomontagem. A foto foi feita no estúdio, figura 26, possui grande escala, alta definição, em cores, exposta com retoiluminação. As fotos foram feitas de figuras individuais e de pequenos grupos e depois montadas digitalmente.

A foto teve como inspiração outra foto que saiu nos jornais na época da guerra. Wall não quis fotografar no calor da hora, esperou alguns anos para fazer a foto. A foto alcançou mais de US \$ 3,6 milhões em um leilão da *Christie's* de Nova York.



Figura 25 - Jeff Wall, *Dead Troops Talk (A vision after an ambush of a Red Army patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986)* 1992. Transparência em caixa de luz (229 x 417 cm).
Fonte: greynotgrey.

A cena mostra um grupo de soldados soviéticos que foram mortos numa emboscada na guerra soviético-afegã em 1986. A fotografia retrata uma cena alucinatória em que soldados voltam à vida dialogando entre si. Na trincheira há doze soldados russos e um rapaz afegão que vasculha uma mochila. As respostas são variadas após a morte, alguns se divertem com os próprios ferimentos, outros estão assustados e alguns indiferentes. A composição triangular das figuras dos mortos parece isolá-los em outro plano.

David Hockney, em *O conhecimento secreto*, revelou o processo de algumas pinturas de Caravaggio, que possuem iluminações inverossímeis e a

pintura elaborada em etapas isoladas. Tanto a elaboração de iluminação inverossímil, nitidamente exemplificada em *A view from an apartment*, quanto a elaboração em camadas isoladas, que *Dead Troops Talk* é o melhor exemplo, são encontradas nas obras de Wall.

A composição de Wall é semelhante à da pintura de Theodore Géricault, *Balsa da Medusa*, 1818 e 1819. Há nas duas imagens formações triangulares que estão emaranhadas. Os temas também são semelhantes: guerra, morte, horror, colonialismo e neocolonialismo.

A foto simula uma fotografia jornalística que estamos acostumados a ver e que nos horrorizam o suficiente e viramos a página, ou esperamos um pouco, pois sabemos que logo virá o comercial. Passamos a ficar indiferentes, principalmente quando o fato é com o outro num local distante.

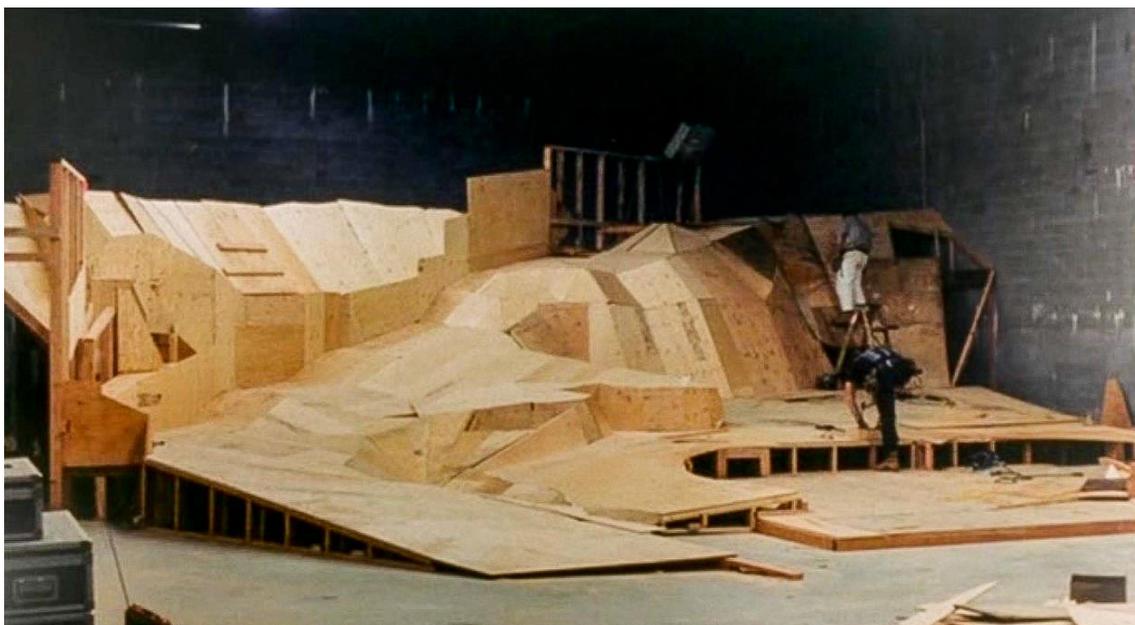


Figura 26- Estúdio de Wall, montagem cenográfica de *Dead Troops Talk*. Fonte: *THE PHOTO ACADEMY magazine*.

A fotografia analisada é *A view from an apartment*, figura 27. A foto é em cores, possui grande escala, alta definição, exposta com retroiluminação, a impressão foi feita em duas folhas de *cibachrome*. O ângulo de tomada é alto. A imagem é do interior da sala de um apartamento. A imagem explora: a globalização, a metalinguagem, a repetição e o tédio da vida urbana, a temporalidade como uma questão de perspectiva. As análises desse trabalho

foram feitas de obras consideradas abertas, não são as únicas possíveis. As imagens operam na ambiguidade da metáfora, mas reivindicam validade da análise.

No apartamento duas mulheres absorvidas, uma na tarefa de ‘passar’ e organizar roupas, a outra em sua leitura enquanto o entorno desta está desorganizado. Na foto, à esquerda há uma televisão, um aparelho de DVD, prateleiras com flores, DVDs, livros, revistas. No piso um cesto com roupas para ‘passar’, uma mesa de ‘passar’. Avista-se uma mesa no outro ambiente conjugado com a sala. Uma das mulheres caminha com um pano na mão e com olhar cabisbaixo, vago, na verdade olhando para o cesto de roupas. A outra mulher está sentada no sofá, as pernas estão cruzadas, ela parece absorvida em sua leitura, mas a luminária perto dela está desligada, há muita bagunça ao seu redor, bebida no piso, comida sobre a ‘mesa de centro’. Há também duas cadeiras, copos, xícara, garrafa de café. Há duas janelas. Árvores bloqueiam a visão externa de uma janela, na outra pode ser avistada parte de uma cidade e de um porto com guindastes e um navio, neste está escrito *Hanjin*¹⁹. Wall fala sobre a motivação e o processo de captação da imagem numa entrevista:

“A view from an apartment” surgiu, eu acho, quando percebi que a maioria dos interiores que fotografei são muito fechados [...]. Eu não gosto de me repetir, então, resolvi fazer um interior aberto, que incluía um exterior. Comecei então a procurar e encontrei esse apartamento. Tinha que ter algo se passando dentro dele; poderia ser qualquer coisa. Eu o visitei brevemente antes dos antigos moradores se mudarem. Eles eram um simpático jovem casal, o que me fez pensar que era um pena eles estarem se mudando, pois poderia fotografá-los do jeito que estavam, que ficaria bom. [...] Encontrei uma jovem menina para começar e perguntei a ela se queria ser solteira ou parte de um casal. Ela respondeu que preferia ser solteira e foi isso.

¹⁹ *Hanjin*: nome da empresa sul coreana que era uma das maiores companhias de transporte marítimo do mundo. Aqui talvez uma menção à globalização e às Commodities de eletroeletrônicos. “O Japão e a Coreia do Sul são responsáveis pelos produtos de mais alta tecnologia que o mercado pode encontrar como computadores, eletrodomésticos, *eletroeletrônicos* dentre outros”. Fonte: economiasemsegredos.com/commodities-o-que-e/.

Ela mobiliou o apartamento como se fosse dela, em um período de três ou quatro meses” (WAGSTAFF, 2005).



Figura 27 – Wall, *A view from an apartment*, 2004-5. Transparência em caixa de luz, 167 x 244cm. Fonte Ydessa Hendeles Art Foundation.

Há na foto uma estranheza, uma tensão entre as personagens, uma tensão ‘muda e parálitica’. É como se houvesse a negação de um problema e seu enfrentamento e a recusa consequente da solução que é evidenciada pelo ponto de fuga, o porto, porto da partida, da mudança, que não por acaso se assemelha a uma *backlight*. A vista do apartamento pode ser a vista do espectador (como de um *voyeur* do apartamento em frente), é a vista do fotógrafo, é a vista do porto, é a relutância de ver dos personagens que permanecem na cegueira do cotidiano automatizado. A estranheza está também na linha que une as duas folhas *de cibachromes* (a rasgadura da tela,

detalhe evidenciado na figura 28), na persiana mal apagada no programa digital de edição, o que evidencia que o horário de captura do interior é diferente do horário de captação do exterior, o que ocasiona a estranheza na imagem devido uma luz não compatível, semelhante a do espectador diante da *backlight* numa galeria. A colagem das faixas de *cibachrome*, a persistência das persianas, a luz não compatível servem como o *mind the gap* da estação do metrô.



Figura 28 – Detalhe enfatizado da foto Vista do apartamento. Fonte: Ydessa Hendeles Art Foundation.

CONCLUSÃO

Vancouver, a contracultura, o maio de 68, a história e a crítica da arte, a Arte Conceitual e a academia marcaram o jovem Wall, fazem parte de seu romance de formação. Wall não nega a influência do pensamento de esquerda e de figuras como Adorno e Marcuse. As questões da arte abordadas por Greenberg e Fried não passaram despercebidas. Wall pensou numa carreira no cinema, nada estranho para uma pessoa nascida em Vancouver, mas não deu certo. A Arte Conceitual foi uma possibilidade, mas não prosperou diante da tendência à desmaterialização. A docência inspirou a escrita e foi para Wall uma grata surpresa.

Nos meados da década de 1970 ainda predominava a fotografia artística de genealogia jornalística-documental. Wall não via como essa fotografia poderia ser mais explorada, já o fotoconceitualismo havia entrado no caminho sem saída da desmaterialização. Mas Wall ao sair do museu do Prado teve um *insight*: mesclar a escala e as cores dos grandes mestres com a exuberância luminosa dos letreiros da publicidade. As fotografias nos museus geralmente em 'preto e branco' e diminutas agora ganhavam monumentalidade, brilho, cores. Wall sai de um conceitualismo com tendência à desmaterialização para uma objetualidade ostensiva. A audiência da galeria que, geralmente diante das fotos, ficava pouco tempo observando, somente o tempo de reconhecer o seu referente da realidade, agora fica imersa nos inúmeros detalhes que a alta definição e a grande escala promovem nas enigmáticas imagens.

Na fotografia encenada, mnêmica e auto iluminada de Wall a negação da desmaterialização do objeto artístico, mas há o diálogo com a Arte Conceitual ao trazer a paisagem urbana simulando uma fotografia jornalística-documental e ao priorizar a ideia, a intenção e a metalinguagem.

A fotografia de Wall promove uma ruptura com a fotografia anterior tencionando a ideia de imagem mimética e de imagem como vestígio de um referente da realidade. Wall não fotografa o "instante decisivo", a preocupação com a plasticidade é só um recurso para atração imediata do espectador, é a

isca. Na foto o “isso foi” perde o sentido devido ser uma cena construída, a foto é da ordem do ‘assim eu digo’.

Wall, ao enfumaçar as fronteiras entre *meios* aproxima a fotografia do cinema e da pintura. Mas as interseções que expandem fronteiras deixa deslocado o eixo central com suas características distintivas. A consequência é que o índice perde importância relativa e dá espaço para o icônico e o simbólico da semiótica peirceana.

Na mesma época em que Wall começava a construir suas fotografias encenadas vários pensadores debruçavam na tarefa de entender o estatuto da fotografia. Na esteira da semiótica a fotografia foi objeto de importantes pensadores como Barthes, Sontag, Krauss, Dubois, entre outros. Enquanto os pensadores fundamentavam a fotografia como essencialmente indexical, Wall alargava as possibilidades. Mas agora voltando o olhar para o eixo dos anos 1980 com o olhar do século XXI, parece que o *boom* de textos sobre fotografia revela a pressa por extrair segredos de alguém em seus últimos estertores. Velavam algo que já deixava de existir como hegemônico, paradigmático.

Wall começa a usar a manipulação digital em 1991. Algumas de suas fotos possuem dezenas de camadas. É preciso que haja uma imagem plausível, pelo menos inicialmente, para atrair o espectador e a tecnologia digital é uma ferramenta poderosa. O espectador ‘entra’ na imagem sem resistência, ela tem algo familiar, é muito nítida, detalhada, luminosa. Mas ao tentar reconhecer o referente da imagem, e o espectador faz isto automaticamente, percebe detalhes que não são plausíveis. O espectador percebe que a imagem não é necessariamente mimética e lá não está o “isso foi”, e se dá conta que ao procurar o referente encontrou um enigma. A audiência está diante de uma ideia, de uma proposição antes de estar diante de um enquadramento de mundo. A topografia da fotografia de Wall é outra, não é parte do espaço do mundo, mas a sua fala, é estruturada como linguagem. Em toda fotografia clássica o fotógrafo está presente tirando sua lasca do mundo, sua ausência revela sua visibilidade, a foto indica que ele esteve lá.

Wall diz que, na verdade, não fotografa a cena, mas na memória fica a cena que marca. A cena do cotidiano que o marcou será reelaborada, mas não necessariamente no mesmo local, serão usados atores, em sua maioria amadores. A prévia definição desse *modus operandi* aproxima a função do fotógrafo com a função do inconsciente ao reelaborar as imagens do cotidiano que marcaram a fase de vigília. Tal associação possibilita outros desdobramentos dentro do modelo psicanalítico e cria uma chave interpretativa. Como o relato do sonho não é simplesmente uma recordação da fase de vigília, a foto de Wall não é reminiscência e sim ato de enunciação. Certos papéis podem ser estabelecidos dentro da analogia entre a fotografia e psicanálise: Wall é o inconsciente fotográfico, o espectador/crítico é o analista, a fotografia o sonho. O analista ideal saberá dar o “ponto de estofa”, ou seja, encontrará em seu repertório imagens que em contato com a imagem onírica do relato, a foto, precipitará uma legibilidade. Sob esse modelo simulado Wall permite que a fotografia revele, mesmo de forma não explícita, seus desejos e com isto possibilite uma autorreflexão. Diante das lentes de Wall a fotografia sonha!

REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

ACCIARO, Maria. **Flutuando num oceano emocional de arte com Jeff Wall**. 2012 Disponível em: < <https://www.vice.com/.../article/flutuando-numocean-emo-cional-de-arte-com--w...>>. Acesso em: 15 dez 2015.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALMEIDA, Carolina Souza. **Intervencionismo na fotografia: as fronteiras entre o real e a ficção na obra de Jeff Wall**. 2009. Disponível em: <as fronteiras entre o real e a ficção na obra de Wall>. Acesso em: 18 nov. 2014.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BARTHESa, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHESb, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: Edições 70, 1984.

BENJAMIN, Walter. **O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BELL, Graham W.. **Evocations of the Everyday: The Street Pictures of Jeff Wall (2009)** Disponível em:< <https://www.americansuburbx.com/.../evocations-of-the-everyday...> ...>. Acesso em: 27 dez. 2016.

BERGER, John. **Para entender uma fotografia**. São Paulo: Cia das Letras, 2017.

BRAUNE, Fernando. **O surrealismo e a estética fotográfica**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

BROGHER, Kerry. **Catálogo da exposição**. Museu de arte contemporânea, 1997.

BURNETT, Craig. **A presença do invisível na obra de Wall**. In: Revista Zum. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2011.

CABRAL, Paulo; DILVA, Guimarães, **Site Significados**. 2017.
Disponível em: < <https://www.significados.com.br/metafora-e-metonymia/>>.
Acesso em: 04 jan. 2017.

CAMPOS, Cláudio Henrique Brant. **Metáforas do telejornal**: oralidade e narrativa. 2008. Disponível em:<
www2.dbd.pucRio.br/pergamum/tesesabertas/0610463_08_pretextual.pdf >
Acesso em: 10 fev. 2016.

CARTIER-BRESSON, Henri. **O imaginário segundo a natureza**.
Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.

DELPIRE, Robert. **CONTACTS**. Disponível em:
<www.youtube.com/watch?v=GGqTh9OPOPs>. Acesso em: 18 out. 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

ELKINS, James. **Camara dolorosa**. Disponível em: <
https://issuu.com/revistaerrata/.../revista_de_artes_visuales_errata_.....>.
Acesso em: 03 mar. 2017.

FABRIS, Annateresa. **Arte conceitual e fotografia**: um percurso crítico-historiográfico. 2004. Disponível em: <
www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF16/A_Fabris.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2015.

FERNANDES, Leonardo. **Philippe Dubois reflete sobre as novas tecnologias**. 2013. Disponível em: <Philippe Dubois reflete sobre as novas tecnologias - Diário ...>. Acesso em: 03 dez. 2014.

FERREIRA, Aurélio B. de H. **Dicionário do Aurélio Online**. 2017.
Disponível em: < <https://dicionariodoaurelio.com/> >. Acesso em: 04 jan.. 2017.

FERREIRA, Marieta de Moraes; KORNIS, Mônica Almeida. **Entrevista com Philippe Dubois**. 2003. Disponível em: <Entrevista com Phillippe Dubois - Sistema de Bibliotecas>. Acesso em: 16 nov. 2014.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Heteropatias y cuerpo utópico**. 1966. Disponível em: < hipermedula.org/.../michel_foucault_heterotopias_y_cuerpo_uto...>. Acesso em: 4 mar. 2017.

FRIED, Michael. **Why photography matters as art as never before**. New Haven and London: Yale University Press, 2008.

HACKING, Juliet (Org.). **Tudo sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

IMANISHI, Helena Amstalden. **A metáfora na teoria lacaniana: o estádio do espelho**. 2008. Disponível em:< pepsic.bvsalud.org/pdf/bolpsi/v58n129/v58n129a02.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2016.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. 29.

LISSOVSKY, Mauricio. **Pequena história da fotografia — Remix***.

MAMMI, Lorenzo. **O que resta: arte e crítica de arte**. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

MENON, Isabella. **Sebastião Salgado entra para a Academia de Belas Artes francesa**. Disponível em: < www1.folha.uol.com.br/.../2017/.../1940983-sebastiao-salgado-entra-para-a-academia-d... > Acesso em 16 dez. 2017.

MICHELE, Mario De. **As vanguardas históricas do século XX**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MIRANDA, JEFF WALL: **Fotografias à escala**. Humana. 2011. Disponível em: <Helena. repositorio.ul.pt/bitstream/10451/6935/1/ulfl111686_tm.pdf.> Acesso em 16 mai. 2016.

MUCHNIC, Suzanne. **O objetivo de Wall? Para melhorar a sua visão**. 1997. Disponível em:< Wall's Aim? To Improve Your Vision - Los Angeles Times>. Acesso em: 16 nov. 2014.

POIVERT, Michel. **A fotografia contemporânea tem uma história?**. 2010. Disponível em:

<www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/download/5884/4566>

Acesso em 16 nov. 2015.

PULS, Mauricio. **Verdadeiro ou falso**. 2017. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/revista-zum-12/verdadeiro-ou-falso/>>. Acesso em: 08 dez. 2017.

RICOUER, Paul. **A metáfora viva**. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

RIO, Victor Del. **Wall e os subtextos da imagem**. 2012. Disponível em: <www.victordelrio.net/PDFS/Artistas/wall.pdf>. Acesso em: 08 mar. 2016.

RIVERA, Tania. **Arte e psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SANTAELLA, Lucia. **Teoria geral dos signos**. São Paulo: Cengage Learning, 2012.

SAVA, Sharla. **Cinematic Photography, Theatricality, Spectacle: The Art of Jeff Wall**, 2005. Disponível em: <www.cjc-online.ca › Home › Thesis Abstracts>. Acesso em: 10 dez. 2017.

SZARKOWSKI, John. **Modos de olhar**. Itália: EuroGrafica SpA, 1999.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

TASSINARI, Alberto. **8XFotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

VIDAL, Carlos. 2009. Disponível em: <<https://fotografiaeteoria.wordpress.com/tag/michael-fried/>>. Acesso em: 15 mar. 2015.

WALL, Jeff. **Fotografia e inteligência líquida**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

WALL, Jeff. **"Sinais de indiferença"**: Aspectos da fotografia na arte conceitual ou como arte conceitual. 1995. . Disponível em:<<https://theoryofimage.files.wordpress.com/.../-wall-indiferenci...> >. Acesso em: 16 nov. 2016.

Anexo I: *"Sinais de indiferença": Aspectos da fotografia na arte conceitual ou como arte conceitual.*

Ensaio escrito por Jeff Wall em 1995. Título original: *"Marks of Indifference": Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art"*, publicado na *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*, Los Angeles, Museu de arte contemporânea de Cambridge, The MIT Press, 1995, pp. 242-267. Traduzido do espanhol por Carlos Alexandre de Mello Libardi.

Este ensaio é um esboço, uma tentativa de estudar as diferentes maneiras através das quais a fotografia tornou-se o objeto de atenção dos artistas conceituais, consagrando-se como uma forma de arte da atualidade após os experimentos de 1960 e 1970. A Arte Conceitual desempenhou um papel importante na transformação dos termos e condições pelos quais a fotografia artística definiu a si mesma e a sua relação com as outras artes. Transformação que converteu a fotografia em uma forma institucionalizada que evolui explicitamente através da dinâmica da autocrítica.

Naturalmente a relação da fotografia com a pintura e a escultura moderna não nasceu nos anos sessenta; já tinha sido fundamental para o discurso e a produção artística nos anos 1920. Mas para a geração dos anos sessenta, a fotografia artística permanecia excessivamente enraizada nas tradições pictóricas da arte moderna. Vivia uma existência marginal, de irritante serenidade, que a manteve longe do drama da vanguarda intelectual, no momento em que pleiteava um lugar de destaque, ou mesmo, definitivo, no seu interior. Os artistas mais jovens queriam alterar esta ordem, desarraigar e radicalizar o médio e fizeram, usando os recursos mais sofisticados que estavam disponíveis na época: a autocrítica associada com a tradição de vanguarda. Sua abordagem deu a entender que a fotografia ainda não havia se tornado "Vanguarda" em 1960 ou 1965, apesar dos adjetivos que irrefletidamente foram atribuídos a ela. Ela ainda não havia atingido uma autoconsciência ou capacidade de desconstrução que outras artes tinham

estabelecido como algo fundamental para seu desenvolvimento e seu amor próprio.

Através desta autocrítica, pintura e escultura tinham se distanciado da prática da descrição figurativa que, historicamente, formaram a base de seus valores sociais e estéticos. Mesmo que nós já não pudéssemos aceitar a afirmação de que a arte abstrata tinha ido mais "além" do que a representação ou a descrição figurativa, entretanto esses avanços acrescentaram algo novo no corpus de possíveis formas artísticas no contexto da cultura ocidental. Na primeira metade da década de 1960, o minimalismo foi decisivo para novamente colocar na mesa um tema central, pela primeira vez desde a década de 1930, o problema geral de como validar um objeto como obra de arte entre todos os outros objetos do mundo. Sob o regime da representação figurativa, ou seja, na história da arte ocidental antes de 1910, uma obra de arte era um objeto cuja validade como obra de arte estava a ser, ou em mostrar, uma descrição figurativa. Ao desenvolver propostas alternativas para uma arte mais "além" da descrição figurativa, a arte teve que responder a suspeita de que, faltando essa característica descritiva ou figurativa, objetos de arte seria arte somente pelo nome e não pelo seu material, forma ou função! A arte se projetou para frente, mantendo apenas o encanto de seu nome tradicional e, entrando conseqüentemente, na fase complexa da incansável busca por um terreno alternativo de validade. Esta fase continua e deve continuar.

A fotografia, ao contrário das outras artes, não pode encontrar alternativas para a descrição figurativa. A representação é intrínseca ao meio fotográfico. A fim de participar do tipo de reflexividade que tinha sido imposta a arte moderna, a fotografia só podia por em jogo sua condição própria e imperativa de ser uma representação-que-é-um-objeto.

A Arte Conceitual, em uma tentativa de destacar esta condição, esperava vincular novamente o meio com o mundo de uma forma fresca e diferente, superando os critérios obsoletos da fotografia como um mero meio de fazer imagens. Neste processo, houve várias tendências importantes. Limito-me a analisar duas delas. A primeira lida com a revisão e a reativação

da reportagem fotográfica, foi o gênero de fotografia artística dominante, como era no início da década de 1960. A segunda está relacionada a primeira e, em certa medida, eu diria que surja dela. É o tema da desespecialização e a reespecialização do artista em um contexto determinado pela indústria cultural e foi objeto de controvérsia por algumas tendências da arte Pop.

1. DA REPORTAGEM AO FOTODOCUMENTARISMO

A fotografia entrou em sua fase pós-pictorialista (poderíamos chamá-la fase "pós-stieglitziana") ao explorar os territórios de fronteira da imagem utilitária. Esta etapa, que começou em 1920, por aqueles que rejeitaram a iniciativa pictorialista e realizaram sua tarefa colocando seu foco de atenção no imediatismo, no instantâneo e na fugacidade, no momento do aumento do valor da imagem a partir da prática de vários tipos de reportagem. Uma nova versão do que pode ser denominada "representação ocidental", ou "o conceito ocidental de imagem" aparece neste processo.

Imagem ocidental é, naturalmente, um quadro, aquela descrição e composição, bonita por si só, vindo da institucionalização da perspectiva e da figuração dramática que era típica das origens da arte moderna ocidental, com Rafael, Dürer, Bellini e os demais mestres de renome. É conhecido como resultado do dom divino, de uma técnica sofisticada, de um sentimento profundo e de um planejamento meticuloso. Brinca com o conceito de espontâneo e do imprevisível. O mestre pintor organiza tudo antecipadamente, mas está confiante de que todo este planejamento irá resultar em algo fresco, leve, móvel e fascinante. A mobilidade do pincel, as formas que dele constantemente vão surgindo, era o meio principal através do qual o gênio da composição se arriscava a cada momento e transcendia este risco ao moldar nas superfícies reluzentes as mágicas da figuração.

A fotografia pictorialista influenciada pelo espetáculo da pintura ocidental tentou imitá-la, de alguma forma, através de atos de composição pura. A falta de meios para criar uma foto com superfície espontânea e ao mesmo tempo transcendente, na primeira fase do pictorialismo, a fase de Stieglitz, imitou as artes gráficas, reinventou o precioso livro e estabeleceu estranhos parâmetros de composição; e depois desapareceu. "Sem uma concepção dialética da

própria superfície a fotografia não poderia" obter o mesmo tipo de espontaneidade planejada que a pintura tinha mostrado ao mundo como padrão universal de arte. Na década de 1920, os fotógrafos interessados pela arte tinham começado a perder o interesse pela pintura, até mesmo pela pintura moderna e prestaram atenção ao vernáculo de seu próprio meio e para o cinema, para descobrir seu próprio princípio de espontaneidade; para descobrir mais uma vez e por si só, o aparecimento inesperado da imagem que reclamava a estética moderna.

É então que aparece o conceito de arte do fotojornalismo, a ideia de que a arte pode ser feita a partir da imitação do fotojornalismo. A dialética da experimentação vanguardista criou a necessidade desta prática. As formas de arte não autônomas, como arquitetura e os novos fenômenos, como a comunicação de massas, foram paradigmáticos nos anos vinte e trinta porque as vanguardas estavam muito comprometidas com a crítica da obra de arte autônoma e muito animadas diante a possibilidade de superá-las através de uma revisão utópica da sociedade e da consciência. O fotojornalismo nasceu no âmbito das novas indústrias de publicação e comunicação e produziu um novo tipo de imagem, utilitária, de acordo com exigências editoriais e inovadora em sua captura do instantâneo, no momento em que estava a acontecer. Para ambas as razões, parece que um número de fotógrafos (Paul Strand, Walker Evans, Brassai, Henri Cartier-Bresson) pensaram que poderiam criar uma nova arte através de uma mimese daqueles objetivos e aspectos da fotografia, tal como praticada no mundo das novas indústrias culturais.

Esta mimese produziu uma série de mudanças no conceito de imagem que afetou a ideia de arte moderna em todos os níveis e que, conseqüentemente, estabeleceram-se como premissas para o tipo de crítica que propõem os artistas conceituais após 1965. A fotografia pós-pictorialista é realizada a fim de atender a um requisito: essa imagem faz a sua aparição em uma prática que já renunciou, sem dúvida, a sensualidade da superfície, mas que deve abandonar também o processo explícito de preparação da composição. Os atos da composição são de propriedade do quadro. Na reportagem, o lugar dominante da composição se conserva somente como uma

dinâmica da antecipação do enquadramento, a "consciência do caçador", o olhar inquieto de um "gato de um olho só", como disse Lee Friedlander. Cada novo passo na construção da imagem que se vai acumulando ao longo dos séculos é sacrificado pelo o fluxo desigual de eventos na medida em que são revelados. O retângulo do visor e a velocidade do obturador da "imagem" da fotografia, é tudo que resta da grande pompa da composição. O conceito artístico de fotojornalismo foi o que forçou a fotografia a se tornar naquilo que aparenta ser uma dialética da modernidade. Uma vez que tenha despojado dos impedimentos e vantagens herdadas de antigas formas de arte, a reportagem avança para a descoberta das qualidades intrínsecas do meio. Essas qualidades devem diferenciar necessariamente o meio de outros meios, e através de um autoexame, pode surgir como arte da modernidade, aproveitando o mesmo status que o resto.

Esta força ou pressão não é apenas social. A reportagem não é um gênero fotográfico que nasce devido os requisitos das instituições sociais como tais, apesar de que as instituições como a imprensa desempenharam um papel vital na definição do fotojornalismo. A imprensa tinha algo que ver com a nova configuração do equipamento dos anos vinte e trinta, câmeras em particular pequenas e rápidas e rolos de filme. Mas a reportagem é inerente à natureza do meio e isso é demonstrado na evolução dos equipamentos. A reportagem, ou o aspecto espontâneo ou fugaz da imagem fotográfica, aparece simultaneamente ao aspecto representativo, pictórico, das origens da fotografia: suas impressões são os elementos embassados das primeiras cenas de ruas de Daguerre. A reportagem desenvolve-se de uma pesquisa das partes embassadas.

Neste processo, a fotografia produz sua própria versão de imagem, e esta será a primeira versão nova desde o começo da pintura moderna na década de 1860, ou inclusive desde o nascimento da arte abstrata, se é que pinturas abstratas podem ser consideradas imagens. Uma nova versão da imagem traz, sem dúvida, um momento de inflexão no desenvolvimento da arte moderna. Levantará novos problemas que farão parte do conteúdo intelectual

da Arte Conceitual ou, pelo menos, de alguns aspectos representativos deste conteúdo.

Uma das críticas mais importantes gerada na Arte Conceitual foi o de "esteticismo", aparente ou real, da fotografia artística. O interesse renovado nas teorias e métodos radicais da vanguarda politizada e objetivista nos anos vinte e trinta têm sido considerados, desde há muitos anos, uma das contribuições mais significativas da arte na década de 1960, especialmente na América. O Produtivismo, a "factografia" e os conceitos da Bauhaus foram colocados em oposição à arte aparentemente "despolitizada" e resubjetivizada dos anos quarenta e cinquenta. Neste caminho, descobriram que o tipo de fotografia artística formalista e "resubjetivizada", que é então feita em torno de Edward Weston, Ansel Adams na costa oeste, ou Harry Callahan e Aaron Siskind em Chicago (para citar somente exemplos americanos) tratava de abandonar não só qualquer vínculo com o agitprop, mas qualquer relação com os tecidos nervosos da vida social e retornar à majestosidade do pictorialismo moderno. Este trabalho foi saudado como uma afronta por parte dos críticos radicais desde o início do novo debate dos anos sessenta. A visão ortodoxa baseia-se que a pressão da guerra fria obrigou os fotógrafos com consciência social a afastar-se das formas limítrofes do fotojornalismo artístico e aproximar-se das versões mais subjetivas do informalismo. Neste processo, as formas e os conceitos de vanguarda radical mais conflitante e violento foram retirados do panorama público até que eles voltaram com o neovanguardismo ativista dos anos sessenta. Há muita verdade nesta interpretação, mas é falso no momento em que define uma divisão muito acentuada entre as abordagens e os métodos do vanguardismo politizado e as tendências mais subjetivistas e formalistas da fotografia de artística.

A situação é mais complexa porque as possibilidades de uma composição formal autônoma em fotografia foram aperfeiçoadas e este progresso influenciou no panorama social e histórico próprio da evolução do meio no contexto da arte de vanguarda. O conceito artístico de fotojornalismo é uma formalização teórica da situação ambígua do tipo mais problemático de fotografia. É a fotografia que emerge na roda, do compromisso social complexo

do fotógrafo (sua incubência): registra algo representativo no evento, no compromisso e adquire uma validade por ele. Mas essa validade, isolada, é apenas uma validade social: o êxito da imagem como reportagem per se. Todas as vanguardas dos anos vinte e trinta estavam conscientes de que a validade como reportagem por se era insuficiente para o mais radical dos objetivos. O que era necessário era que a imagem não fosse apenas válida como reportagem e socialmente eficaz, mas que conseguisse apresentar uma nova proposta ou modelo de imagem. A fotografia só podia realizar-se como forma artística moderna e participar nos projetos culturais mais radicais e revolucionários daquela época desde que cumprisse estas duas condições ao mesmo tempo. Neste contexto, a rejeição da característica estética clássica da imagem, em nome do amadorismo proletário, deve, por exemplo, ser visto como uma reivindicação para um novo nível de consciência visual.

Desta forma a fotografia de arte foi forçada a ser antiestética e esteticamente significativa, embora em um sentido novo, "negativo". É importante estar ciente de que o conteúdo do diálogo vanguardista era em si mesmo o mais vital no momento de criar a procura de um esteticismo que foi alvo de críticas por parte da mesma vanguarda. Em *Teoria da vanguarda* (1974) Peter Bürger argumentou que a vanguarda surgiu historicamente de uma crítica do esteticismo consumado da arte moderna do século XIX. Propõe que, por volta de 1900, a geração vanguardista, confrontada com o fato institucional e social da separação entre arte e outras áreas autônomas da vida, foi forçado a tentar contornar esta separação e vincular novamente a arte com o desenvolvimento dos assuntos do mundo a fim de salvar a dimensão estética transcendendo-a. Bürger faz ênfase neste impulso de transcender o esteticismo e a arte autônoma, mas esquece de que a obsessão pela estética, fenômeno desenvolvido agora em uma espécie de tabu, foi transferida para o centro de qualquer pensamento artístico ou ideia crítica desenvolvida pelo vanguardismo. Portanto, ninguém pode, até certo ponto, inverter os termos da tese de Bürger e dizer que a arte de vanguarda não só constituiu uma crítica ao esteticismo, mas, até mesmo o estabeleceu como objeto de controvérsia permanente através do grave problema que criou. Esta tese está intimamente

ligada à situação da fotografia dentro do vanguardismo. A fotografia não tinha um histórico de autonomia suficientemente longo para ser uma instituição respeitável. Surgiu tarde demais para isso. Sua estetização não foi, portanto, nem poderia ser simplesmente, objeto de uma crítica vanguardista, simplesmente porque ela devia sua existência a esta mesma crítica.

Por este motivo, não pode haver uma divisão clara entre o formalismo estético e as diversas formas de fotografias comprometidas. O subjetivismo pode tornar-se a base das práticas fotográficas de corte crítico com a mesma naturalidade que a "neofactografia", e ambas as disciplinas, muitas vezes estão presentes em muitas obras dos anos sessenta.

A peculiar, embora conhecida, ambiguidade política como arte das formas experimentais dentro e ao redor do conceptualismo, particularmente no contexto de 1968, é o resultado da fusão, ou mesmo confusão dos tropos da fotografia artística com alguns aspectos da sua crítica. Esta fusão, em absoluto anômalo, reflete precisamente a estrutura interna da fotografia como arte potencialmente vanguardista ou neovanguardista. Isto implica dizer que as novas formas de prática e experiência fotográfica nos sessenta e setenta não veio exclusivamente do "revival" das tendências antissubjetivistas e antiformalistas. Um pouco parece que o trabalho de figuras como Douglas Huebler, Robert Smithson, Bruce Nauman, Richard Long ou Joseph Kosuth surgem de um espaço constituído de transformações já amadurecidas de ambos os tipos — factográfico e subjetiva, ativista e formalista, "Marxista" e "Kantiano" — abordagens, presentes nas obras de seus antecessores em 1940 e 1950, nas complexidades da dialética de "reportagem como fotografia artística", como fotografia artística por excelência. As críticas radicais da fotografia artística inauguradas e realizadas ocasionalmente na Arte Conceitual podem ser consideradas tanto uma invalidação dos enfoques academicistas sobre estas questões, quanto uma extrapolação das tensões existentes dentro deste academicismo; é dizer, uma nova fase crítica de academicismo e não uma simples renúncia a ele. O fotoconceptualismo foi capaz de fornecer nova energia de outras artes para a problemática do fotojornalismo, e isto obscureceu a maneira em que ele estava enraizado nesta controvérsia das

questões estéticas não resolvidas, embora solidamente estabelecidas, da fotografia da década de 1940 e 1950.

O palco para o renascimento de todo o drama da reportagem dentro da vanguarda tinha sido criado do ponto de vista intelectual. A situação peculiar da fotografia artística na arte, no início da década de 1960 é outro pré-requisito, cujas consequências não são apenas sociológicas. É quase surpreendente, lembro-me de que fotografias artísticas importantes poderiam ser compradas por menos de US \$100, não só em 1950, mas em 1960. Isso indica que apesar da complexidade interna da estrutura estética da fotografia artística, seu reconhecimento como arte nas sociedades capitalistas ainda não tinha ocorrido. Todas as condições estéticas prévias para o seu aparecimento como forma principal de arte moderna já estavam presentes, mas não se concretizou socialmente até o aparecimento das novas críticas e as transformações dos anos sessenta e setenta. Poderíamos dizer que a absoluta ausência de um mercado da fotografia, em um momento em que estava florescendo a pintura, atraiu dois tipos de energias para o meio fotográfico.

A primeira é uma energia especulativa e inquisitiva, que circula por onde as coisas parecem estar "subestimadas". A subvalorização implica o aparecimento súbito de algo esquecido, o que pode gerar uma oportunidade no futuro. O subestimado é uma categoria relacionada com as categorias benjaminianas do "passado imediato" ou do "recentemente esquecido".

A segunda, de alguma forma, é uma versão negativa do primeiro. Tendo em conta o novo ceticismo frente a "*art cult*", que cedo começou a aflorar dentro do círculo intelectual em torno da Arte Pop e suas mitologias, a falta de interesse dos marchand de arte e os colecionadores caracterizou a fotografia como um potencial utópico. Então a ideia de que a fotografia não poderia integrar-se ao novo "regime", a ordem comercial burocrática e discursiva, que se tornou rapidamente objeto de críticas impulsionadas pelas atitudes do movimento estudantil e da nova esquerda. Ideias que hoje podem parecer tão ingênuas foram efetivas para por em relevo a maneira pela qual a fotografia artística não havia se convertido em arte, a com letra maiúscula, fotografias

não poderiam ser experimentadas em termos da dialética da validade que caracteriza todas as iniciativas estéticas modernas.

Paradoxalmente, isto só poderia ser produzido de maneira invertida. A fotografia poderia surgir socialmente como arte unicamente no momento em que seus pressupostos estéticos sofressem de alguma forma, uma crítica contundente e radical, uma crítica com o objetivo de excluir qualquer estetização ou "artização" do meio. O fotoconceitualismo levou a uma total aceitação da fotografia como arte autônoma (burguesa e colecionável) sob a alegação de que este meio podia desfrutar do privilégio de ser a negação deste conceito em todos os níveis. Tornar-se esta negação rompeu as últimas barreiras. A fotografia inscrita dentro de um novo vanguardismo e combinada com elementos de texto, escultura, pintura ou desenho, tornou-se a quinta-essência do "antiobjeto". Embora as neovanguardas reestudassem e redescobrissem as ortodoxias dos anos vinte e trinta, inesperadamente foram expandidas as fronteiras no campo das artes autônomas em vez de reduzi-las. No surgimento dos modelos pós autônomos de trabalho que caracterizou o discurso da década de 1970, podemos detectar, talvez apenas posteriormente, uma extensão do esteticismo vanguardista. Para a primeira vanguarda, a arte pós autônoma, a "*pós-studio*", foi necessária uma dupla legitimação. A primeira, a transcender ou, no mínimo, ter provado a autenticidade das fronteiras da arte autônoma e tornado funcionais de forma crível. A segunda, que este teste, esta nova utilidade, foi eficaz nas obras ou formas que sugerem modelos persuasivos da arte como tal, e que na época foram capazes de desintegrá-la, abandoná-la ou negá-la. Sugiro a seguinte descrição deste processo: a arte autônoma tinha chegado a um estado onde aparentemente só poderia ser atingido de forma válida pela estrita imitação da arte não autônoma. Essa heteronomia pode aparecer sob a forma de comentário crítico direto, como ocorre com Art & Language, ou com a produção de propaganda política, tão comum nos anos setenta, ou com as mais distintas formas de intervenção ou apropriação praticadas mais recentemente. Mas, em qualquer um desses procedimentos, segue-se criando necessariamente uma obra de arte

autônoma. A inovação é aqui que o conteúdo da obra é a validade do modelo ou da hipótese da não autonomia que cria.

Obviamente, este jogo complexo mimético formou a base para qualquer estratégia de "fim do jogo" dentro do vanguardismo. A profusão de novas formas, processos, materiais e temas que caracteriza grande parte da arte da década de 1970, em grande parte foram estimulados pelas relações miméticas com outros processos sociais de produção: o industrial, acadêmico, comercial, cinematográfico, etc. Como vimos a fotografia artística já havia desenvolvido uma complexa estrutura mimética, através da qual os artistas imitavam o fotojornalismo a fim de criar imagens. Esta ordem de produção tão elaborada, madura e mimética, colocou a fotografia na cabeça da nova pseudo-heteronomia o que lhe permitiu se converter em paradigma de qualquer pensamento artístico estético-crítico ou construtor de modelos. O fotoconceitualismo resolveu muitas das implicações que isso suscitou. Inclusive parece que muitas das realizações mais importantes da Arte Conceitual foram criadas ou sob a forma de fotografias, ou mediadas por elas.

A reportagem é assumida e parodiada, de forma maneirista, de certa forma pelo fotoconceitualismo. A ideia de que uma fotografia artisticamente significativa pode ainda ser efectuada como imitação direta não é válida, por ser algo que a primeira vanguarda e a subjetividade lírica da fotografia artística dos anos 50 já haviam finalizado historicamente. O gesto da reportagem é removido do campo social e se vincula a um acontecimento teatral putativo. O campo social é conferido ao fotojornalismo profissional propriamente dito, como se os problemas estéticos relacionados com a descrição do mesmo já não fossem relevantes, e o fotojornalismo tinha iniciado uma fase não só pós-moderna como "pós estética", que permaneceu excluída da evolução estética por um tempo. Este fato, certamente, satisfazia perfeitamente a sensibilidade daqueles ativistas políticos que intentaram realizar naquele momento uma nova versão da fotografia proletária.

Esta introversão ou subjetivação, da reportagem manifestou-se principalmente em duas direções. Em primeiro lugar, levou à fotografia para uma nova relação com a problemática da imagem encenada, da pose, através

de novos conceitos de performance. Em segundo lugar, o registo da fotografia dentro do quadro das práticas experimentais conduziu à existência de uma relação direta, mas distanciada da paródia, com o conceito artístico de fotojornalismo. Embora o trabalho de muitos artistas neste contexto poderia ser discutido, para ser breve comentarei o trabalho fotográfico de Richard Long e Bruce Nauman, como representante do primeiro exemplo e Dan Graham, Douglas Huebler e Robert Smithson, do segundo.

As fotografias de Long e Nauman documentaram gestos artísticos concebidos previamente, ações ou "eventos de estúdio", coisas que permanecem de forma consciente como modelos estéticos e conceituais de assuntos do mundo que, como tal, já não precisam aparecer diretamente na imagem. *Inglaterra*, 1968 (1968), de Long, documenta um ato ou um gesto, realizado pelo artista só no campo, longe dos ambientes comuns de arte ou da performance. Geralmente, suas imagens são paisagens e sua atmosfera é bastante diferente dos tipos e das intenções da reportagem. A fotografia artística de paisagem convencional pode mostrar um motivo em primeiro plano, como uma pilha incomum de pedras ou uma árvore nodosa ao contrário do resto da imagem, destacando sua singularidade, diferenciando-o do meio envolvente e ao mesmo tempo existindo em referência a ele. Assim uma fotografia de paisagem pode ser projetada para informar sobre um determinado estado de coisas, portanto pode ser consistente como um conceito artístico de reportagem. O caminho de Long traçado no campo é a substituição do motivo do primeiro plano. É um gesto semelhante ao conceito de Barnett Newman do estabelecimento de um "aqui" no vácuo de uma terra primitiva. É, simultaneamente, agricultura, religião, urbanismo e teatro, uma intervenção num lugar deserto e pitoresco que é convertido em um cenário completado artisticamente com um gesto e a fotografia para a qual é realizado o gesto. Long não fotografa os fatos no momento em que ocorrem, mas encena um acontecimento para conseguir um resultado fotográfico preconcebido. A imagem é apresentada como uma forma de um ato, como "foto-documentação" subsidiária. No entanto, é o que se tem convertido no presente numa nova forma de encenação. Isto é, existe e está legitimada como uma continuação do

projeto de reportagem ao mover-se precisamente no sentido oposto, um método de representação preconcebido, um baile de máscaras introvertido que joga com as inclinações estéticas herdadas da fotografia artística-come-reportagem.

Muitos destes mesmos elementos, colocados num interior, são aqueles que se caracterizam como fotografias de estúdio de Nauman, como *Failing to Levitate in Studio* (1966) ou autoretrato como *Fountain* (1966-1967/1970). O estúdio do fotógrafo e o conjunto genérico da "Fotografia de Estúdio", foi a antítese pictorialista contra os quais a estética da reportagem foi elaborada. Nauman inverte os termos. Partindo de dentro do que começava a ser denominado de "performance art", Nauman realizou sessões de fotos da história cujo tema principal é o "jogo" egocêntrico e autoreflexivo que está ocorrendo nos estúdios dos artistas que foram "além" das artes modernas e chegaram as novas formas de híbridismo. A fotografia de estúdio não está longe da reportagem: analiticamente adere a relatar tudo o que acontece no estúdio, este lugar que foi uma vez estritamente controlado pelos precededores e fórmulas, mas que vivia o processo de ser reinventado novamente como teatro, fábrica, sala de estar, sala de leitura, galeria, museu, entre muitas outras coisas.

As fotografias, filmes e vídeos de Nauman deste período são feitos em dois estilos diferentes. O primeiro, que corresponde a *Failing to Levitate* é "direto", tosco e em branco e preto. Outro modelo é baseado na utilização de efeitos de iluminação de estúdio (fontes diferentes, géis coloridos, contrastes acentuados) e, claro, na cor. Ambos os estilos, enquadrados dentro de uma série de fórmulas e efeitos básicos, são significativos para a nova coexistência de gêneros fotográficos que pareciam estar ontologicamente separados e até mesmo em oposição dentro da história da fotografia artística até aquele momento. É como se o trabalho de reportagem se remontassem a Muybridge e as fontes de qualquer conceito tradicional do fotodocumentarismo e as fotografias em cor, as primeiras gags e piadas, a Ray e Moholy-Nagy, no local de origem dos efeitos usados por eles mesmos. Tem sido demonstrado que os dois mitos predominantes da fotografia – o que argumenta que as fotografias

são a "verdade" e o que defende que elas não são - são fundados na mesma prática, viável no mesmo lugar, no estúdio, nesse momento de transformação histórica que vivia aquele lugar.

Estas práticas ou estratégias são muito comuns até 1969; inclusive chegaram a ser de rigor no horizonte da performance art, arte da terra, art povera e conceitualismo e isso se pode afirmar que estas novas metodologias da prática fotográfica constituem o fator mais sólido que vincula as formas experimentais da época entre elas, que por sua vez podem parecer das mais díspares e irreconciliáveis.

Esta integração ou fusão da reportagem com a performance, sua introversão maneirística pode ser vista como uma crítica paródica implícita dos conceitos da fotografia artística. Smithson e Graham, em parte porque eles eram escritores, foram capazes de fornecer uma paródia mais explícita do fotojornalismo que Nauman ou Long.

O fotojornalismo, como uma instituição social pode ser definido como uma colaboração entre escritor e fotógrafo. O intelectualismo da Arte Conceitual foi concebido por jovens artistas com aspirações para quem a escritura crítica constituiria um exercício de importante autodefinição. Por exemplo, a crítica de Donald Judd escrita para Arts Magazine foi decisiva e ensaios como "*Objetos específicos*" (1964) causou quase o mesmo impacto que as obras de arte literárias. A interação que se deu entre um homem literato veterano, Clement Greenberg, um jovem crítico acadêmico de arte, Michael Fried, e Judd, um estilista de talento, compõe um dos episódios mais ricos da história da crítica americana, e também teve muito a ver com o nascimento da ideia da escrita crítica como obra de arte. "*A terra do Cristal*" de Smithson, publicada na *Harper's Bazaar* em 1966, é uma homenagem ao Judd como o criador das formas visuais e literárias. No entanto, a inovação de Smithson reside em evadir-se do gênero da crítica de arte e em seu lugar escrever uma paródia documental de viagem. Ele desempenha o papel de jornalista curioso e homem das letras que acompanha e interpreta seu tema. Narrativiza a arte de Judd com sua versão própria, oscila entre o comentário crítico e a narração e reinventa a relação entre literatura e arte visual. As obras mais relevantes

publicadas por Smithson como "*Os monumentos de Passaic*" e "*Incidentes de viagem no espelho em Yucatan*" são "autoacompanhamentos". O Smithson fotojornalista acompanha o Smithson artista experimental e é capaz de escrever uma apologia sofisticada de sua arte escultórica na forma de divertimento popular. Seus ensaios não tem pretensão conceitualista de serem obras de arte visuais senão que parecem conformar-se sendo obras literárias. As fotografias incluídas neles destinam-se a ilustrar a narração ou os comentários. A seu tempo, a narrativa descreve o evento de realizar as fotografias. "Um nunca sabia em que lado do espelho se encontrava", ponderou em "Passaic", como a refletir sobre a paródia do fotojornalismo que estava em processo de representar. A paródia de Smithson era uma maneira de dissipar ou suavizar o tom positivista e objetivista do minimalismo, de subjetivizá-lo, associando sua linguagem reducionista formal a estados de ânimos mais complexos, oscilantes ou até mesmo delirantes.

As alusões às formas esculturais minimalistas que constantemente aparecem nos textos de Smithson parecem apagar a cadeia associativa da experiência, o monólogo interior da criatividade, insistindo no puro imediatismo do próprio produto, a obra como tal, como "objetos específicos". A revelação de Smithson do que via como o interior emocional do minimalismo dependia do retorno de ideias, de tempo e processo, de narração e interpretação, de experiência, memória e alusão, a primeira linha artística, contra a retórica de Greenberg e Judd. Seu fotojornalismo é tanto um autorretrato, ou seja, performance e reportagem do que estava escondido e reprimido na arte que ele mais admirava. Localizar o impulso por formas de arte autosuficientes e não objetivas através de respostas concretas e pessoais da vida real, das experiências sociais e, assim, contribuir para novas críticas do formalismo tão vitais para o projeto de Arte Conceitual.

O compromisso de Dan Graham às tradições clássicas da fotoreportagem é único entre os artistas que são normalmente identificados com a Arte Conceitual, e suas fotografias de arquitetura tomam o relevo de alguns aspectos do projeto de Walker Evans. Desta forma Graham coloca seu trabalho na fronteira do fotojornalismo, participando nele e ao mesmo tempo

colocando-o a serviço de outros aspectos de sua obra. Suas fotografias de arquitetura fornecem uma base social para os modelos estruturais de experiência intersubjetiva, desenvolvido através de textos, vídeos, performances e esculturas ambientais. Suas obras não se referem simplesmente ao mundo social em sua forma mais ampla, como seria o caso do fotojornalismo, mas refere-se a outros projetos do próprio Graham que, fiéis a fórmula conceitual, são modelos do social e não descrições.

Homes da América (1966-1967) de Graham adquiriu um status canônico neste sentido. Aqui, a forma de ensaio fotográfico, como conhecido na história da fotografia, foi meticulosamente reproduzido como modelo da instituição do fotojornalismo. Como Walker Evans na revista *Fortune*, Graham escreve o texto e fornece as fotografias que ilustram isto. *Homes*, na verdade, foi concebida como um ensaio sobre a arquitetura residencial para uma revista de arte e certamente poderia assim funcionar sem problemas. Coincidentemente, ele nunca foi publicado como queria Graham. Como resultado, acabou se transformando em litografia, um apócrifo de dupla página. A cópia e as fotografias originais incluídas nele, não constituíam um ato ou exercício de reportagem, mas um modelo deste. Este modelo é uma paródia, uma imitação meticulosa e objetiva, que visa pôr em causa a legitimidade (e o processo de legitimação) de seu original e, em consequência (e somente em consequência) legitimar a si mesmo.

As fotografias que compõem a obra são as mais conhecidas de Graham e tem marcado seu trabalho fotográfico posterior. Dirigindo seu projeto fotográfico em termos de modelo paródico do ensaio fotográfico, Graham coloca toda a sua produção de imagens em um sentido muito preciso de arte, embora certamente condicional. Cada fotografia tem que ser, ou deve ser capaz de ser, nada mais do que uma ilustração de um ensaio e, portanto, não uma obra de arte autônoma. Desta forma parece cumprir, como as fotografias de Smithson, a exigência da imitação do não autônomo. *Homes for América*, ao ser tanto um ensaio sobre as áreas residenciais como um impresso do artista, foi estabelecido explicitamente como um arquétipo canônico da nova ordem de arte antiautônoma, embora arte autônoma ao seu modo. As fotografias que

compõem a obra estão no limiar da obra autônoma, por isso várias vezes, rejeitando a ideia de abandonar o dilema artístico da reportagem e, conseqüentemente, estabelecendo um padrão estético dessa condição de limiar.

O trabalho de Huebler também está comprometido com a criação e o estudo do efeito que as fotografias adquirem quando são misturadas com algum projeto externo, em que elas aparecem como o meio, não a finalidade. Mesmo assim, ao contrário de Smithson ou Graham, Huebler não possui pretensões literárias quanto ao conteúdo textual de suas obras, os "programas" em que suas fotos são usadas. Suas obras abordam a Arte Conceitual em si, no sentido de que se abstêm do status literário e apenas pretendem ser objetos de arte visual. No entanto, essa renúncia do aspecto literário é um ato de linguagem, um acto enunciado como manobra da escrita. As "peças" de Huebler têm a ver com a apropriação, o uso e a mimese de diferentes 'sistemas de documentação', entre os quais a fotografia é apenas uma delas. Dentro das obras encontramos um grupo de protocolos relacionados genericamente, definidos pela escrita e é estritamente dentro destes protocolos, onde as imagens adquirem um significado e um status artístico. Enquanto Graham e Smithson executaram suas obras através da mimese e da paródia das formas do fotojornalismo, seu produto publicado, Huebler, em vez disso, faz parodia da encomenda, do "projeto" ou a iniciativa que coloca todo o processo em andamento. Estes procedimentos aparentemente inúteis e até mesmo banais que compõem obras como *Duration Piece #5, Amsterdam, Holanda (1970)* ou *Duration Piece #7, Roma (1973)* atuam como expoentes desta construção verbal ou escrita que, no campo da obra, cria a necessidade de fazer fotografias. Quanto mais se esvazia a função de tudo aquilo que se poderia considerar normativamente um tema social persuasivo, mais se destaca como mero paradigma da estrutura de uma ordem, e pode ser provado com mais nitidez como modelo de relações entre a escrita e a fotografia. Esvaziando o conteúdo de sua prática fotográfica, Huebler resume aspectos importantes do desenvolvimento da pintura moderna. Mondrian, por exemplo, se distanciou das descrições de paisagem para abordagem de padrões experimentais com

um valor descritivo unicamente residual, a obras abstratas que analisam e modelam relações, mas que não descrevem nem representam figurativamente. A ideia de uma arte que proporciona uma experiência direta de situações ou relacionamentos e não secundária ou figurativa é uma das criações mais poderosas da arte abstrata. O espectador não experimenta a "reapresentação" das coisas ausentes, mas a presença de uma coisa, a obra de arte em si mesma, com todo o dinamismo, a tensão e a complexidade que reside dentro dela. A experiência é mais como o encontro com uma entidade do que com uma mera representação. A entidade não mostra uma descrição de outra entidade que é mais importante do que a primeira, mas que aparece e é experimentada da mesma forma que objetos e entidades são experimentadas em contextos da vida social emocionalmente carregados.

A mimese de Huebler dos aspectos da construção de modelos da arte abstrata moderna, naturalmente, contradiz, naturalmente, as qualidades naturais descritivas da fotografia. A contradição é o centro necessário destas obras. Para a concessão da continuidade do carácter descritivo inescapável da fotografia, mesmo quando se decretou que não há nada de significativo para ser descrito figurativamente, Huebler tenta destacar algo essencial sobre a idiossincrasia do meio. A parte criativa e artística deste trabalho não é, obviamente, a fotografia, a tomada de imagens. Isso mostra todas as qualidades limitadas associadas com o significado de desespecialização e amadorismo que o fotoconceitualismo tem de si mesmo. A parte criativa destes trabalhos são os "projetos" escritos. Qualquer elemento que faz uma fotografia 'interessante', ou 'boa' em termos procedentes diretamente da fotografia artística, fica excluído de forma rigorosa e sistemática. Ao mesmo tempo, Huebler remove toda característica "literária" convencional de suas declarações escritas. A obra consiste nestas duas negações simultâneas que produzem uma "reportagem" sem incidente (sucesso), uma escrita sem opinião, discussão ou comentário. Esta dupla negação imita os critérios da pintura e escultura abstratas e direciona o pensamento sobre a fotografia em direção a uma consciência da dialética de suas qualidades descritivas inerentes. O trabalho de Huebler nos permite considerar a condição de "descritividade" em

si mesmo e aponta para o que é esta contradição entre o processo inevitável de descrever as aparências e o processo igualmente inevitável de fazer objetos, que empurra a fotografia a se tornar modelo de uma arte cujo tema é a ideia de arte.

II. Amadorização

A fotografia, como todas as artes que a precedem, baseia-se na técnica, habilidade e imaginação daqueles que a praticam. No entanto, todas as artes estavam destinadas a tornarem-se modernas por uma crítica de sua própria legitimidade, em que as técnicas e recursos mais estreitamente ligados a elas foram colocados em questão. A onda de reducionismo que surgiu na década de 1960 claramente se fragmentou há meio século e foi a maturação (inclusive quase se poderia dizer totalização) desta ideia que mostrou a possibilidade explícita da Arte Conceitual, uma arte cujo conteúdo não era outro senão a própria ideia de si mesma e a respeitabilidade assumida na história sobre tal ideia.

Pintores e escultores enfrentaram este conflito investigando e repudiando suas próprias habilidades (ainda que somente de forma experimental), suas habilidades, aquelas que historicamente os havia distinguido dos outros (não artistas, pessoas sem talento ou habilidades). Esse ato de renúncia teve consequências utópicas e morais. Para o pintor, repudiar radicalmente uma cumplicidade com as tradições ocidentais foi um sinal muito distintivo, dentro da nova era, o que Nietzsche chamou de "uma transvalorização de todos os valores". Além disso, a importância dessa rejeição logo tornou-se óbvio até mesmo para os não iniciados, mas no sentido negativo. "O quê"! Não gostaria que as coisas sejam vistas em três dimensões? "É um absurdo!" É fácil avaliar o fato de que algo considerado essencial para a arte havia sido arrebatado. Qualquer que seja o aspecto que tenha criado o artista, o principal, e sem dúvida o mais importante, é aquilo que é produto da ausência de elementos que até agora haviam estado presentes. A recepção, para não dizer a produção de arte moderna baseia-se substancialmente neste fenômeno e a ideia da arte moderna, como tal, é inseparável dela. A estrutura e a identidade do processo histórico de reflexão

crítica tem sua origem nas correntes características das belas artes mais antigas, como por exemplo a pintura. É que se impõe o drama da modernização, em que os artistas desejam os recursos antiquados de seus *métiers*, e tem convertido no modelo conceitual de arte moderna. Clement Greenberg escreveu: "Tem-se demonstrado que certos fatores que consideramos essenciais para a realização e a vivência da arte já não são porque a pintura moderna tem sido capaz de dispensar-lhes enquanto continua a fornecer ao mesmo tempo a experiência da arte com todos os seus fundamentos".

Inicia a revolução da arte abstrata e experimental e continua sua evolução com a rejeição da descrição figurativa, da sua própria história como arte de delineação e representação de imagens e, posteriormente, com a desmistificação da instituição que veio a ser conhecida como Representação. A pintura enquanto novo telos, uma nova identidade e uma nova glória de ser o lugar em que essa transformação se desdobra.

É um tópico para observar que o aparecimento da fotografia, como representante da Revolução Industrial, no campo da imagem, foi o gatilho para o processo histórico da arte moderna. No entanto, a evolução histórica da fotografia em um discurso moderno tem sido condicionada pelo fato de que, ao contrário das artes antigas, não pode prescindir da descrição figurativa e, portanto, aparentemente não pode embarcar na aventura que tinha apontado inicialmente.

Visto isto, o dilema do processo de legitimação da fotografia como arte moderna é que o meio praticamente não oferece características dispensáveis, como por exemplo, ocorre com a pintura e, portanto, não pode adaptar-se aos valores do reducionismo, formulada de maneira concisa por Greenberg, nestas linhas, também de "Pintura modernista" é: "o que se devia expor não era somente aquilo que era único e irredutível em cada arte em geral, mas aquilo que era único e irredutível em cada arte em particular". Cada arte tinha que definir, através de sua própria operação e de suas próprias obras, os efeitos que lhes eram exclusivos. E, agindo também, sem dúvida, seria limitar sua área

de competência, mas ao mesmo tempo mais solidamente assegurar a posse desta área.

A essência da desconstrução moderna da pintura, visto como fabricação de imagens, não se levou a cabo na arte abstrata, mas sim em subtrair a distinção entre a instituição da Imagem e a estrutura necessária da própria descrição figurativa. Separar, pois as ações do pintor (aqueles toques do pincel que, historicamente, pelo menos no Ocidente, sempre tinha dado origem a uma descrição figurativa) da descrição figurativa era fisicamente possível e a arte abstrata foi a prova incontestável disso.

A fotografia é uma descrição figurativa, não se dá através da acumulação de sinais individuais, mas na operação instantânea de um mecanismo integrado. Todos os raios que passam através da lente formam imediatamente uma imagem e a lente, por definição, cria uma imagem focada na sua distância focal correta. A descrição figurativa é o único resultado possível do sistema que utiliza a câmera, e a classe de imagem que cria uma lente é a única imagem possível em fotografia. Portanto, por mais impressionados que estivessem os fotógrafos diante do rigor analítico do discurso da crítica da modernidade, eles não poderiam participar diretamente devido as especificidades do meio não permitirem. Esta barreira física tem muito a ver com a distante relação que existe entre a fotografia e a pintura na era da fotografia artística, nos primeiros sessenta anos, aproximadamente, deste século.

Apesar desta barreira, mais ou menos, em meados da década de 1960 muitos jovens artistas e estudantes de arte apropriaram-se da foto, perdido o interesse pelas versões predominantes de autor no mundo da fotografia e, de forma enérgica, submetido ao meio ambiente para uma imersão total e absoluta na lógica do reducionismo. A redução essencial se produziu no que se refere a técnica. As imagens poderiam ser integradas dentro da nova lógica radical eliminando todo refinamento pictórico e sofisticação técnica que tinha acumulado no processo de sua própria imitação da grande Imagem. Desta forma, é que se poderia colocar para testar o meio para determinar seus elementos indispensáveis, sem abandonar a descrição figurativa, encontrando

maneiras que legitimize fotografias que demonstraram a ausência de sinais convencionais de distinção pictórica desenvolvida pelos grandes autores, de Atget até Arbus.

Por volta de 1955, a reavaliação e revalorização dos estilos vernaculares da cultura popular surgiram como parte de uma nova "Nova objetividade", um Objetivismo alimentado pelas limitações do informalismo lírico, as formas de arte introvertidas, majestosas e com pretensões morais dos anos quarenta e cinquenta. Esta nova corrente crítica teve suas origens na arte cult e na alta academia, conforme indicado pelos nomes de Jasper Johns e Piero Manzoni, Roland Barthes e Leslie Fiedler. É a continuação de um projeto fundamental da primeira vanguarda, transgressão das fronteiras entre o arte "*cult*" e a arte "popular", entre artistas e o resto do povo, entre a "arte" e a "vida". Enquanto a arte Pop no final dos anos 1950 e início dos anos 1960 parecia concentrar-se em trazer elementos da cultura de massa para formas de alta cultura, na década de 1920, a situação já teve um caráter muito mais complexo, e que podiam ver os motivos e estilos provenientes das fontes da vanguarda e da alta cultura circulando livremente entre muitas das novas indústrias culturais na Europa, Estados Unidos, União Soviética e por todas as partes. Esta transição entre '*cult*' e 'popular' tornou-se a problemática prioritária da vanguarda porque era um claro reflexo do processo de modernização de todas as culturas. A grande questão era se a arte, como tinha emergido do passado, se "modernizaria" ou não através de uma fusão com as novas estruturas da cultura de massas.

A sombra desta grande "redução" estava presente por trás de todas as tendências um direcionamento para o reducionismo. A experimentação com o "anestético", com a "aparência de não-arte", "condição de não-arte" ou a "perda do visual", é, neste sentido, um destino com caminho tentador. Por trás das fórmulas de Greenberg, feitas primeiramente no final da década de 1930, encontra-se o medo que, provavelmente, em última análise, não haviam características essenciais (imprescindíveis) que distinguissem as artes e, que a arte, tal como chegou até nós, também fosse prescindível. Jogar com a anestésica por um lado foi uma necessidade intelectual no contexto da

modernidade e libertação de energias psíquicas e sociais que tinham os interesses postos na "liquidação" da *"art cult"* burguesa. Em 1960 se podia obter um certo prazer com essa experimentação, um prazer que também tinha sido sancionado radicalmente pela agressividade da primeira vanguarda ou, pelo menos, pelos ramos mais importantes desta.

Como resultado, as desconstruções radicais deram passos na procura por modelos do "anestético", Duchamp tinha traçado o mapa deste território antes de 1920, e sua influência foi verdadeiramente a mais decisiva para o novo objetivismo crítico que surgiu à superfície quarenta anos mais tarde com Gerhard Richter, Andy Warhol, Manzoni e John Cage, entre outros. O anestético encontra seu emblema no ready-made, a mercadoria em todas as suas formas, cores e signos. No ambiente da classe trabalhadora, da classe média-baixa, as residências e os marginais foram examinados extensivamente em busca de imagens, representações, figurações e objetos utilitários representativos que violassem todos os critérios modernos e canônicos de gosto, estilo e técnica. Os primeiros anos da pop arte parecem ter sido uma carreira em busca da imagem mais perfeita e metafisicamente banal, é a chave que mostra a capacidade que tem a cultura de sobreviver quando havia abandonado tudo o que a arte moderna tornou conhecido como seriedade, profissionalismo e reflexão. Obviamente, o vazio, falso, funcional, até mesmo o brutal, não era nada de novo, como arte em 1960, foi porque tinham se tornado tropos de vanguarda através do surrealismo. No entanto, do ponto de vista criado pela arte Pop, existiam abordagens anteriores para este problema que enfatizou sua aderência à ideia romântica do poder transformador da arte autêntica. A anestética é transformada em arte, mas seguindo a linha de fratura do impacto. O impacto causado pelo surgimento do anestético em um trabalho sério é suavizado pela aura da própria seriedade. É essa aura que se torna o alvo da nova onda do jogo crítico. A arte de vanguarda tinha preservado a anestética, em seu lugar por medo de uma rede de manobras sofisticadas, de gestos transgressores e premeditados que sempre se detiveram no limiar do autêntico. Recordemos da pornografia de Bellmer, a propaganda de Heartfield, a publicidade de Mayakovsky. Aparte o ready-made, não havia uma mimese ou

apropriação total do anestésico e é provável que o ready-made, aquele que realmente havia ultrapassado o limite, fornecia um tipo de apoio que, entre 1920 e 1960, todos os demais podiam manter seu equilíbrio.

A mimese sem precedente de "a condição de não-arte", os artistas dos primeiros anos sessenta parecem um reflexo instintivo das linhas da obra Teoria estética de Theodor W., que estava escrevendo nesse mesmo período: "a estética, ou o que é dela, parece assumir de uma forma tácita que a sobrevivência da arte não é um problema. A questão fundamental para este tipo de estética não é se vai sobreviver, mas como sobreviverá. Hoje esta visão oferece pouca credibilidade. A estética já não pode contar com a arte como o fez. Se a arte tem que permanecer fiel a seu conceito, deve converter-se em antiarte ou deve desenvolver um senso de autodesconfiança, sentido que emergiu da diferença moral entre sua existência continuada e os desastres humanos, passado e futuro», e «atualmente a arte moderna significativa é completamente irrelevante em uma sociedade que só o que faz é tolerá-la.» Esta situação afeta a arte em si mesma, e a obriga a levar esses sinais de indiferença: se produz o sentimento perturbador de que esta arte tanto poderia ser diferente, como não existir em absoluto".

A mera apropriação do anestésico, a consumação imaginada do gesto de converter-se em antiarte, ou não arte, é o ato de internalização da indiferença da sociedade diante a felicidade e a seriedade da arte. Portanto, é também uma expressão da própria identificação do artista com terríveis forças sociais. Esta identificação, como geralmente acontece com a arte moderna, pode ser provavelmente experimental, mas o experimento deve ser efetuado na realidade, correndo o risco de causar "uma identificação com o agressor" e que, por ser socialmente tão bem sucedida como a arte se tornar inevitável e permanente. Duchamp, de uma forma delicada, o evitou; Warhol não pode, e por não fazê-lo, ele ajudou a tornar explícitas algumas das energias ocultas do reducionismo. Warhol fez seu trabalho, transgressor de tabus, submetendo a fotografia a uma metodologia reducionista tanto em suas serigrafias como em seus filmes. As pinturas repetiam ou se apropriavam do fotojornalismo e da fotografia de glamour e afirmavam que a especialização na criação de imagens

não era relevante no momento de dar sentido à arte de suas imagens. Os filmes levaram o debate diretamente para o campo fotográfico e estabeleceu uma estética do amadorismo que conectava com as tradições de Nova York que datavam dos beats e de alguns independentes, no final da década de 1930 e os filmes experimentais de James Agee e Helen Levitt. A tradição de filmes independentes, íntimos e naturalistas, como foi o caso de Robert Frank, John Cassavetes ou Frederick Wiseman, Warhol incorporou (talvez subtraíu seja a palavra mais adequada) a agonia do reducionismo. Cassavetes fundiu a tradição do documentário com atores do método em filmes como *Faces* (1968), com a intenção de abordar as pessoas. A fotografia e a iluminação rudimentar chamaram a atenção, mas o estilo significava uma decisão moral de renunciar ao acabamento técnico em nome da sinceridade emocional. Warhol investiu o sentido em filmes como *Eat, Kiss e Sleep* (todos de 1963), separando o estilo cinematográfico de sua tipologia temática humanista e radical; Na verdade, ao colocar as pessoas a uma distância específica, cria uma nova relação com o espectador. Desta forma, se constrói um modelo metodológico: a técnica amadora ou não profissional da câmera, convencionalmente associada para o naturalismo anticomercial e para o compromisso existencial, para não dizer político, deseja ter estas conotações e se vincula a novos temas psicossociais, incluindo uma versão nova do glamour que queria deixar para trás. Neste processo, o amadorismo como tal se faz visível como modalidade ou estilo fotográfico que, em si mesmo, significa o afastamento da fotografia de três grandes normas da tradição representativa ocidental: o formal, o técnico, e a que está relacionada com a variedade de conteúdos. Warhol viola todas estas normas, simultaneamente, como antes tinha feito Duchamp com o ready-made. Duchamp conseguiu que sua obra fosse um objeto independente, desligado da tradição dominante, porém ocorreu um vácuo até Warhol para haver um tratamento similar da imagem. A substituição que fez Warhol do conceito de artista como produtor qualificado, pela do artista como consumidor de novos gadgets de fabricação de imagens, não foi senão a manifestação mais surpreendente e mais óbvia do que se poderia chamar de novo amadorismo,

que caracteriza grande parte da arte dos anos sessenta e a primeira dos setenta.

Filmes amadores e imagens e estilos fotográficos tinham que ver, naturalmente, com a tradição do documentário, mas o verdadeiro impacto do gênero se deu com a obra dos aficcionados reais, a população em geral, as "pessoas". Para começar, devemos admitir que existiu uma ideia utópica consciente neste virar-se para o vernacular tecnológico. O *slogan* de Joseph Beuys "qualquer pessoa é artista", ou a relutância de Lawrence Weiner, para a realização e a posse de suas obras, são um reflexo claro e peculiar do lado idealista da afirmação de que o processo de realização de obras de arte precisava ser, e de fato tornou-se, algo muito mais simples do que era no passado. Estes artistas alegaram que a grande massa de pessoas tinha sido excluída da arte através de barreiras sociais e tinham internalizado uma identidade como um povo "sem talento" e "inartísticas" e por isto se mostravam resentidas à pressão exercida sobre eles das instituições dominantes, sem sucesso, forçando-os a adorar esta arte. Esse ressentimento era a força motriz da cultura dos filisteus e kitsch e também de leis repressivas e atitudes sociais às artes. A sobrevivência do regime de arte especializada (*cult*) intensificou a alienação tanto das pessoas comuns quanto dos artistas com talento e especializados, que, como objetos de ressentimento, desenvolveram uma antipatia elitista "a plebe" e se associaram as classes dominantes como únicos possíveis patronos. Este círculo vicioso do "vanguardista e *kitsch*" só poderia romper-se através de uma transformação e negação violenta da arte (*cult*). Esta polêmica é uma é uma reprodução quase literal do debate dos primeiros construtivistas, dadaístas e surrealistas e nunca de uma maneira mais consciente do que em *Comentários sobre a sociedade do espetáculo* de Guy Debord (1967): "a arte no período da sua desintegração, como movimento de negação em busca de sua própria transcendência numa sociedade histórica onde a história não é vivida diretamente", é ao mesmo tempo uma arte de mudança e uma expressão pura da impossibilidade de mudança. Quanto mais presunçosas suas exigências, mais longe se encontra do alcance de sua

verdadeira auto-realização. Esta é uma arte que é de vanguarda por necessidade e é uma arte que não é. "Sua vanguarda é o seu próprio fim".

A transformação prática da arte (em oposição a sua própria ideia) implica a transformação das práticas tanto dos artistas quanto das suas audiências, com o objetivo de obliterar e desintegrar ambas as categorias dentro de uma espécie de síntese dialética destas, uma categoria, como a de Schiller, de humanidade emancipada que não necessita nem de Representação nem de Espectadores. Estes ideais foram um aspecto importante do movimento em favor da transformação da arte, dando origem ao debate sobre a habilidade. O projeto utópico de redescobrimto das raízes da criatividade em uma espontaneidade e intersubjetividade, livre de toda especialização e domínio extraordinário do ofício, mesclado com a profusão de tecnologias de consumo rápido para legitimar a "desespecialização" e a "reespecialização" generalizada da arte e da arteeducação. O *slogan* "a pintura esta morta" era conhecido na vanguarda desde 1920; Significava que não era necessário uma diferenciação das pessoas através da aquisição de técnicas e sensibilidades baseadas na exclusividade e sigilo do grêmio das artes; na verdade, era absolutamente necessário não fazê-lo; ao contrário, com uma imaginação radical, era melhor dar vida a técnicas e habilidades comuns que a própria modernidade colocava à nossa disposição. A primeira a fazê-lo entre todas elas foi a fotografia.

O problema dos radicais frente a fotografia foi, como vimos, sua evolução para a fotografia artística. Incapaz de imaginar algo melhor, a fotografia adquiriu o mau hábito de imitar a arte *cult* e recriou sem senso crítico seus mundos esotéricos da técnica e da "qualidade". A instabilidade do conceito de fotografia artística, sua tendência para se tornar reflexiva e a habitar nas fronteiras do utilitário, foi amortecida em seu processo de "artização". Os critérios de radicalismo desconstrutivo, expressado em ideias como "os termos de não-arte", e "qualquer pessoa é artista", poderia aplicar-se à fotografia principalmente, para não dizer exclusivamente, por meio da imitação dos ofícios de imagens amadoras. Esta não foi uma decisão arbitrária. George Eastman, em 1888, instituiu um sistema de fotografia popular com um

nível técnico mínimo, com o *slogan* da *Kodak* "você pressiona o botão, nós fazemos o resto". Nos anos sessenta Jean-Luc Godard desacreditava sua própria criatividade com o comentário "*Kodak* faz 98 por cento". O meio através do qual a fotografia poderia participar e contribuir para o movimento de auto crítica da modernidade foi a câmera pequena, "fácil de usar", comercializados em grande escala. A *Brownie*, com seu filme de rolo de pequeno calibre e obturador rápido, também foi, claro, o protótipo da equipe de fotojornalistas e, portanto, está presente, como uma sombra histórica, na evolução da fotografia artística e como surgiu em sua dialética com o fotojornalismo. Mas esse processo de profissionalização da fotografia deu lugar para transformações técnicas de câmeras de pequeno formato que, até a proliferação mais recente das câmeras SLR fabricadas em série, voltaram a impor uma barreira econômica para o amador que se converteu mais tarde também num obstáculo social e cultural. A *Pentax* e a *Nikon* para turistas amadores não chegaram até a década de 1960; antes eles só usavam a *Kodak* ou similares a *Kodak* como a *Hawkeye* ou a *Instamatic* que eram virtualmente idênticos ao modelo da *Brownie* de 1925.

Tão importante como o amadorismo que começou por volta de 1966, é dizer no último período da "era de Eastman" da fotografia amadora, no momento em que a *Nikon* e *Polaroid* estavam revolucionando. A mimese se desenvolvia no limiar de uma nova situação tecnológica, em que a capacidade do cidadão médio de produzir imagens estava prestes a dar um salto qualitativo. É, portanto, historicamente falando, o último momento da "fotografia amadora" como tal, como categoria social estabelecida e preservada pelo costume e pela técnica. Conceitualismo é voltado para o passado, embora o passado esteja voltado para o futuro; queixa-se de algo enquanto aponta para a nascente atualização da utopia de vanguarda através do progresso da tecnologia.

Se "qualquer pessoa é artista", e este artista é um fotógrafo, a converção nele ocorrerá no momento em que o equipamento fotográfico de alta definição se liberta da posse do cult de que gozavam os especialistas e passa a um estágio de disponibilidade para o mundo todo no auge do consumismo. Os

mundos de Beuys e de McLuhan se entrelaçam enquanto o cidadão médio consegue fazer imagens como uma equipe "profissional". Então, nesse momento o amadorismo deixa de ser uma categoria técnica; revela a sua faceta de categoria social móvel em que a competência limitada é convertida em um campo aberto de pesquisa.

A "grande arte" fundou a ideia (ou ideal) da competência ilimitada, o maravilhoso do talento em contínua evolução. Este ideal foi tornando-se negativo, ou, pelo menos, sem nenhum interesse real no contexto do reducionismo e a ideia de competência limitada, decorrentes das relações sociais opressivas, teve consequências estimulantes. Para o artista com talento e capacidade, imitar a uma pessoa de habilidades limitadas se converteu em um ato criativo subversivo. Foi uma experiência nova, que foi contra a todas as ideias e escalas aceitáveis sobre arte e foi um dos últimos gestos que poderia causar um impacto vanguardista. Esta mimese significava, ou expressava o desaparecimento das grandes tradições da arte ocidental e sua conversão nas novas estruturas culturais estabelecidas pelos meios de comunicação, os créditos de financiamento e as urbanizações das áreas residenciais e a burocracia reflexiva. O ato de renunciar que o artista especializado tinha que levar a cabo para representar esta mimese e construir obras como modelos de suas consequências, é um escândalo típico do desejo vanguardista, o de ocupar o limiar da estética, seu ponto de fuga.

É possível extrair exemplos diferentes desta mimese amadora do corpus do fotoconceitualismo e provavelmente poderia se dizer que quase todos os fotoconceitualistas estão até certo ponto satisfeitos. Mas um dos exemplos mais claros e exemplares são os livros publicados por Edward Ruscha entre 1963 e 1970.

Por todas as razões conhecidas, Los Angeles foi talvez o melhor cenário para o cruzamento de reflexões entre reducionismo, Arte Pop e seu intermediário a cultura de massas e Ruscha, por razões biográficas, pode encarnar o personagem do americano médio com uma naturalidade especial. As fotografias de *Some Los Angeles apartments* (1965), por exemplo, sintetizam a brutalidade da Arte Pop com o monocromatismo de baixo contraste das

fotografias utilitaristas e superficiais (se poderia dizer que foram tomadas pelos proprietários, gerentes ou residentes dos imóveis em questão). Apesar de uma ou duas fotografias indicarem de certa maneira um reconhecimento dos critérios da fotografia artística, ou mesmo da fotografia de arquitetura, (por exemplo, "*2014 Beverly Glen Blvd.*"), a maior parte delas parece desfrutar uma série de lapsus genéricos: uma relação incorreta do objeto com as distâncias do sujeito da foto, falta de sensibilidade do momento do dia e a qualidade da luz, reenquadramentos excessivamente funcionais, com divisões abruptas de objetos periféricos, falta de atenção para o personagem específico que se está representado; em resumo, uma interpretação jocosa, uma imitação quase sinistra do modo em que 'o povo' reproduz imagens de suas habitações. A encarnação de Ruscha de um "qualquer semelhante" destaca obviamente as relações de alienação que mantém as pessoas com seu ambiente, mas suas imagens não representam ou teatralizam, de nenhuma maneira, esta alienação, como fez Walker Evans ou como fez naquele momento Lee Friedlander. Nem oferecem uma experiência transcendente de um edifício que transpassa a alienação que é que normalmente como se sente na vida, como ocorre com Atget, por exemplo. As imagens são, como obras reducionistas, modelos de nossas relações reais com seus conteúdos e não representações dramatizadas que transfiguram estas relações.

Os livros de Ruscha destroem o gênero do "livro de fotografias", esse formato clássico pelo qual a fotografia artística manifesta sua clara independência. *Twentysix Gasoline Stations* (1963) representa provavelmente as estações de serviço ao longo da rota de Ruscha entre Los Angeles e a casa de sua família, em Oklahoma, mas seu senso artístico que se tornou "a estrada" e a vida à beira da estrada em um clichê de autor nas mãos dos seguidores de Robert Frank o trabalho em questão nega veementemente qualquer representação de seu assunto, considerando a estrada como um sistema e uma economia que se reflete na estrutura tanto das imagens de que fez quanto da publicação das mesmas. Só um tolo iria tirar fotos apenas nas estações de serviço, e a existência de um livro dedicado exclusivamente a essas imagens é uma prova da existência de uma pessoa semelhante. Mas a

pessoa, o indivíduo associal, que não pode se conectar com o seu ambiente, é uma abstração, um fantasma evocado pela construção, a estrutura do produto que se supõe estar ao alcance de sua mão. O anestético, a borda ou limite do artístico, surge através da construção deste produtor fantasma que é incapaz de evitar e fazer visíveis os "sinais de indiferença" com as quais a própria modernidade se expressa em, ou como, uma "sociedade livre".

O amadorismo é uma metodologia reducionista radical na medida em que é a forma de uma falsificação de identidade. A fotografia no fotoconceitualismo apresenta sua tentativa de fuga dos critérios da fotografia artística através da ação do artista como não-artista, que, apesar de ser um não-artista, é obrigado a fazer fotografias. Estas fotografias perdem seu status como representações nos olhos de seu público-alvo: são "sem graça", "chatas" e "insignificantes". Só assim poderia cumprir o mandato intelectual do reducionismo no coração do projeto da Arte Conceitual. A redução da arte para a condição de conceito intelectual de si mesmo foi um objetivo que colocou em dúvida qualquer ideia de experiência sensual de arte. No entanto, a perda da sensualidade constituiu um momento que precisava ser experimentado. O meio mais direto de alcançar este objetivo foi substituindo uma obra de arte por um ensaio teórico que poderia ficar no seu lugar. Foi a ação mais celebrada do Conceitualismo, um gesto de usurpação da posição predominante de todos os organizadores intelectuais que controlavam e definiam a instituição da arte. Porém o mais importante foi a proposta de uma negação final e definitiva da arte como uma representação, negação, que, como já vimos, é o tecido (telos) do modernismo experimental e reducionista. E ainda pode-se dizer que a Arte Conceitual, de fato, cumpriu com esta negação. Após concordar em interpretar o ensaio que personifica uma obra de arte é suposto que os telespectadores deveriam continuar o processo de sua própria redefinição e, portanto, participar do projeto utópico de autorreinvenção transformadora e especulativa: um projeto vanguardista. O Conceitualismo linguístico conduz a arte muito perto da fronteira da sua auto-superação, ou autodesintegração, até o limite de suas possibilidades, deixando seu público com a simples tarefa de legitimação para obras de arte como haviam existido e podem continuar existindo. Esta foi e

ainda é, uma forma revolucionária de pensar a arte, que o seu direito de existir é reconsiderado no lugar ou tempo tradicionalmente reservado para o prazer da existência real da arte, no encontro com a obra de arte. E seguindo a moda da autêntica modernidade, estabelecer que a dinâmica da legitimação intelectual da arte como tal, é dizer, sobre o conteúdo filosófico da estética, é experimentar como conteúdo qualquer momento de prazer particular.

Mas arrastando sua pesada carga descritiva, a fotografia não podia seguir o conceitualismo puro ou linguístico até o limite. Não pode fornecer a experiência de negação da experiência, mas tem de continuar proporcionando a experiência da descrição da imagem figurativa. Pode ser que o impacto fundamental que causou a fotografia fora de haver proporcionado uma descrição figurativa, que se poderia sentir mais do que nunca o mundo visível, infinitamente mais do que tinha sido possível anteriormente. Uma fotografia, em consequência, nos mostra seu tema ensinando como é a experiência; neste sentido, ela fornece "a experiência da experiência", e define isto como a significação da descrição figurativa.

Sob essa perspectiva, poderia dizer que a tarefa e a função da fotografia foi se afastar da Arte Conceitual, do reducionismo e de suas agressões. O fotoconceitualismo foi então o último momento da pré-história da fotografia como arte, o fim do antigo regime, o intento mais sofisticado e persistente na tentativa de libertar o meio de sua singular e distanciada relação com o radicalismo e também de seus laços com a imagem ocidental. Ao fracassar na tentativa, revolucionou nosso conceito de Imagem e criou as condições para a restauração desta noção como categoria principal de arte contemporânea em torno de 1974.

Anexo II: Lista de exposições

As exposições estão divididas primeiro em individual e em dupla e segundo em grupo. A principal fonte é da *Gagosian*²⁰.

Exposições individuais e em duplas.

2018

Jeff Wall. Kunsthalle Mannheim, Mannheim, Alemanha.

Jeff Wall. Mudam Luxembourg, Luxemburgo.

2015

Jeff Wall: Tableaux, Pictures, Photographs 1996-2013. Louisiana Museu, Humlebaek, Dinamarca.

Jeff Wall. Fundação Henri Cartier-Bresson, Paris, França.

Jeff Wall. Marian Goodman Gallery, Nova York, NY.

Jeff Wall. Marian Goodman Gallery, Londres, Inglaterra.

Jeff Wall. Pérez Museu, Miami, Flórida, EUA.

Figure on Display: Jeff Wall and Stephan Balkenhol . Leopold-Hoesch-Museu, Duren, Alemanha.

Jeff Wall. White Cube, Londres, Inglaterra.

Jeff Wall. Canada House Gallery, Londres, Inglaterra.

2014

Jeff Wall: Tableaux, Pictures, Photographs 1996-2013. Stedelijk Museu, Amsterdam; Kunsthaus Bregenz, Bregenz, Áustria.

2013

Jeff Wall Photographs. National Gallery of Victoria, Melbourne, Austrália; Museu de Arte Contemporânea da Austrália, Sydney, Austrália.

Jeff Wall: Actuality. PAC Padiglione d'Arte Contemporanea, Milão, Itália.

Jeff Wall. Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv, Israel.

Jeff Wall In München. Pinakothek der Moderne, Munique, Alemanha.

2012

²⁰ *Gagosian*: endereço: www.gagosian.com.

Jeff Wall: In light, black, colour, white, and dark. Pinchuk Art Centre, Kiev, Ucrânia.

Jeff Wall Photographs. Art Gallery of Western Australia, Perth, Austrália; National Gallery of Victoria, Melbourne, Austrália.

Portraits. Lorcan O' Neill, Roma, Itália.

2011

Jeff Wall. Marian Goodman Gallery, Nova York, NY.

White Cube Mason's Yard, Londres, Inglaterra.

Curated by Jeff Wall: Jeff Wall: The Crooked Path. The Centre for Fine Arts, Bruxelas, Bélgica.

Jeff Wall. Centro Galego de Arte Contemporanea, Santiago de Compostela, Espanha.

2010

Jeff Wall. Galerie Marian Goodman, Paris, França.

Jeff Wall. Transit, SKD – Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Kunsthalle im Lipsiusbau, Dresden, Alemanha.

2009

Jeff Wall. Marian Goodman Gallery, Nova York, NY.

2008

Jeff Wall. Marian Goodman Gallery, Nova York, NY.

Jeff Wall. Museo Tamayo, Cidade do México, México.

Jeff Wall. Galleria Lorcan O'Neill Roma, Roma, Itália.

Jeff Wall. Vancouver Art Gallery Collection, Vancouver, Canadá.

Jeff Wall, Works 1979 – 1990. Galerie Rüdiger Schottle, Munique, Alemanha.

2007

Jeff Wall: Exposure. Deutsche Guggenheim, Berlim, Alemanha.

Jeff Wall. The Museum of Modern Art, Nova York, NY / The Art Institute of Chicago, Chicago, IL / San Francisco Museum of Art, São Francisco, California.

Jeff Wall. White Cube, Londres, Inglaterra.

Jeff Wall. Johnen Galerie, Berlim, Alemanha.

Marian Goodman Gallery, Nova York, NY.

2006

Jeff Wall. Galerie Marian Goodman, Paris, França.

2005

Jeff Wall, Photographs 1978-2004. Schaulager, Münchenstein, Basel, Suíça.

Photographs 1978-2004, Tate Modern, Londres, Inglaterra.

2004

Astrup Fearnley Museum, Oslo, Noruega.

Marian Goodman Gallery, Nova York, NY.

2003

UCLA Hammer Museum, Lobby Gallery, Los Angeles, CA, EUA.

Jeff Wall: Landscapes. Norwich Castle Museum and Art Gallery, Norwich, Inglaterra.

Jeff Wall, Photographs. MUMOK (Museum of Modern Art Ludwig Foundation), Viena, Áustria.

2002

Marian Goodman Gallery, Nova York, NY. Hasselblad Center, Göteborg, Suécia.

Galerie Marian Goodman, Paris, France. MUMOK (Museum of Modern Art Ludwig Foundation), Viena, Áustria.

2001

Marian Goodman Gallery, Nova York, NY.

Jeff Wall: Figures & Places. Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main, Frankfurt, Alemanha.

1999

Mies van der Rohe Foundation, Barcelona, Espanha.

Jeff Wall: Oeuvres 1990 –1998. Musée d'Art Contemporain, Montreal, Canadá.

1998

Marian Goodman Gallery, New York, NY.

Here and Now II: Jeff Wall . Henry Moore Institute, Leeds, Inglaterra.

Jeff Wall: Photographs of Modern Life. Museum für Gegenwartskunst,
Basel, Suíça.

1997

The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, California.

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C.; Art Tower

Mito, Mito, Japão.

1996

Museum of Contemporary Art, Helsinki, Finlândia.

Jeff Wall: Landscapes . Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg, Alemanha.

Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munique, Alemanha.

1995

Marian Goodman Gallery, Nova York, NY.

Museum of Contemporary Art, Chicago, IL, EUA.

Jeu de Paume, Paris, França.

1994

Museo Nacional Centro de Arte, Reina Sofia, Madri, Espanha.

Neue Gesellschaft für Bildende Kunst Galerie, Berlim, Alemanha.

Deichtorhallen, Hamburg, Alemanha.

De Pont Foundation for Contemporary Art, Tilburg, The Holanda.

Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, Alemanha.

1993

Kunstmuseum Luzern, Lucerne, Suíça.

Irish Museum of Modern Art, Dublin, Irlanda

Fondation Cartier pour l'art contemporain, Jouy-en-Josas, França.

The Childrens' Pavilion (a collaborative project with Dan Graham),

Museum Boymansvan Beuningen, Rotterdam, Holanda.

1992

Louisiana Museum, Humlebaek, Dinamarca.

Marian Goodman Gallery, Nova York, NY.

Palais des Beaux-Arts, Bruxelas, Bélgica.

1991

San Diego Museum of Contemporary Art, San Diego, California.

1990

Jeff Wall 1990. Vancouver Art Gallery, Vancouver, British Columbia; Art Gallery of Ontario, Toronto, Canadá.

The Ydessa Hendeles Art Foundation, Toronto, Canadá.

The Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Filadélfia.

1989

The Children's Pavilion (collaborative project with Dan Graham), Marian Goodman Gallery, Nova York, NY; Galerie Roger Pailhas, Marseilles, França; Fonds Régional d'Art Contemporain, Rhône Alpes, Lion, França; Galerie Chantal Boulanger, Montreal, Canadá; Santa Barbara Contemporary Arts Forum, Santa Barbara, California.

Marian Goodman Gallery, Nova York, NY.

1988

Le Nouveau Musée, Villeurbanne, France. Westfälischer Kunstverein, Münster, Alemanha.

1987

Young Workers, Museum für Gegenwartskunst, Basel, Suíça.

1984

Jeff Wall: Transparencies. Institute of Contemporary Arts, Londres, Inglaterra.

Kunsthalle, Basel, Suíça.

1983

The Renaissance Society, University of Chicago, Chicago, Illinois.

1979

Installation of Faking Death (1977), The Destroyed Room (1978), Young Workers (1978), Picture for Women (1979), The Art Gallery of Greater Vancouver, Vancouver, Canadá.

1978

Jeff Wall, Nova Gallery, Vancouver, British Columbia, Canadá.

Exposições em grupo.

2017

L.A. Invitational. Gagosian, West 24th St., Nova York, NY.

Oracle . The Broad, Los Angeles, California.

2016

Fora da ordem. Obras da Coleção Helga de Alvear. Pinacoteca de São Paulo, Brasil.

2015

This Place. Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv, Israel.

Museu Coleção Berardo (1960-2010). Museu Coleção Berardo, Lisboa, Portugal.

Elective Affinities, Julião Sarmento, colecionador. Museu da Eletricidade e Fundação Carmona e Costa, Lisboa, Portugal.

Jeff Wall and Stephan Balkenhol, Figure on Display. Leopold Hoesch Museum, Duren, Alemanha.

Perfect Likeness: Photography & Composition. Hammer Museum, Los Angeles, California.

2014

Dan Graham, Jeff Wall, Danh Vo, Giuseppe Penone. Marian Goodman Gallery, Nova York, NY.

Equilibrium. Salvatore Ferragamo Museum, Florença, Itália.

Damage Control: Art and Destruction Since the 1950s. Mudam Luxembourg; Kunsthaus Graz, Áustria.

Museu Coleção Berardo (1960-2010). Museu Coleção Berardo, Lisboa, Portugal.

This Place. DOX Center for Art, Prague, República Checa.

Andreas Gursky Neo Rauch | Jeff Wall. kestnergesellschaft, Hanover, Alemanha.

Jeff Wall, Richard Long, Enrico Castellani. Galleria Lorcan O'Neill, Roma, Itália.

Love Story. Anne & Wolfgang Titze Collection, Belvedere, Viena, Áustria.

Beneath the Ground: From Kafka to Kippenberger. Kunstsammlung, Germany. Nordrhein-Westfalen. K21 Ständehaus, Düsseldorf, Alemanha.

2013

Chalet Hollywood, Los Angeles, California.

Go! You sure? Yeah. LUMA/Westbau, Zurique, Suíça.

About Face, Pier24 Photography, São Francisco, California.

Turn off the Sun: Selections from la Colección Jumex. Arizona State University Art Museum, Tempe, Arizona.

A Shock to the Senses. Constable, De Iacroy, Friedrich, Goya, Albertinum. Galerie der Neue Meister, Dresden, Alemanha.

Jeff Wall / Andreas Gursky. Galerie Rüdiger Schöttle, Munique, Alemanha.

Photographic Eye. FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand, França.

CONTINENTAL DRIFT Part 2. Badischer Kunstverein, Karlsruhe, Alemanha.

Waiting Tine. Selections from the Museum's Collection. Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart, Rochechouart, França.

Open Spaces/Secret Places. Sammlung Verbund, Wien, Áustria.

Making it up: Photographic Fictions. Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra.

Patrick Faigenbaum. Vancouver Art Gallery; Academy of France in Rome, Villa Medici, Italy. Curatoria de Jeff Wall e Kathleen Bartels; Villa Medici, Roma, Itália.

El Arte del Presente - Colección Helga de Alvear - Mecenazgo al Servicio del Arte, CENTROCENTRO CIBELES DE CULTURA Y CIUDADANÍA, Madri, Espanha.

Arte, Dos Puntos – Barcelona Vive El Arte Contemporaneo. MACBA, Barcelona, Espanha.

L'altro ritratto. Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto (MART), Itália.

Damage Control: Art and De struction Since the 1950s. Hirshhorn Museum, Washington D.C.

Formes Biographiques: Constructio net mythologie personelle. Museo Nacional Centro de Art Reina Sofia, Madri, Espanha.

2012

- Lost Places – Orte der Photographie.* Hamburger Kunsthalle, Germany.
- Malerei in Fotografie – Strategien der Aneignung.* Städel Museum, Frankfurt, Alemanha.
- The Residue of Memory.* Aspen Art Museum, Aspen, Colorado.
- This Will Have Been: Art, Love & Politics in the 1980s.* Museum of Contemporary Art Chicago, Chicago, Illinois.
- Fresh Widow – Fenster-Bilder seit Matisse und Duchamp.* K20 Kunstsammlung Nordrhein, Westfalen-am-Grabenplatz, Alemanha.
- Mythos Atelier.* Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart, Alemanha.
- Durchsucht, Fixiert, Geordnet .* Museum für Gegenwartskunst Siegen, Siegen, Alemanha.
- A Blind Spot .* Haus der Kulturen der Welt, Berlin, Alemanha.
- Fotografie Total. Werke Aus der Sammlung des MMK,* Museum für Moderne Kunst (MMK), Frankfurt/Main, Alemanha.
- Making History.* Museum für Moderne Kunst (MMK), Frankfurt/Main, Alemanha.
- Coup Double.* FRAC Aquitaine, Bordeaux, França.
- The Studio. Sites of Production,* Kunstmuseum Luzern, Lucerne, Suíça.
- Juwelen im Rheingold – 10 Jahre Sammlung Rheingold.* Kunsthalle Dusseldorf, Dusseldorf, Alemanha.
- Open Spaces, Secret Places.* Museum der Moderne Salzburg, Salzburg, Áustria.
- Seduced by Art.* National Gallery, London, England. *To Be With Art Is All We Ask .* Astrup Fearnley Museum, Oslo, Noruega.
- The Inverted Mirror: Art from the Collections of "la Caixa" Foundation and MACBA.* Guggenheim Museum Bilbao, Bilbao, Espanha.
- 2011
- You Have Been There.* Marian Goodman Gallery, Nova York.
- Photography is Calling.* Sprengel Museum, Hannover. Alemanha.
- Streetlife und Homestories - Fotografien aus der Sammlung Goetz* Museum Villa Stuck, Munique, Alemanha.

MMK 1991-2011: 20 Jahre Gegenwart. Museum für Moderne Kunst, Frankfurt, Alemanha.

Fotógrafos da Cena Contemporânea. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Through the Looking Brain: Eine Schwei zer Sammlung konzeptueller Fotografie. Kunstmuseum St.Gallen, St. Gallen; Kunstmuseum Bonn, Bonn, Alemanha.

Architektonika. Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart, Berlim, Alemanha.

Now: Obras De La Colección Jumex . Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara, México.

Stories of Material Life. Centro de Artes Visuales Helga de Alvear, Cáceres, Espanha.

Hyper Real: Art and America around 1970. Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen, Alemanha.

Collection Platform 1: Circulation, PinchukArtCentre, Kiev, Ucrânia.

Tiergarten Bestiarium . Haus der Kunst München, Munique, Alemanha.

Structure and Absence. White Cube, Londres, Inglaterra.

2010

101 Collection: Route 1 – R for Replicant. CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, São Francisco, California.

Doppeleffekt. Kunsthalle zu Kiel der Christian-Albrechts-Universität, Kiel, Alemanha.

Silent Revolution – A new presentation of the permanent collection. K20K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Alemanha.

Hyper Rea. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Vienna, Viena, Áustria.

Haunted: Fotografía/Vídeo/ Performance contemporáneos , Museo Guggenheim de Arte Moderno y Contemporáneo, Bilbao, Espanha.

It Is What It Is. Recent Acquisitions of New Canadian Art. National Gallery of Canada, Ottawa, Canadá.

Verortungen - Die Frage nach dem Raum in der zeitgenössischen Kunst. Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg, Alemanha.

Calder to Warhol: Introducing the Fisher Collection. San Francisco Museum of Modern Art, São Francisco, California.

Focus on Artists. San Francisco Museum of Modern Art, São Francisco, California.

It's a Set-up. Museum of Contemporary Art, Helsinki, Finlândia.

Triumphant Carrot: The Persistence of Still Life. Contemporary Art Gallery, Vancouver, Canadá.

Conversation Pieces: A Chamber Play (Act Three) . Johnen Galerie, Berlim, Alemanha.

2009

Sonic Youth etc.: Sensational Fix. Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf, Germany; Museum of Malmö, Malmö, Suécia.

Cézanne and Beyond. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Filadélfia.

Espozizione Universale – l' arte alla prova del tempo . Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo (GAMEC), Bérgamo, Itália.

Western Motel: Edward Hopper and Contemporary Art . Kunsthalle Wien, Viena, Áustria.

BAROCK – Art, Science, Faith and Technology in the Contemporary Age. Museo D'Arte Contemporanea Donna Regina, Nápoles, Itália.

El Tiempo del Arte. Fundación PROA, Buenos Aires, Argentina.

Vague Terrain: Analogues of Place in Contemporary Photography . FLAG Art Foundation, Nova York, NY.

15 Jahre Sammlung Kunstmuseum m Wolfsburg - Gegen den Strich, Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg, Germany. *G e f r o r e n e M o m e n t e.* Bündner Kunstmuseum Chur, Chur, Alemanha.

Zwischenzonen - La Cole cción Jumex, Mexiko. Museum Moderner, Kunst Stiftung Ludwig Vienna, Áustria.

Images & (re)présentations :The 1980s – Part 2 , MAGASIN-Centre National d'art Contemporain de Grenoble, Grenoble, França.

Bad Habits. Albright Knox Gallery, Nova York, NY.

Who's afraid of the artists?. Palais des Arts, Dinard, França.

2008

Ambition d'Art. Institut d'Art Contemporain, Villeurbanne, França.

Held Together with Water. Istanbul Modern, Istambul, Turquia

To: Night – Contemporary Representations of the Night. The Hunter College Art Galleries, Nova York, NY.

The Tree: From the Sublime to the Social. Vancouver Art Gallery, Vancouver, Canadá.

From nature. Carolina Nitsch Project Room, Nova York, NY.

SONIC YOUTH etc.: SENSATIONAL FIX. Museion / Bozen, Bolzano, Itália.

2007

Moscow Biennial. Moscow, Rússia.

On History. Fundacion Santander Central Hispano, Madri, Espanha.

Edit! Photography and Film in the Ellipse Collection. Ellipse Foundation, Cascais, Portugal.

Past, Present, Future Perfect. H&R Block Artspace at Kansas City Art Institute, Cidade de Kansas, Missouri.

Artist's Choice: Roy Arden Selects From the Collection. Vancouver Art Gallery, Vancouver, Canadá.

Window | Interface. Mildred Lane Kemper Art Museum, Saint Louis, MO.

2006

Super Vision. The Institute of Contemporary Art, Boston, MA.

The 1980's Topology. Museu Serralves, Porto, Portugal.

2004

Memory and Landscape . La Casa Encendida, Madri, Espanha.

Die Neue Kunsthalle III . Kunsthalle Mannheim, Mannheim, Alemanha.

Die Neue Kunsthalle IV. Kunsthalle Mannheim, Mannheim, Alemanha.

Art and Utopia, Action Restricted. Museum of Contemporary Art Barcelona, Barcelona, Espanha.

Faces in the Crowd, Picturing Modern Life from Manet to Today .
Whitechapel, Londres, Inglaterra.

2003

BERLIN-MOSKAU, MOSKAU-BERLIN 1950-2000. Martin-Gropius-Bau,
Berlim, Alemanha.

The Last Picture Show: Artists Using Photography, 1960-1982. Walker
Art Center, Minneapolis, MN; UCLA Hammer Museum, Los Angeles, California.

Saved! 100 Years of the National Art Collections Fund . Hayward Gallery.
Londres, Inglaterra.

Outloo. Atenas, Grécia.

Faits et gestes. aux Ateliers SNCF, França.

Partners. Haus der Kunst, Munique, Alemanha.

2002

Documenta 11, Kassel. Alemanha.

Open City: Aspects of Street Photography 1950—2000. The Lowry,
Salford Quays, England; Museo de Bellas Artes de Bilbao, Spain; Hirshhorn
Museum and Sculptural Garden, Washington, D.C.

Startkapital (from the Ackermans Collection). K21 Kunstsammlung
NordrheinWestfalen, Dusseldorf, Alemanha,

Inaugural installation. Wallflowers. Kunsthaus Zurich, Zurique, Suíça.

Comer o no Comer (To Eat or Not to Eat). Salamanca 2002, Centro de
Arte Salamanca, Espanha.

2001

Elusive Paradis. National Gallery of Canada, Ottawa, Canadá.

Jeff Wall: Figures & Places. Museum fur Moderne Kunst, Frankfurt,
Alemanha.

2000

Aspectos de la Collección . Fundació La Caixa, Madri, Espanha.

Inner Eye, Contemporary Art from th e Marc and Livia Straus Collection.
Neuberger Museum of Art, Purchase, NY.

Mixing Memory and Desire Wunsch und Erinnerung . Kunstmuseum
Luzern, Lucerne, Suíça.

Encounters: New Art from Old. The National Gallery, London, England.

Sydney Biennial. Sidnei, Austrália.

Beauté in Fabula. Palais des Papes D'Avignon, Avignon, França.

Icon + Grid + Void: Art of the Americas from the Chase Manhattan Collection. The Americas Society, Nova York, NY.

Around 1984: A Look at Art in the Eightie . P.S.1/Institute for Art and Urban Resources, Long Island City, Nova York, NY.

Art at Work: Forty Years of The Chase Manhattan Collection. Queens Museum of Art, Queens, Nova York, NY.

Art Gallery of Western Australia, Perth, Austrália.

Architecture Without Shadow. Centro Andaluz de Arte Contemporaneo, Seville, Espanha.

Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona, Espanha.

1999

Seeing Time: Selections from the Pamela and Richard Kramlich Collection of Media Art. San Francisco Museum of Modern Art, São Francisco, California.

Carnegie International. Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Filadélfia.

The Museum as Muse: Artists Reflect . The Museum of Modern Art, Nova York, NY.

Jeff Wall-Pepe Espaliú: Suspended Time. Castellon Contemporary Arts Centre (EAC), Castellón, Espanha.

Warten. Kunst-Werke Berlin, Berlim, Alemanha.

Horizontabscheitunj. Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld, Alemanha.

The Time of Our Lives. The New Museum of Contemporary Art, Nova York, NY.

Gesammelte Werke: Zeitgenössische Kunst seit 1968. Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg, Alemanha.

Flashes: Collection Fondation Cartier pour l'art contemporain. Centro Cultural de Belém, Belém, Portugal.

From Beuys to Cindy Sherman: The Lothar Schirmer Collection. Kunsthalle Bremen, Bremen, Alemanha.

Staatliche Galerie im Lenbachhaus, Munique, Alemanha.

So Faraway, So Close. Encore Bruxelles, Bruxelass, Bélgica.

August Sander: Landschafts-photographi en/Jeff Wall: Bilder von Landschaften. Die Fotografische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Colônia, Alemanha;

Nederlands Foto Instituut, Rotterdam, Holanda.

Art at Work: Forty Years of the Chase Manhattan Collection. Museum of Fine Arts and Museum of Contemporary Art, Houston, Texas.

1998

Inner Eye: Contemporary Art from th e Marc and Livia Strauss Collection The Harn Museum of Art, University of Florida, Gainesville, Flórida.

Neuberger Museum of Art, Purchase, NY. Breaking Ground . Marian Goodman Gallery, Nova York, NY.

Auf der Spur, Kunst der 90er Jahre im Spiegel von Schweizer Sammlungen. Kunsthalle Zurich, Zurich, Suíça.

24th São Paulo Biennial. São Paulo, Brasil.

Under/Exposed: The World's Greatest Photo Exhibition. Stockholm Metro, Stockholm, Sweden. Aspen Museum of Art, Aspen, Colorado.

The Parkett Artists' Editions. Museum Ludwig, Colônia, Alemanha.

Center for Curatorial Studies, Bard College, Annandale-on-Hudson, Nova York.

Museum of Contemporary Art, Helsinki, Finlândia.

The Art of the 80s. Culturgest, Lisboa, Portugal.

Tuning Up #5: Selections from the Permanent Collection . Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg, Alemanha.

Extenuating Circumstances. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, Holanda.

1997

Documenta 10. Museum Fridericianum, Kassel, Alemanha.

Veronica's Revenge (Oeuvres photographiques de la Lambert Art Collection). Centre d'Art Contemporain, Geneva, Suíça.

20/20. Marian Goodman Gallery, Nova York, NY.

La Collection de la Fondation Cartier pour l'art contemporain. Fondation Cartier, Paris, França.

Deslocações/From Here to There. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal.

Bruit Secret. Association for Contemporary Arts/l'Albergueria, Vic, Espanha.

Framed Area: Site-Specific Works in Haal emmermeer Hoofddorp, and Schiphol Airport. Framed Area Foundation, Amsterdam, Holanda.

Die Epoche der Moderne: Kunst in 20 Jahrhundert/The Age of Modernism: Art in the 20th Century . Zeitgeist-Gesellschaft zur Förderung der Künste in Berlin, Martin-Gropius-Bau, Berlin, Alemanha.

Soweit der Erdkreis Reicht/Ein Museum für Keitgenössische Kunst . Museum Kurhaus, Kleve, Alemanha.

Absolute Landscape: Between Illusion and Reality. Yokohama Museum of Art, Yokohama, Japão.

Contemporary Photography I: Absolute Land scape: Between Illusion and Reality. Yokohama Museum of Art, Yokohama, Japão.

1996

Face à l'Histoire 1933-1996: L'artiste moderne face à l'événement historique . Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, Paris, França.

Hall of Mirrors: Art & Film Since 1945. Museum of Contemporary Art, Los Angeles, CA; Wexner Center for the Arts, Columbus, OH; The Museum of Contemporary Art, Chicago, Illinois.

A Group Show . Marian Goodman Gallery, Nova York, NY.

a/drift . Center for Curatorial Studies, Bard College, Annandale-on-Hudson, Nova York.

Mathew Barney, Tony Oursler, Jeff Wall. Sammlung Goetz, Munique, Alemanha.

Tableaux de la Vie Modern e/Pictures of Modern Life. Galerie Rodolphe Janssen, Brussels, Belgium; Ecole des Beaux-Arts, Tours, França.

Portrait of the Artist . Anthony d'Offay Gallery, Londres, Inglaterra.

Arrêt sur Images. Casino Luxembourg, Forum d'Art Contemporain, Luxembourg.

Prospect 96 Photographie in der Gegenwartskunst . Frankfurter Kunstverein & Schirn Kunsthalle, Frankfurt, Alemanha.

Consummation/Contemplation. La Carré-Musée Bonnat & The FRAC Collection, Aquitaine, Bayonne, França.

1995

Whitney Biennial. Whitney Museum of American Art, Nova York, NY.

Public Information: Desire, Disaster, Document . San Francisco Museum of Modern Art, São Francisco, California.

Art Institute of Chicago, Chicago, Illinois.

Projections. Ydessa Hendeles Foundation, Toronto, Canadá.

Spirits on the Crossing, Travellers to/from Nowhere: Contemporary Art in Canada 1980-94 . Setagaya Museum, Tokyo, Japão.

Museum of Modern Art, Kyoto, Japan; Hokkaido Museum of Modern Art, Sapporo, Japão.

Micromegas. The American Center, Paris, France; Israel Museum, Jerusalém, Israel.

L'immagine riflessa: a selection of contemporary rare photography from the LAC Collection. Suíça; Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, Itália.

About Place: Recent Art of the Americas. Art Institute of Chicago, Chicago, Illinois.

Projections: Alfred Stieglitz, Walker Evans, Brassai, Weegee, Cindy Sherman, Jeff Wall. The Ydessa Hendeles Art Foundation, Toronto, Canadá.

Notion of Conflict: A Selection of Contemporary Canadian Art . Stedelijk Museum, Amsterdam, Holanda.

Kwangju Biennial. Kwangju Museum of Contemporary Art, Kwangju, Coreia.

Le Domaine du Diaphane. Le Domaine de Kerguéhennec, Centre d'art contemporain, Kerguéhennec, França.

L'Effet Cinéma . Musée du Luxembourg, Paris, França.

Fémininmasculin: le sexe de l'art. Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, Paris, França.

4X1 im Albertinum: Golub, Huber, Julius, Wall . Gemäldegalerie Neue Meister, Albertinum, Dresden, Alemanha.

Passions Privées: Collections particulières d'art moderne et contemporain en France . ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, França.

1994

Foundation Cartier: A Collection. National Museum of Contemporary Art, Seoul, Korea; Fine Art Museum of Taipei, China.

Prospect/Retrospect: Contemporary Art from the Collection . Kunstmuseum Luzern, Lucerne, Suiça.

The Ghost in the Machine. List Visual Arts Center, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Massachusetts.

Rodney Graham, Stephen Prina, Jeff Wall. Angles Gallery, Los Angeles, California.

The Institute of Cultural Anxiety: Works from the Collection. Institute of Contemporary Arts, Londres, Inglaterra.

Le Corps en Scène. Institut Français de Madrid, Madri, Espanha.

The Century of the Multiple: from Duchamp to the Present. Deichtorhallen, Hamburgo, Alemanha.

The Epic and the Everyday: Contemporary Photographic Art. Hayward Gallery, Londres, Inglaterra.

Ik + de Ander: dignity for all: reflections on humanity. The Artimo Foundation/The Netherlands Red Cross, Amsterdam, Holanda.

A Painting Show. Marian Goodman Gallery, Nova York, NY.

Urban Paradise: Gardens in the City. Public Art Fund/Paine Webber Art Gallery, Nova York, NY.

Arteleku. Bilbao & the Fond Regional d'Art Contemporain Aquitaine, Bordeaux, França.

Los Generos de la Pintura. Centro Nacional de Exposiciones, Madri, Espanha.

1993

A Summer Show. Marian Goodman Gallery, Nova York, NY.

Beneath the Paving Stones: Art, Architecture, City. Charles H. Scott Gallery, Emily Carr College of Art and Design, Vancouver, Canadá,

Foundation Still/Archipel Apeldoorn, Rotterdam, Holanda.

Widerstand: Denkbilder für die Zukunft. Bayerische Staatsgemaldesammlungen, Munique, Alemanha.

Le Magasin. Centre Nationale d'Art Contemporain, Grenoble, França.

Bestiarium/Endangered Species. Parachute Magazine, Montreal, Canadá.

Strange Hotel: International Art. Aarhus Kunstmuseum, Aarhus, Dinamarca.

Photoplay. Center for the Fine Arts, Miami, Flórida.

Post-Human. Deichtorhallen, Hamburgo, Alemanha.

Renegotiations: Class, Modernity, Photography. Norwich Gallery, Norfolk Institute of Art & Design, Norfolk, Inglaterra.

Fonds Régional d'Art Contemporain des Pays de la Loire, Clisson, França.

The Sublime Void: An Exhibition on the Memory of the Imagination. Palais Royale des Beaux-Arts, Anwerp, Bélgica.

Binera: 14 Interaktionen - Kunst und Technologie. Kunsthalle Wien, Viena, Áustria.

Canada: Une nouvelle generation. Fonds Régional d'Art Contemporain Pays de la Loire, Clisson, França.

Musée des Beaux-Arts de Dole, Dole, França.

Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, Holanda.

1992

The Binary Era. Musée d'Ixelles, Bruxélas, Bélgica.

Pour la suite du monde. Musée d'art contemporain de Montreal, Montreal, Canadá.

Queues, Rendezvous and Riots: Questioning the Public. Walter Phillips Gallery, Banff Centre for the Arts, Banff, Canadá.

Avantgarde & Kampagne. Stadtische Kunsthalle, Düsseldorf, Alemanha.

Images Métisses. Institut du Monde Arabe, Paris, França.

Territorium Artis. Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, Alemanha.

What is Political Art Anyway?. Boras Konstmuseum, Boras, Suécia.

The Last Days. Salas del Arenal, Sevilha, Espanha.

Cameras indiscretas. Centre d'Art Santa Monica, Barcelona, Espanha;
Circulo de Bellas Artes, Madri, Espanha.

1991 in anderen Räumen. Museum Haus Lange and Museum Haus Esters, Krefeld, Alemanha.

Lost Illusions: Recent Landscape Art. Vancouver Art Gallery, Vancouver, Canadá.

Sguardo di Medusa. Castello di Rivoli, Turin, Itália.

This Land. Marian Goodman Gallery, Nova York, NY.

International d'Art Contemporian de Montréal. Montreal, Canadá.

Assessorato alla Cultura, Molteplici Cultur e: Itinerari dell'arte contemporanea in un mondo che cambia. Commune di Roma, Roma, Itália.

La Revanche de l'image. Galerie Pierre Huber, Geneva, Suíça.

Sala de Arte La Recova. Santa Cruz de Tenerife, Centro de Fotografía, Isla de Tenerife, Espanha.

1990

La Diaphane. Musee des Beaux-Arts/ Fonds Régional d'Art Contemporain Nord Pas de Calais, Tourcoing, França.

Weitersehen. Krefelder Kunstmuseen, Krefeld, Alemanha.

Life Size: A Sense of the Real in Recent Art. The Israel Museum, Jerusalém, Israel.

Passages de l'image. Centre Georges Pompidou, Paris, França.

Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, Spain; Wexner Center for the Visual Arts, Columbus, OH; San Francisco Museum of Modern Art, São Francisco, California.

Culture and Commentary: An Eighties Perspective. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C..

The First Tyne International: A New Necessity. National Garden Festival, Gateshead, Newcastle, England.

Le Territoire de l'Art 1910-1990 . Musée Russe, Leningrado, Rússia.

La Guerre de Troie n'aura pas lieu: Oeuvres du Fond National d'Art Contemporain . Château d'Oiron, Oiron, França.

1989

Foto-Kunst. Staatgalerie, Stuttgart, Alemanha.

Vis a Vis Der Kamera: Aspekte Der Actuellen Portrait Fotografie. Galerie Grita Insam, Viena, Áustria.

Museum of Contemporary Art's Hertogenbosch, Holanda.

Tenir l'Image à Distance. Musée d'art contemporain, Montreal, Canadá.

What is Contemporary Art?. Rooseum, Malmö, Suécia.

Les Magiciens de la Terre. Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou /La Grand Halle de la Villette, Paris, França.

Marian Goodman Gallery, Nova York, NY.

Une autre objectivité/Another Objectivity. Centre National des Arts Plastiques Paris, França.

Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, Itália.

Ken Lum, Jeff Wall. Galerie Rüdiger Schöttle, Munique, Alemanha.

Images Critiques: J. Wall, D. Adams, A. Jaar, L. Jammes. ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, França.

Arrangements I. Mai 36 Galerie, Lucerne, Suíça.

The Children's Pavilion (a collaboration with Dan Graham). Galerie Roger Pailhas, Marselha, França; Fonds Régional d'Art Contemporain Rhône Alpes, Villa Gillet, Lyons. Santa Barbara Contemporary Art Forum, Santa Barbara, California.

Theatergarden Bestiarium. P.S. 1/Institute for Art and Urban Resources, Long Island City, Nova York.

Casino des Exposicións del Teatro Lope de Vega, Sevilha, Espanha.

Entrepôt-Galerie du Confort Moderne, Poitiers, France.

1988

Utopia Post Utopia. Institute of Contemporary Art, Boston, Massachusetts.

Bilanz/Balance. Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld, Alemanha.

Collections pour une region. CAPC Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, Bordeaux, França.

Krieg, Liebe, Geld [Money, Love, War]: Katharina Fritsch, Michel van Ofen, Jeff Wall. Galerie Johnen & Schöttle, Colônia, Alemanha.

Australian Biennial. Art Gallery of New South Wales and Pier 2/3, Walsh Bay, Sydney, Australia; National Gallery of Victoria, Melbourne, Austrália.

Rosc '88. The Guinness Hop Store and The Royal Hospital Kilmainham, Dublin, Irlanda.

Presi Per Incantamento: L'Immagine Fotografica nelle Nuove Tendenze Internazionali . Padiglione d'Arte Contemporanea, Milão, Itália.

A l'Hôtel de la Region. Fonds Régional d'Art Contemporain de Champagne-Ardenne, Reims, França.

Carnegie International. Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Filadélfia.

1987

Zeitgeschichten/Blow-up. Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, Alemanha.

Haus am Waldsee, Berlin, Alemanha.

Kunstverein in Hamburg, Hamburgo, Alemanha;

Kunstverein Hannover, Hannover, Alemanha.

Frankfurter Kunstverein, Frankfurt am Main, Alemanha.

L'Epoque, la mode, la morale, la passion: Aspects de l'art d'aujourd'hui, 1977-1987. Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, Paris, França.

Documenta 8. Museum Fridericianum, Kassel, Alemanha.

Theatergarten Bestiarium . Künstlerwerkstatt, Munique, Alemanha.

Nightfire. De Appel, Amsterdam, The Netherlands.

1986

Making History: Recent Art of the Pacific West. Vancouver Art Gallery, Vancouver, Canadá.

Prospect 86. Frankfurter Kunstverein and Schirn Kunsthalle, Frankfurt, Alemanha.

Focus: Kanadische Kunst 1960-85. Art Cologne, Rheinhallen Messegeländ, Colônia, Germany.

1985

Louis XIV Tanz/Lous XIV Dances . Galerie der Künstler, Munich, Alemanha.

Vereinkunsthalle, Zurich, Switzerland;Fonds Regional d'Art Contemporain Rhône Alpes, St. Etienne, França.

Rodney Graham, Ken Lum, Jeff Wall, Ian Wallace . 49th Parallel Center for Contemporary Canadian Art, Nova York, NY.

Visual Facts: Photography and Vi deo by Eight Artists in Canada . Third Eye Centre, Glasgow, Scotland; Graves Art Gallery, Sheffield, England; Canada House Cultural Centre Gallery, Londres, Inglaterra.

La Nouvelle Biennale de Paris. Grand Halle du Parc de la Villette, Paris, França.

Subjects and Subject Matter. London Regional Art Gallery, London, Canadá; The Art Gallery at Harbourfront, Toronto, Canadá. Laurentian University Museum and Arts Centre, Sudbury, Canadá.

Aurora Borealis. Centre International d'Art Contemporain de Montréal, Montreal, Canadá.

Günther Förg & Jeff Wall: Photoworks . Stedelijk Museum, Amsterdam, Holanda.

Cover/Doppelgänger. Aorta, Amsterdam, Holanda.

1984

Difference: On Representation and Sexuality. New Museum of Contemporary Art, Nova York, New York; The Renaissance Society, Chicago, Illinois; Institute of Contemporary Art, Londres, Inglaterra; The List Visual Arts Center, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Massachusetts.

A Different Climate: Aspects of Beauty in Contemporary Art . Städtisches Kunsthalle Düsseldorf, Dusseldorf, Alemanha.

Poco Rococo. Coquitlam Centre Mall, Port Coquitlam, Canadá.

1982

Documenta 7. Museum Fridericianum, Kassel, Alemanha.

1981

*Westkunst: Zeitgenössische Kunst seit 1939. Rheinhallen
Messegelände, Colônia, Alemanha.*

*Directions 1981. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington,
D.C.; Sarah Campbell Blaffer Gallery, University of Houston, Houston, Texas.*

1980 *Pluralities*

1980

National Gallery of Canada, Ottawa, Canadá.

*Cibachrome. Photo Gallery, National Film Board of Canada, Ottawa,
Canadá.*

1973

Pacific Vibrations . Vancouver Art Gallery, Vancouver, Canada.

1971

*45° 30' N - 73° 36' W . Sir George Williams University and the Saidye
Bronfman Centre, Montreal, Canada.*

Ecological Art. Bad Salzdetfurth, Alemanha.

New Art, Praga, Checoslováquia.

*Collage Show. Fine Arts Gallery, University of British Columbia,
Vancouver, Canadá.*

1970

Information. The Museum of Modern Art, Nova York, NY.

*Art in the Mind. Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Oberlin,
OH.*

*Four Artists: Tom Burrows, Duan e Lunden, Jeff Wall, Ian Wallace . Fine
Arts Gallery, University of British Columbia, Canadá.*

1969

*557,087. Seattle Art Museum, Seattle, Washington; 955,000 , Vancouver
Art Gallery, Van.*