



**#01**

**FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA E A IMAGEM  
DO OLHAR CRISTAL**

Carlos Murad

**JEFF WALL E A IMAGEM QUASE TRANSPARENTE  
NA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA**

Leonardo Ventapane

**O OLHAR E O TEMPO**

Tiago Moraes

# ALICE



ALICE #01

## **Editor**

CELSO GUIMARÃES

## **Conselho Editorial**

ANTONIA NOUSSIA (LONDON SOUTH BANK UNIVERSITY)

ANGELA LEITE LOPES (UFRJ)

CARLOS ALBERTO MURAD (UFRJ)

CELSO GUIMARÃES (UFRJ)

PETRONIO BENDITO (PURDUE UNIVERSITY)

SANDRA TEREZINHA REY (UFRGS)

## **Endereço**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO - UFRJ

ESCOLA DE BELAS ARTES

GRUPO DE PESQUISA FOTOPOÉTICA

AV. PEDRO CALMON, Nº550 - PRÉDIO DA REITORIA - SALA 613

CIDADE UNIVERSITÁRIA - RIO DE JANEIRO - RJ

CEP: 21.941-901

ALICE É A REVISTA ELETRÔNICA DO GRUPO DE PESQUISA FOTOPOÉTICA, ABERTA PARA A PUBLICAÇÃO DE TEXTOS E PROJETOS IMAGÉTICOS SUBMETIDOS A UM CONSELHO EDITORIAL (PEER REVIEWED). A REVISTA PRETENDE CONSTITUIR UM ESPAÇO DE DIFUSÃO TEÓRICO-PRÁTICA NAS MÚLTIPLAS ABORDAGENS METODOLÓGICAS E DISCIPLINARES DA IMAGEM E SUAS INTERFACES NA PRODUÇÃO CONTEMPORÂNEA DA ARTE. SÃO BEM-VINDOS ESPECIALMENTE OS TRABALHOS QUE DISCUTAM A INSTÂNCIAS CRIADORAS DA FOTOGRAFIA, DO IMAGINAL NA ARTE E DA TRANSVERSALIDADE DOS PROCESSOS CRIADORES.

OS INTERESSADOS, EM SUBMETER SEUS ARTIGOS OU ENSAIOS IMAGÉTICOS, DEVEM ENTRAR EM CONTATO ATRAVÉS DO E-MAIL: FOTOPoETICA2@GMAIL.COM.

ISSN 2236-790X

IMAGEM CAPA E 4ª CAPA: "MARÉ" Nº5, LUCIANA MAIA.

# Sumário

## Artigos

**04**

**FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA E A IMAGEM DO OLHAR CRISTAL**

Carlos Murad

**10**

**JEFF WALL E A IMAGEM QUASE TRANSPARENTE NA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA**

Leonardo Ventapane

## Artes Visuais

**17**

**O OLHAR E O TEMPO**

Tiago Moraes

# FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA E A IMAGEM DO OLHAR CRISTAL

**Carlos Alberto Murad**

O POETA BORGES, NO CONTO ALEPH (1949), CONDUZ NOSSA CONSCIÊNCIA IMAGINANTE A APREENDER SIMULTÂNEAS E MÚLTIPLAS REALIDADES TEMPORAIS, PRECISAMENTE NO INSTANTE LUMINOSO DE UM CRISTAL. NESSA APREENSÃO POÉTICA, BORGES VIVENCIA UMA COMPLEXA REDE DE INÚMEROS LUGARES E EVENTOS MULTIPLICANDO-SE EM OUTRAS SÉRIES DE LUGARES E EVENTOS AD INFINITUM. SUA INTUIÇÃO POÉTICA DE UM TEMPO-ESPACIALIDADE MÚLTIPLA NOS APONTA PARA A ABSTRAÇÃO SINTÉTICA DA LÓGICA TECNOCIENTÍFICA DO DIGITAL E AS DESCONTINUIDADES DOS PROCESSOS CRIADORES DA ARTE CONTEMPORÂNEA. NESSE SENTIDO, IREMOS INVESTIGAR OS PROJETOS CRIADORES DA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA TENDO COMO EIXO A PARTICIPAÇÃO DE DINÂMICAS IMAGINAIS NAS FORMULAÇÕES E DESENVOLVIMENTO DOS PROJETOS ARTÍSTICOS. IREMOS NOS CONCENTRAR NOS FENÔMENOS IMAGINAIS DE UMA INCONSCIÊNCIA DO LUMÍNICO, DESSA GÊNESE LUMÍNICA QUE PERMEIA OS PROCESSOS ANALÓGICOS E DIGITAIS NA FOTOGRAFIA.

NOSSO CAMPO INVESTIGATIVO SE FUNDAMENTA NO PENSAMENTO IMAGÉTICO CONTIDO NA CRIAÇÃO FOTOGRÁFICA DE JEFF WALL, WOLFGANG TILLMANS, DIETER APPELT, RALPH MEATYARD, HIROSHI SUGIMOTO E NA POÉTICA DE JORGE LUIS BORGES. E AINDA NOS APORTES DA FILOSOFIA DA IMAGEM POÉTICA E DA IMAGINAÇÃO CRIADORA, ESPECIALMENTE DA POÉTICA DA IMAGEM CRISTAL DE GASTON BACHELARD (1947) E NA ABORDAGEM DO TEMPO MÚLTIPLA E ACONTECIMENTO DE GILLES DELEUZE.

*BACHELARD, FOTOPÓÉTICA, IMAGINAÇÃO, FOTOGRAFIA.*

Nas palavras, nos gestos, na ação do corpo sobre a matéria do mundo, sonhamos e inventamos continuamente múltiplos tempos em infinitos espaços. Sob a forma de alegorias poéticas, representações imagéticas, conjugamos a instauração dessas realidades outras, pelos potenciais de abstração e evasão das dimensões que permeiam nossa ontologia/consciência. Destes preferimos explorar os da dimensão imaginária, a partir das provocações poéticas do imaginal da luz, na discussão da evasão criadora do olhar nessa gênese que associa luz e imagem.

Neste sentido os processos criadores baseados na fotografia constituem-se pela ação poética do olhar nas fantasmagorias da luz, materializando um objeto imagem. Uma imagem que se forma pelos potenciais da tatilidade configuradora do olhar. Um olhar que pensa pelo cristalino do olho, mas fabula poeticamente pelas luzes cristalinas do olhar. Um objeto ambivalente/emblemático, misto de depuração e antevisão, marca essa valorização imaginária: o cristal. Na imagem fotográfica o olhar poético seria a presença de um olhar cristal onde buscamos imaginariamente tocar a densidade de um tempo luminal.

Tempo de infinitos mundos que Borges em o *Aleph* (1949), traça os contornos dessas extras-realidades que se revelam no instante luminoso de um germe de cristal. Na visão condensada em uma esfera furta-cor, de 2 ou 3 centímetros de diâmetro, de milhões de atos, lugares e objetos ocupando “o mesmo ponto sem superposição ou transparência”. Essa profusão de lugares e eventos multiplicando-se infinitamente nos aponta o sentido de perpassamento de (i)memórias lumínicas se ‘re-presentando’ nas coisas ou lugares.

Tratar na dimensão imaginal as fantasmagorias presentes nas aparências luminosas tão solidamente ancoradas na nossa memória do real requer a lógica de uma imaginação criadora. Uma consciência imaginante que pensa o avisível, a ante-visão e a simultaneidade do visto-vendo, valores da cogitação imaginal como propostos por Bachelard (1942, 1957, 1960, 1961, 1988). Uma consciência indireta na apreensão do mundo constituindo-se pela ação dos devaneios e repercussão das imagens poéticas<sup>1</sup> de natureza imemorial numa instância de ante-pensamento. Essas imagens constituem um core germinal de natureza metamórfica, acausal, transsubjetiva, variacional envolvido pelas contaminações perceptivas e materiais do mundo. Assim, essas imagens criadoras enfeixam uma dinâmica de transformação que revelam o ambiente fantasmático da imaginação como uma usina de ‘representações imaginais’ partícipes da criação imagética. Operar em devaneio com a consciência ativa, na presença das virtualidades imaginais implica no fato que os devaneios criadores cogitam e as imagens devaneadas portam um cogito. Pensar num ante-pensamento esse cogito é pensar numa descontinuidade tempo-espacial, imune a causalidade objetiva das coisas.

Neste sentido, o fotográfico ante-pensado numa consciência imaginante nos propicia a vivência poética da desmaterialização do lumínico. E a experiência do retorno à fascinação a um tempo luminal “no passado dos primeiros fogos do mundo”, destas imemoriais chamadas que confirmam para Bachelard (1961:3) a associação imaginal da chama com o olhar. Este mesmo “assombro antigo” de uma admiração ontológica originada além da consciência pessoal que Borges encontra ao contemplar as luzes do fogo (2000:337). Dinâmicas arquetípicas<sup>2</sup>, capazes de ativar os processos ambivalentes e metamórficos da imaginação criadora (Bachelard, 1957, 1961) e

participar como indutores no desenvolvimento, no plano concreto, do projeto fotopoético.

Uma latência flamejante pulsante no imemorial da imaginação ou a imagem flamejante de um lumínico primordial substancializando o olhar dos criadores visuais? Chamas primeiras ou aberturas dos primeiros olhares, imagens primordiais que testemunham na nossa imaginação dos potenciais de transmutação da passagem fogo-luz no devir da imagem. A mesma transmutação que Bachelard (1988: 78) encontra neste “arquetipo da imaginação do fogo” nas asas flamejantes-lumínicas da Fênix poética, este avisível imaterial, apenas o puro imaginal de um aparecer do poético da luz criadora na imaginação humana. Todos os processos criadores, permeados pelo fotográfico, e que alcançam uma dimensão fotopoética, reativam esta fascinação imemorial pelo fogo na imageação da luz. Uma ambivalente oscilação que se dialetiza na mutuação do lumínico e do olhante. Que origina a idéia de um só continuum ligando o visível e a visão; sem temor Bachelard (1942:44) propõe um teorema do imaginal do mundo da luz: “tudo aquilo que brilha vê”. Ver claramente tem o sentido de espelhar, o brilho encontra profundidade, quer dizer um longínquo tempo luminal busca revelação.

O filósofo nos ajuda a compreender esta fascinante condição criadora-iluminadora do olhar. Criar com as luzes do olhar já seria ver além das visibilidades, que nos leva a considerar o foto-poético pelo gesto simultâneo de esfacelamento do iluminado e na aparição da imagem iluminadora. A luz é o centro de um mundo, o mundo do ver claro, conseqüência: “o olhar é um principio cósmico” (Bachelard, 1960:158). Arriscamos dizer que, por esta fotogênese imaginal, o poético na fotografia abre um devir olhar, nos dá a consciência instantânea de um olhar-mundo, de um olhiciar mundos; conseqüência: uma foto-gênese permeia uma cosmogonia do olhar.

Benjamin em uma discussão sobre a Fotografia, aponta o desejo de encontrar na imagem fotográfica “...a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com o qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje...” (1986:94). O filósofo no seu discurso racional, envolvido na evasão poética sobre o fotográfico, afirma em palavras, impregnadas do onirismo flamejante, como a “centelha” indeterminada ou um real que “chamusca”. Suas palavras nos lembram os sentidos de uma iluminação, uma fantasmagoria da qual não temos memória, se fazendo imagem. Chamusca a imagem, sim, mas no tempo da decisão de um olhar ativo e não ausente. De novo ele nos fala poetizando de um “lugar imperceptível”, de uma ausência da nossa visão, condensando o vislumbre de um tempo futuro. Somos colocados numa ‘ante-visão do ocular’ isso que as imaginações imemoriais de um tempo luminal podem nos restituir. Um “inconsciente ótico” que Benjamin (op cit.: 94) aponta como uma presença latente na imagem fotográfica, onde “mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas, suficientemente ocultas e significativas para encontrarem refúgio nos sonhos diurnos...”. Numa abordagem fenomenológica coabitamos em devaneios primeiros as coisas e os lugares, podemos dizer, muito especialmente nessa dimensão mágica que se oculta no assunto fotografado, apontada por Crimp (2004), comentando o pensamento de Benjamin. Se podemos atravessar em devaneio os espaços e as palavras do discurso e restituir seus sentidos imaginais, podemos também abrir e pensar os sentidos poéticos das imaginações envolvidas na criação foto-poética.

O contexto contemporâneo de superação dos sentidos de unicidade da imagem, da fatalidade do referente e do acontecimento único propicia aos fotógrafos adotar a encenação-edição fotográfica de objetos e personagens no desenvolvimento de seus projetos. A revivência de suas imagens no projeto fotográfico nos aporta especialmente a co-existência de tempos múltiplos perpassando as distintas cogitações racionais e imaginárias envolvidas nessas encenações. Nesse sentido, memória pessoal e imemorial são presenças co-naturais, de intensidade e importância variáveis, no desenvolvimento do projeto fotográfico. Lidar com a encenação de objetos e corpos-personagens em espaços fotografados, implica talvez na vivência com espaços que não seriam vazios como explica Foucault “um espaço que talvez seja também povoado de fantasmas; o espaço de nossa percepção primeira, o de nossos devaneios” (2006: 413). Essas encenações reapresentam em nossas evasões imaginárias as fantasmagorias imemorais do lumínico permeando as aparências fotografadas. Como assume, por exemplo, Jeff Wall desenvolvendo diferentes estratégias na realização de seus projetos de arte, inserido numa concepção atemporal da encenação na apropriação da imagem (foto)cinematográfica sem cortes. Ou mesmo mesclando a banalidade temática a uma perspectiva de artificialidade, criando assim uma desorientação quanto aos sentidos de narrativa da ‘imagem familiar’. A poética de Wall implica na preparação e colaboração de performers, reorganizando o envolvimento do criador com os cenários e os personagens.

Wall se utiliza de caixas de luz, usados em publicidade, na apresentação de imagens em Cibachrome em seus projetos fotográficos da série *photographie-tableaux*. Numa apropriação de referências artísticas da História da Arte como por exemplo *The Death of Sardanapalus* de Delacroix, “como uma espécie de cristal” (2007:187), mediador das provocações de um temporal lumínico, latente, neste pictórico. Um retorno imaginal das emanações cristalizadas da luz, reencontrando aqui este “cristal de tempo” de Deleuze, (1990:103). A importância desta recuperação da Arte do passado pela depuração, do olhar de Wall, especialmente na concepção iluminadora de suas imagens, “no drama físico de suas figuras e os espaços que ocupam, a intensidade psicológica das suas solitárias figuras” (2007:57), apontado por Galassi como uma das chaves na formalização desta característica.

Nesta seqüência plural das poéticas fotográficas encontra-se Wolfgang Tillmans, que recebeu o Turner Prize, em 2000. Comentando as imagens de Tillmans, o crítico Birbaum aponta uma importante valorização criadora: “a alquimia da luz”, expressa principalmente em suas séries de abstrações fotopoéticas. Explorando os meandros da luz nas superfícies fotossensíveis, numa busca de uma “espécie de

pintura pelos meios fotográficos (...) intervenções no laboratório fotográfico e manipulação do processo de exposição não para criar imagens que registrem a realidade e sim imagens com suas próprias e abstratas realidades, fisicamente estranhas, viscerais...” (in Ferguson, 2006:24). Um olhar que pensa em penetrar na carne lumínica como nas diferentes séries *Frieschwimmer*, *Socks on radiator*, num ‘apagamento’ da realidade fotografada, meias, homens, paisagens e gestos. Como aponta o próprio Tillmans (in Ferguson:75) “eu vejo uma fruta numa bandeja e uma luz e respondo a isso, eu não vejo primeiramente uma ‘natureza morta’. Desse modo eu quero trazer o tema para o espectador, não pelo reconhecimento de predeterminadas categorias históricas da arte, mas os habilitando (...) a ver com o mesmo sentido imediato que senti na situação”. Um pensamento criador que abstrai o ordinário dessa aparências cotidianas na tentativa de revelar a dinâmica poética da realidade fotografada.

Em outra poética, Dieter Appelt irá preparar uma performance de seu próprio corpo revestido de gesso ou argila numa encenação fotográfica, como comenta Roodenburg: “são registros de ‘Aktionen’ as quais essas não são necessariamente realizadas para espectadores. Uma ‘Aktion’ que se desenvolve durante a realização do trabalho no qual a obra de arte é criada” (1988:34). Appelt, imagina seu corpo como um *apparatus* provocador da ação criadora, ao mesmo tempo em que busca a expressão foto-poética do acontecimento. O pensamento criador parece buscar na metamorfose temporal do lumínico, aqui revivida no corpo do objeto, o valor poético da mutação de uma duração luminal. Uma poética que lança mão de uma substancialização alquímica do fotográfico, como informa o fotógrafo: “ eu utilizo longos tempos de exposição, a fim de que cada fotograma seja atravessado por uma energia poética e que ali se imprimam à minha revelia, detalhes e fragmentos” ( in Tournier 1981:16).

Num outro programa criativo, testemunhando dessa permeabilidade poética do lumínico-olhar, insere-se a série *Seascapes* (1980) do fotógrafo Hiroshi Sugimoto, revelando sua utilização das provocações imaginárias da visão imemorial “da mais antiga impressão humana” (Campany, 2003: 285). Sua busca foto-poética realiza-se em fotografar a linha do horizonte, separando em partes iguais mar e céu. Na ausência do mar sem objetos, num infinito céu sem figuras, numa ausência exacerbada deste mundo onde a “linha do horizonte separa o mundo interior do mundo exterior” (Sugimoto, in Garrel, 2000). No horizonte de uma infinitude sem formas encontramos uma geopoética de um mundo imaginal da luz. Pelo olhar criador de Sugimoto, temos a lúcida suspeita de que a imagem-fotogenia é potencial de um longínquo lumínico buscando densidade (formal).

Assim, os fotógrafos contemporâneos inserem-se no movimento

**Esses fotógrafos operam tempos múltiplos, na descontinuidade e oscilação dos devires racionais e imaginais, em suas reflexões poético-racionalizadoras a partir da Fotografia.**

de abertura intensiva da Fotografia para os potenciais de abstração típicos do esfacelamento dos sentidos de realidade e des-objetivação da sua memória documental. O que conduz a um aprofundamento da superfície, apontado por Rouillé (2005). E também, como propõe Tamisier (2007), seria a opção criadora que o artista faz do procedimento fotográfico, neste processo de desrealização do fotografado, o fator determinante na visibilidade da 'nova' imagem. Esses fotógrafos operam tempos múltiplos, na descontinuidade e oscilação dos devires racionais e imaginais, em suas reflexões poético-racionalizadoras a partir da Fotografia.

Numa discussão anterior (2008) sobre a fotografia contemporânea ressaltamos a importância da manipulação foto-digital nos processos de encenação e construção da imagética de Jeff Wall. No ambiente digital, o artista realiza encontros precisos de tempos e espaços outros, antes apenas visíveis no plano imaginal. A imagética de Wall, inserida no universo contemporâneo, nutre-se deste ambivalente limiar do falso-verdadeiro e irreal-real, através de uma atuante experimentação desmaterializadora e no alheamento perceptivo das coisas e lugares. Ela reafirma a importância desta coalescência dos eláns imemoriais da imaginação com os perceptos memoriais, operando os vetores do projeto fotográfico. ■

---

**Carlos Alberto Murad, Dr.**  
**Universidade Federal do Rio de Janeiro**  
**www.fotopoetica.ufrj.br**  
**murad@acd.ufrj.br**

**Publicado nos Anais do Ciantec 09,**  
**Universidade de Aveiro, out. de 2009, pp. 144 a 148.**

**Esta pesquisa contou com apoio financeiro da FAPERJ e do CNPq.**

- NOTAS**
- 1 - Também chamada por Bachelard de imagem criadora tem o sentido de uma virtualidade e não de uma representação figural.
- 2 - A noção de arquetípico difere da de Carl Jung, pelo sentido adicional de 'dinamismo criador', dado por Bachelard.

- REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**
- BACHELARD, Gaston: La Poétique de la Rêverie, Paris: P.U.F.,1960.  
 ----- La Poétique de l'Espace, Paris: P.U.F.,1957.  
 ----- Fragments d'une Poétique du Feu, Paris: P.U.F., 1988.  
 ----- La Flamme de la Chandelle, Paris: P.U.F, 1961.  
 ----- L'Eau et les rêves, Paris: José Corti, 1942.
- BENJAMIN, Walter: Obras Escolhidas, Vol. 1, São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BORGES, Jorge Luis: in O Aleph, Obras Completas, vol. I, Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1998
- CRIMP, Douglas: A atividade fotográfica do pós-modernismo, in Arte e Ensaios, PPGAV-UFRJ, n. 11, 2004, p 127-133.
- CAMPANY, David: Art and Photography, London: Phaidon, 2004.
- DELEUZE, Gilles: L'image-temps, Paris: Editions Minuit, 1985.
- FERGUSON, Russel: Wolfgang Tillmans, New Haven: Yale University Press, 2006,
- FOUCAULT, M. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense, 2006.
- GALASSI, Peter: Jeff Wall, New York: MoMa, 2007.
- GARREL, Thierry (Ed.) Contacts.1, 2, 3 The world's greatest photographers reveal the secrets behind their images, Paris: Arte France- CNP, DVD 2000
- MURAD, Carlos A.: No Olhar da Imagem, in Arte&Ensaios, PPGAV-UFRJ, n. 16, julho 2008, pp. 64-71.
- ROODENBURG, Linda in Perspektief nº34, dez. 1988, pp 34.
- ROUILLÉ, André: La photographie. Paris : Ed. Gallimard. 2005.
- TAMISIER, Marc: Sur la photographie contemporaine, Paris:L'Harmattan, 2007.
- TOURNIER, M. Morts et Réssurections: Dieter Appelt. Paris: Herscher, 1981.
- WALL, Jeff: Selected Essays and Interviews. New York: MoMa, 2007.
- REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS**
- <http://www.tate.org.uk/modern>  
<http://www.masters-of-photography.com>  
[http://www.galerie-clairefontaine.lu/gcf\\_site/Dieter%20Appelt/index.htm](http://www.galerie-clairefontaine.lu/gcf_site/Dieter%20Appelt/index.htm)

[www.fotopoetica.urj.br](http://www.fotopoetica.urj.br)

# JEFF WALL E A IMAGEM QUASE TRANSPARENTE NA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA

**Leonardo Ventapane**

**O AUTOR DISCUTE O PROJETO FOTOGRÁFICO CONTEMPORÂNEO A PARTIR DAS ESTRATÉGIAS CRIADORAS DE JEFF WALL. QUESTÕES ATEMPORAIS QUE ATRAVESSAM A CRIAÇÃO DE IMAGENS NA PINTURA, NO CINEMA OU NA PRÓPRIA FOTOGRAFIA FILIAM-SE, NO TRABALHO DO ARTISTA, ÀS POSSIBILIDADES ABERTAS PELA LÓGICA DIGITAL, INSTIGANDO A REFLEXÃO E A CONSTRUÇÃO DE UMA NOVA IMAGEM; UMA IMAGEM QUASE TRANSPARENTE, QUE ULTRAPASSA O SUPORTE FOTOGRÁFICO.**

JEFF WALL, FOTOGRAFIA, CINEMA, DIGITAL.

O atravessamento do fotográfico pelo cinema, pela lógica digital e mesmo pelo pictórico faz do trabalho de Jeff Wall um importante campo de investigação sobre a fotografia contemporânea. Por um lado, essas aberturas evidenciam a impureza e as descontinuidades que marcam os projetos na arte pós-histórica<sup>1</sup> e, por outro, estão a favor, nas estratégias do artista, da afirmação das especificidades do próprio fotográfico.

Produzindo desde o final dos anos 70, Jeff Wall vem desenvolvendo suas imagens almejando um “radicalismo internalizado”<sup>2</sup>, sem rupturas, mesclando a banalidade temática a uma perspectiva de artificialidade e, assim, desorientando os sentidos da chamada imagem familiar. O projeto criador do artista estende-se ao modo de apresentação de seus trabalhos, na forma de grandes ampliações em *cibachrome*<sup>3</sup> montadas sobre estruturas ou ‘caixas’ metálicas, contendo um set de lâmpadas fluorescentes, iluminando as imagens por trás, à maneira dos anúncios luminosos espalhados pelas ruas das grandes cidades.

Associados à expressão *photographie-tableau*<sup>4</sup>, o trabalho de Wall, junto aos de outros fotógrafos como, por exemplo, Jean-Marc Bustamante, Andreas Gursky, Thomas Ruff e Thomas Struth, apontou, no final da década de 1970 e início da seguinte, uma nova direção para a experimentação fotográfica contemporânea. A partir desse momento, como Michael Fried arrisca hoje afirmar,

*as questões concementes à relação entre a fotografia [photograph] e o observador diante dela tornaram-se cruciais para a fotografia [photography] como até então não haviam sido.*<sup>5</sup>

A investigação dessas questões desdobra-se nas diferentes estratégias utilizadas por esses artistas na realização de seus trabalhos. Em Wall é a associação da fotografia ao cinema e, mais recentemente, às possibilidades da composição digital, que vem não só afetar a relação entre o observador e a fotografia, mas também renovar o fotográfico e a compreensão da imagem contemporânea.

## O cinema como abertura para a fotografia

Ainda que sua fotografia tenha forte relação com a pintura, sobretudo a do século 19, Jeff Wall vem insistindo em afirmar que a importância do pictórico em seu trabalho se dá na medida em que essas imagens colocam questões atemporais a respeito da criação de imagens baseada na figuração. Nesse sentido, mais do que a pintura, é o cinema que surge no trabalho de Wall como ferramenta metodológica de investigação dessas questões, permitindo ao artista afastar-

-se de “tudo que parecia correto, mas fechado”<sup>6</sup> na fotografia de precursores como Eugene Atget ou Walker Evans, por exemplo, e ao mesmo tempo manter-se no terreno do fotográfico.

Do cruzamento entre o cinema e a fotografia vislumbrado por Wall nasceram suas *cinematografias* ou *fotografias cinematográficas*<sup>7</sup>, imagens fotográficas que seguem um princípio de realização cinematográfico, no qual a aceitação da “fusão do aspecto documentário da fotografia com o artifício e a performance conduz à ruptura das limitações da fotografia de arte (...)”<sup>8</sup>. Não se trata, portanto, de ‘fazer cinema’ ou de “imitar as técnicas de filmagem ou fazer imagens que lembrem stills de um filme”,<sup>9</sup> mas sim de desenvolver uma metodologia, uma abordagem cinematográfica em torno da imagem, partindo da tese de que o cinema ‘devolve’ bastante do fotográfico para a própria Fotografia. Ainda que a “voracidade contínua”<sup>10</sup> e a falta de um *punctum*<sup>11</sup> sejam citadas por Barthes como fatores de dispersão da imagem do cinema, elas ressurgem da noção de movimento, que revelou o cinema enquanto mídia de cruzamento não apenas para a fotografia, mas para todas as outras artes, onde o movimento é o elemento novo que induz à reavaliação dessas artes separadamente e umas em relação às outras. Segundo Wall,

*artisticamente, a fotografia se estabeleceu nas bases do cinema, e não o contrário. Isso tem a ver com as interconexões entre cinema, pintura, teatro e fotografia. (...) quando o cinema emergiu, a narrativa, que era propriedade da pintura, foi dela expelida. Até então, a pintura era praticamente um ‘drama pintado’ e assim estava sempre em uma relação multivalente com as idéias teatrais. Nossa experiência pictórica do drama foi criada pela pintura, pelo desenho, pela gravura e daí por diante. O cinema, porém, diferente das formas de performance que conservou e reapresentou, é uma imagem performática. O cinema sintetizou as funções da pintura e do teatro simultaneamente sobre as bases técnicas da reprodução fotográfica. Então, nessa síntese, os mecanismos da fotografia foram investidos de tremendo significado, um significado que agora eles sempre terão.*<sup>12</sup>

Para o artista, antes de o cinema tornar-se ‘arte maior’, “ninguém estava em posição de compreender os problemas colocados pela fotografia em relação às tradições pictóricas”.<sup>13</sup> O cinema surge como solução para um despertar da fotografia, a partir do momento em que permite a essa fotografia tomar consciência de si, e ela, por sua vez, “também toma consciência de si mesma como não-pintura”.<sup>14</sup>

Desse modo, adotar uma perspectiva de recuperação ou reapropriação de valores fotográficos pelo viés do cinema significa não apenas devolver à fotografia elementos que o cinema, em sua lógica, pre-

**(...) adotar uma perspectiva de recuperação ou reapropriação de valores fotográficos pelo viés do cinema significa não apenas devolver à fotografia elementos que o cinema, em sua lógica, preservou, mas também habilitá-la a estabelecer franco contato com as demais artes em um campo aberto à discussão e à troca.**

servou, mas também habilitá-la a estabelecer franco contato com as demais artes em um campo aberto à discussão e à troca. Em termos fotográficos, Wall compreende que o cinema estabelece dois aspectos fundamentais: preparação e colaboração – e sobre esses princípios se desenvolve sua abordagem cinematográfica da fotografia. De seu ponto de vista, cinematografia

*refere-se simplesmente às técnicas normalmente envolvidas na realização de imagens em movimento: a colaboração com performers (não necessariamente ‘atores’, como mostrou o neorealismo); as técnicas e os equipamentos que os cinematógrafos inventaram, construíram e improvisaram; e a abertura para diferentes temas, maneiras e estilos.*<sup>15</sup>

É essa abordagem via cinema que altera o tempo do fotográfico e vem permitindo a Wall exercitar uma fotografia desprendida de estilos, assuntos ou idéias recorrentes ou dominantes. Em sua obra, “o único tema imutável tem sido investigar e expandir os recursos da criação de imagens em si (...)”,<sup>16</sup> como afirma Peter Galassi, curador-chefe do departamento de fotografia do MoMa. Afinal de contas, “não existe nenhum modo especial com o qual uma fotografia deva parecer”.<sup>17</sup> Nem mesmo um modo específico de como elas devem ser apresentadas.

## A imagem-luz e o corte

Partindo desse princípio, Wall fez da apresentação de seus trabalhos um prolongamento de suas estratégias de realização, em sentido pleno, da imagem. Estendendo suas cinematografias luminosas por grandes áreas das paredes de galerias e museus, o artista se vale dos recursos oferecidos pela tecnologia cibachrome para trabalhar basicamente em duas direções: explorando a noção de escala, à qual devota especial atenção, pois, segundo ele, “é um dos mais preciosos presentes oferecidos pela pintura ocidental”,<sup>18</sup> e, quanto à própria abertura proporcionada pela mídia, no sentido de superação da plataforma da imagem, percebida pelo artista em um momento de quase iluminação, quando, viajando de ônibus em Barcelona, pensando nas pinturas dos mestres que tinha visto na Espanha, olhou pela janela e “viu algo que já tinha visto centenas de vezes – um cartaz luminoso em um ponto de ônibus”.<sup>19</sup> Esse ‘acaso’ parece ter encontrado nos devaneios criadores de Wall um lugar fértil para expandir suas possibilidades. Mídia híbrida, o cibachrome apresentou-se para o artista como possível solução para a questão do descompasso da pintura diante das tecnologias contemporâneas, que “[usurparam] seu lugar e sua função na representação da vida cotidiana”.<sup>20</sup>

O sentido crítico à propaganda que se agregava naturalmente à escolha da mídia, no final dos anos 70, nos ecos do conceitualismo, logo perdeu força, e ela passou a servir “simplesmente como maneira excelente de criar e apresentar grandes, ricamente detalhadas, sedutoras imagens coloridas”.<sup>21</sup> Iluminados e dependurados na parede, esses slides extraordinários realmente remetem de algum modo às enormes pinturas do passado, sustentando a noção de *photographie-tableau*, mas tornando-se, ao mesmo tempo, um tipo de “superfotografia”,<sup>22</sup> impondo ao espectador uma irresistível dinâmica de observação: para que o olhar percorra toda a imagem, é preciso afastar-se, enquanto os detalhes presentes por toda a imagem atraem mais uma vez o espectador para perto. O fascínio fundado pela luminosidade dessas transparências reforça uma atmosfera de sonho, apesar do conteúdo realista das imagens.

A cinematografia luminosa de Wall habita um estado de oscilação, que coloca o espectador e a própria imagem em movimento, quando marca um encontro de duas dimensões distintas: a da sala de exposição e a da imagem luminescente. A iluminação independente, diferente da que cai sobre os espectadores, faz com que elas pareçam pertencer a uma outra realidade. Apagadas, essas cinematografias simplesmente não existem. A ocultação da estrutura de lâmpadas desempenha, portanto, papel fundamental na imaginação quanto à origem dessas imagens. De fato, esse fascínio é semelhante ao provocado pelo cinema, mas, suavizados os contrastes – já que salas de exposição não ficam totalmente às escuras –, a atmosfera da imagem

está a meio passo de ser também habitada pelo espectador.

Essa possibilidade de coabitação é reforçada, além da escala das imagens, pela temática geralmente revestida de uma banalidade cotidiana, quase dispersando os princípios de preparação e colaboração envolvidos na realização das cinematografias de Wall. O resultado é uma imagem deslocada, algo como um *snapshot* muito bem produzido. No entanto, o artista alimenta os vestígios no plano do objeto, isto é, na superfície física da fotografia, que servem de porta de entrada para as noções de artifício e montagem. A estrutura criada pelo conjunto caixa luminosa-fotografia é desde já um objeto-artifício, um recurso com a marca da artificialidade na apresentação da imagem, mas é a presença do artifício na superfície da imagem que atua mais intensamente como instrumento de opacificação da fotografia.

Em geral, as cinematografias de Wall são ampliadas em duas partes – dado o limite de 50 polegadas (1,27m.) da largura dos rolos de filme plástico do cibachrome – e exigem emenda rigorosa, capaz de manter a unidade da imagem. Ainda assim, por mais precisa que seja, essa emenda simplesmente está lá: mais dissimulada ou mais aparente, ela sempre traz o olhar de volta para a superfície da cinematografia. A linha de corte que revela a justaposição das duas partes da película plástica institui uma dialética, há muito percebida pela pintura, entre a profundidade, que torna o suporte da imagem invisível, e o ‘achatamento’ [flatness], que reafirma a existência desse suporte enquanto objeto. Nesse sentido, a emenda, o corte, é em Wall o pretexto que denuncia a construção de toda e qualquer imagem. É ele que interrompe, logo no primeiro momento, a invisibilidade da fotografia denunciada por Barthes.<sup>23</sup> Não é também o corte que, no cinema, nos traz de volta à sala de projeção? Assim, a emenda, tão presente na fotografia cinematográfica de Wall quanto o referente fotografado, deflagra ao mesmo tempo uma operação modernista de autorreferenciação – a partir dos limites impostos pelo material – e revela um primeiro movimento de sutura, e portanto de artifício, inerente à própria ontologia da visão.<sup>24</sup> Desse modo, se no cinema é o corte que marca a passagem de um movimento a outro, nas cinematografias, ele inaugura um movimento de hesitação a partir do plano do objeto em direção ao plano da imagem, recuperando os movimentos criadores da imagem, através de um movimento de volta<sup>25</sup>: não como um retorno, mas como movimento atualizador, presentificador, pós-histórico, no qual o espectador, surpreendido, oscila no visível e no invisível, em direção à imagem. A imagem, atravessada por essa linha, é também surpreendida, afirmando-se, acima de tudo, como projeto – um projeto aberto para o acidente.

## A imagem-artifício e o digital

Se o corte atua como vestígio mais imediato da montagem e do artifício envolvidos na realização das cinematografias de Wall, é no plano da imagem, isto é, naquilo que a imagem dá a ver e/ou permite sugerir, que a trama de artificialidades se aprofunda. Nesse sentido, as estratégias projetuais de preparação e colaboração utilizadas pelo artista reforçam o caráter de construção de suas imagens, e, nos últimos 15 anos aproximadamente, elas vêm se enriquecendo com a participação da lógica digital.

O digital amplifica e ratifica a idéia de não-linearidade enquanto conceito de realização da cinematografia, favorecendo a manipulação de temporalidades e espacialidades diversas em torno da construção de uma única imagem, alargando e verticalizando<sup>26</sup> o instante fotográfico tradicional. As diversas etapas do projeto, imbricadas, estão abertas aos acidentes entre si, organizando uma trama de acontecimentos só compreendida no *tempo do projeto*<sup>27</sup>. Nessa abertura vertical incitada pelas estratégias do artista, a cinematografia toca a poesia, promovendo o encontro entre o real e o imaginário, nos convidando “a medir a distância entre aquilo que vemos e aquilo que sonhamos, a percorrer aquilo que poderíamos chamar de espaço dos projetos, a viver no espaço-tempo do projeto”.<sup>28</sup>

O digital colabora, então, para o surgimento de forte noção de não-linearidade e de artificialidade atuando nas oscilações entre o visível e o avisível, entre aquilo que vemos – que a imagem nos mostra –, aquilo que é presentido na imagem e aquilo que sabemos – que a imagem não mostra, mas que é conhecido da metodologia de trabalho do artista. A partir de 1992, com a cinematografia *Dead Troops Talk* (a vision after an ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986), os princípios de preparação e colaboração passam a trabalhar considerando as aberturas viabilizadas pelos avanços tecnológicos da composição digital, alimentando as formulações práticas e imaginais envolvidas até a imagem final. Em *Dead Troops...* o artifício é completo, começando no próprio tema fantástico, passando pela reprodução detalhada e em tamanho natural de um trecho do deserto do Afeganistão, se estendendo à maquiagem dos soldados mortalmente feridos, que, fotografados separadamente ou em pequenos grupos sobre o grande cenário e graças à minuciosa composição digital, passaram a coexistir no espaço-tempo da fotografia. O digital em Wall, diferente das fotocollagens de John Heartfield, no início do século 20, por exemplo, visa preservar a continuidade e o sentido de unidade da imagem, favorecendo o acesso direto à matéria da fotografia, numa espécie de assepsia maquinal que parece dialogar sem mediações com o componente também maquinal do fotográfico. Na fantasia declarada que constitui *Dead Troops...*, a imagem reúne no mesmo espaço-tempo diferentes tem-

poralidades: do sonho, do possível e da realização das diversas fotografias em si, explicitando os isolamentos e as reações incompatíveis à dramaticidade do acontecimento exibido. Como bem observou Susan Sontag, “soldados mortos não falam, aqui sim”.<sup>29</sup>

*Dead Troops...* e outras cinematografias que se seguiram nesses primeiros anos de composição digital, como *The Giant* (1992) ou *The Sudden Gust of Wind* (1993), por exemplo, parecem um campo de experimentações para Wall, em que o digital foi utilizado, ainda que de maneira primorosa, viabilizando ‘efeitos especiais’ extremamente convincentes, para a construção de belas fantasias. E ainda que não visíveis, as linhas de fratura da colagem, acentuadas pelo artifício são demasiado evidentes.

Mais recentemente, renovou-se o uso do digital no trabalho de Wall, ao colaborar para as estratégias de realização das cinematografias do tipo quase documentário (iniciadas em 1992, sem contar necessariamente com algum tipo de intervenção digital) – assim chamadas pelo artista – onde os princípios de preparação e colaboração adquirem um novo sentido e elaboram novas operações. O quase documentário é mais um aspecto derivado do cinema, sobretudo do cinema neorrealista e de cineastas como Rainer Werner Fassbinder, Jean Eustache, Robert Bresson, Buñuel, entre outros, em que, ao contrário das rupturas e tensões aparentes presentes, por exemplo, no cinema de Godard, Wall identifica “(...) um tipo de radicalismo internalizado (...), uma intensidade quase ‘invisibilizada’ longe de qualquer interesse de ruptura com os códigos clássicos”,<sup>30</sup> que trouxe esse radicalismo para dentro da imagem, para o interior do fílmico, e o que seria um elemento de ruptura “pareceu ser convencional, pareceu ser o mesmo (ou quase) que as ‘sinalizações para o real’ que compõem o cinema comum”.<sup>31</sup>

As cinematografias do tipo quase documentário buscam assim intensificar esta ruptura invisível porém marcante, desenvolvendo-se a partir da verdade para gerar o choque entre o documental – aspecto indissociável do fotográfico – e o artifício ardiloso que se dissimula nas renovadas e rebuscadas estratégias de preparação e colaboração. O esforço passa a ser o de anular o *mis-en-scène* envolvido na realização do trabalho, na tentativa de reconhecimento do corriqueiro, da banalidade cotidiana, como fonte de belas imagens. O impacto teórico dessas cinematografias e de suas estratégias de construção ecoa a questão da potência do falso<sup>32</sup>, de Deleuze, já que se pode identificar nessas imagens uma “crise da verdade”,<sup>33</sup> e reacende a discussão de Michael Fried a respeito da teatralidade minimalista, no sentido de que, segundo Fried,

(...) algo sutilmente diferente acontece: um impulso antiteatral, ligado

no caso de *Wall* a um estilo documentário e a uma dramaturgia absorviva, coexiste com a valorização do aparato e o reconhecimento dos papéis tanto do fotógrafo quanto do espectador. Tudo isso marca uma mudança dramática nas relações entre teatralidade e antiteatralidade (...).<sup>34</sup>

Portanto, as estratégias de colaboração articuladas pelo artista na cinematografia do tipo quase documentário incitam a oscilação entre a autorreferenciação (antiteatralizante), explorada pelo modernismo, e sua *platitude*<sup>35</sup>, algo que não é exatamente teatralizante, mas que pode ser colocado em termos de um “dever ser visto”<sup>36</sup> [devoir être vu], associado aos procedimentos minimalistas, afetando diretamente o olhar – e o comportamento – do espectador. Diante então dessa nova ‘categoria’, o espectador torna-se também colaborador, submetido que está a uma dinâmica, enlaçado pelo olhar à dinâmica da própria imagem.

Curiosamente, essa dinâmica impõe ao mesmo tempo o desaparecimento do espectador, uma vez que o sucesso da operação do quase

documentário está em mostrar, via imagem, “aquilo com que se assemelham, ou se assemelharam, os eventos representados, quando eles se passam na ausência de qualquer fotografia”.<sup>37</sup>

Em *A view from an Apartment*, de 2004-2005, Wall nos coloca no interior de um apartamento com vista para um porto, de onde podemos ver as luzes da cidade se acendendo no final do dia. Duas jovens dividem o apartamento, e, enquanto uma delas desempenha tarefas domésticas e caminha em nossa direção, a outra lê uma revista, despreocupadamente sentada no sofá. As duas estão absorvas em suas atividades e parecem ignorar a presença do fotógrafo – e, em última instância, a presença do próprio espectador.

Todos os recursos das estratégias de preparação e colaboração estão dirigidos para reforçar essa ausência. Wall procurou por horas um apartamento para alugar com a vista que queria. Depois precisou encontrar uma colaboradora que aceitasse habitar o local por alguns meses. O artista financiou as escolhas da nova moradora quanto à mobília do apartamento. E aguardou até que a jovem habitasse de fato o local, até que se acostumasse com suas visitas regulares, até que os mais variados detalhes denunciados pela imagem, ainda que esteticamente ‘incorretos’, pudessem induzir o espectador ao contato direto com aquele cenário, como se fosse um cômodo de sua própria residência.

Na imagem, o ponto de vista ligeiramente elevado indica um destaque de Wall e de sua câmera de grande formato em meio à mobília, o que torna sua presença mais do que percebida. Entretanto, ainda que a encenação pareça evidente, a intimidade da cena é tamanha que o fotógrafo se torna uma fantasmagoria ou um velho parente, muito próximo, ‘ignorado’, na mesma medida em que, íntimas, as jovens também ‘se ignoram’. A sensação de familiaridade é sem igual: a garota do sofá não interrompe sua leitura, e a outra, de meias, caminha com naturalidade em nossa direção. No entanto, mais do que a primeira, é essa movimentação ‘banal’ da jovem de meias que em sua atitude direta arrasta dimensões na e da imagem, que nos arrasta, não para a imagem, mas no sentido de nos incluir nesse dinamismo, nessa dinâmica que explicita todo um emaranhado de tempo e movimento. No cinema, para Deleuze, a banalidade cotidiana está

por vezes associada à liberação da imagem em relação ao movimento aparente, criando “situações óticas puras” que “põem os sentidos liberados em relação

direta com o tempo, com o pensamento”.<sup>38</sup> Na fotografia, e particularmente em *A view from an apartment*, suspenso o movimento, este mergulho parece aprofundar ainda mais a pura visualidade da imagem, evidenciando seu sentido de construção.

Se *A view from an apartment* soa como ‘bom demais para ser verdade’, é porque o sentido de construção e artifício está por toda parte. A imagem, de nitidez desorientadora, parece ser o suplemento da própria imagem, um excesso. O espectador parece ver mais do que deveria, simplesmente porque há limites: nossos olhos não estão habituados a ver tanto, ao mesmo tempo. Olhar para um ponto significa “cegar” outro, e a coexistência desses dois pontos, isto é, a própria experiência da visão, seria impossível sem a operação de sutura, de composição que os une, que é a própria visão. Portanto, a experiência diante da cinematografia de coexistência de temporalidades e espaços distintos, é multiplicada pela composição digital, na medida em que essa articula um espaço e um tempo para uma realidade que nunca existiu, ou que estamos incapacitados de contemplar senão através de sua realidade fotográfica. O digital atua, portanto, basicamente no sentido de explicitar duas especificidades/dificuldades da visão, que se repetem, aliás, na câmera fotográfica: uma diz respeito ao foco, e a outra, a luminosidades contrastantes. Por isso a imagem única é o resultado da composição digital de mui-

**Se *A view from an apartment* soa como ‘bom demais para ser verdade’, é porque o sentido de construção e artifício está por toda parte. A imagem, de nitidez desorientadora, parece ser o suplemento da própria imagem, um excesso.**

tas, é a coleta de tudo o que um olhar-através-das-lentes tocou com seu melhor foco, com sua melhor luz. Mas, essa única imagem, por se tratar de algo que em verdade nunca se viu, carrega o peso de todos os pouco ou não-visíveis descartados ao longo do processo de sutura. O digital coloca em jogo a ontologia da própria visão, em termos de visibilidade, invisibilidade e movimento.

A matéria luminosa, em seus próprios movimentos de concentração e dispersão, desempenha um papel fundamental em *A view from an apartment* não apenas no que se refere à compensação das luminosidades do interior e do exterior da cena – equilibradas no plano da imagem, via digital, a partir de fotografias distintas –, mas também porque, como assinala Fried, “o reflexo constitui um motivo cuja presença é sensível em toda a imagem”.<sup>39</sup> Na televisão, na garrafa sobre o chão encerado e na janela... Por que deixar o vidro da janela fechado? Por que exibir aqueles reflexos na fina camada que separa os dois mundos? Para Fried, o vidro está ali como está a “transparência cibachrome ou, ao menos, sua superfície ‘invisível’”,<sup>40</sup> para o espectador. É o “dever ser visto” da obra duplicado dentro da própria obra mediante o vestígio deixado pelo fotógrafo: dois reflexos na vidraça denunciam a presença de refletores. Desse modo, ao designar a objetividade das ‘superfícies invisíveis’ a partir de sua própria presença, o fotógrafo também não reafirma a dinâmica ensejada pela cinematografia a partir de sua própria movimentação?

O uso do digital no quase documentário de Wall cria, portanto, uma categoria diferente de montagem: se, de um lado, a colagem, amplamente experimentada pelas vanguardas modernistas, deixava à mostra seus contornos, sua linhas de fratura, e, de outro, a foto-montagem as escondia, preservando a unidade da imagem, a composição digital no quase documentário viabiliza uma montagem em que linhas de fratura estão ali, pressentidas e, no entanto, quase impossíveis de se ver. De acordo com Wall, o uso do computador “libera certas possibilidades, certas energias, e torna viáveis novas abordagens”,<sup>41</sup> tanto em imagens fantásticas quanto nas mais realistas e cotidianas. “Isso proporciona um espectro de possibilidades, e ajuda a dissolver a linha divisória entre o provável e o improvável”.<sup>42</sup> E, nesse sentido, os vestígios do artifício funcionam como gatilhos criadores. Um exame mais detalhado de *A view from an apartment* revela, na janela da esquerda, na face interna da moldura, vestígios bastante esmaecidos de uma persiana abaixada que, provavelmente em uma das inúmeras fotografias que compõem a imagem final, evitou o excesso de luminosidade no interior do apartamento. De certa maneira, essa persiana continua ali, na fotografia final, abaixada, amparando uma luz emanada de outras temporalidades, mas é possível que sua insistente presença fantasmagórica não se revele senão na

realidade fosca e apagada da página de um livro, distante da gênese luminosa da imagem. Considerando todas as nuances envolvidas no projeto criador de Wall, sua presença não desestrutura a unidade desse fotográfico sabidamente múltiplo e híbrido: a persiana fantasma é apenas um sinal de que a linha divisória, entre a realidade material e as artificialidades criadoras, também passa por ali. ■

---

Leonardo Ventapane

Prof. Dept. Comunicação Visual

Universidade Federal do Rio de Janeiro

[www.fotopoetica.ufrj.br](http://www.fotopoetica.ufrj.br)

[leonardo.ventapane@gmail.com](mailto:leonardo.ventapane@gmail.com)

Publicado in *Arte & Ensaios* nº18, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - EBA - UFRJ, julho de 2009, pp. 42 - 51.

## NOTAS E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 - Danto, Arthur. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*. Tradução: Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- 2 - Wall, Jeff. *Jeff Wall: Selected Essays and Interviews*. New York: The Museum of Modern Art, 2007. p. 253. Todas as traduções presentes neste artigo são traduções livres do autor.
- 3 - O cibachrome é basicamente um processo de ampliação fotográfica sobre um filme plástico – em vez do tradicional papel – nas opções opaco e transparente, garantindo fidelidade de nitidez e cor em relação ao slide original, e um tempo de vida útil muito superior ao da ampliação sobre papel. O filme vem, ainda hoje, em rolos de 50 polegadas de largura – o que equivale a exatamente 1,27m, permitindo impressão de qualidade e dimensões pouco convencionais para as ampliações fotográficas até o final dos anos 70.
- 4 - Termo cunhado pelo crítico francês Jean-François Chevrier, no início dos anos 80, para abarcar a então nova produção fotográfica, cujas dimensões das imagens revelam a intencional inclinação desses trabalhos para serem pendurados nas paredes de galerias e museus, sendo então apreciados como obra.
- 5 - Fried, Michael. *Why photography matters as art as never before*. London: Yale University Press, 2008: 2.
- 6 - Trecho extraído da palestra organizada e veiculada em vídeo via web pela TATE Modern, no site [http://www.tate.org.uk/onlineevents/webcasts/jeff\\_wall\\_artists\\_talk/default.jsp](http://www.tate.org.uk/onlineevents/webcasts/jeff_wall_artists_talk/default.jsp), acessado em fevereiro de 2007.
- 7 - Cinematografia é a tradução mais próxima do neologismo inglês “cinematography”, criado por Jeff Wall: designa o mesmo tipo de imagem fotográfica que ele chama de fotografia cinematográfica [cinematographic photograph].
- 8 - Wall, op. cit.: 280.
- 9 - Id., *ibid*: 180.
- 10 - Barthes, Roland. *A Câmara Clara – Nota sobre a fotografia*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984: 85.
- 11 - Idem.
- 12 - Wall, op. cit.: 195.
- 13 - Id., *ibid*: 243.
- 14 - Idem.
- 15 - Id., *ibid*: 179.
- 16 - Galassi, Peter. *Jeff Wall*. New York: The Museum of Modern Art, 2007 : 13.
- 17 - Garry Winogrand apud Galassi, op. cit.: 13.
- 18 - Wall, op. cit.: 176.
- 19 - Kerry Brougher apud Peter Galassi in Galassi, op. cit.: 20.
- 20 - Wall, op. cit.: 193.
- 21 - Galassi, op. cit.: 29.
- 22 - Els Barents in Wall, op. cit.: 192.
- 23 - Barthes, op. cit.: 16.
- 24 - No sentido em que o que julgamos ver ou chamamos de visão deriva de colagem mental de pequenos vistos e não de uma ‘tomada’ total, como é abordado mais adiante.
- 25 - Como quando Guimarães Rosa escreve “O grande movimento é a volta”, no conto *Nada e a nossa condição*, está claro que de maneira nenhuma essa “volta” é compreendida como um simples retorno.
- 26 - Noção de instante vertical. Cf. Bachelard, Gaston. *Le droit de rêver*. 2ème édition. Paris: Quadrige/PUF, 2002.
- 27 - Bachelard, op. cit.: 101.
- 28 - Idem (grifos do autor).
- 29 - Sontag, Susan. *Regarding the pain of others*. New York: Picador, 2003.
- 30 - Wall, op. cit.: 253.
- 31 - Idem.
- 32 - Deleuze, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro; revisão filosófica de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007: cap. 6.
- 33 - Deleuze, op. cit.: 160.
- 34 - Fried, Michael. *Being There: Michael Fried on two pictures by Jeff Wall*. ArtForum, setembro de 2004. [http://www.findarticles.com/p/articles/mi\\_m0268/is\\_1\\_43/ai\\_n7069043](http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_1_43/ai_n7069043), acessado em novembro de 2006.
- 35 - Chassey, Éric de. *Platitudes. Une histoire de la photographie plate*. Paris: Gallimard, 2006.
- 36 - Fried, Michael. *Contre la théâtralité – Du Minimalisme à la photographie contemporaine*. Paris: Gallimard, 2007 : 194.
- 37 - Jeff Wall in Robert Enright, apud Fried, Michael. *Jeff Wall, Wittgenstein et le quotidien*. Les Cahiers du Mnam, n<sup>o</sup>. 92, verão de 2005 : 9.
- 38 - Deleuze, 2007, op. cit.: 28.
- 39 - Fried, op. cit.: 207.
- 40 - Idem.
- 41 - Wall, op. cit.: 255.
- 42 - Idem.

## O OLHAR E O TEMPO

**Tiago Moraes** | [moraestiago@hotmail.com](mailto:moraestiago@hotmail.com)

“No momento o meu processo de pesquisa da Fotografia criadora discute o olhar tempo como o conceito em movimento. Somos guiados pelo olhar que explora um universo infinito. A busca do olhar e seu potencial poético no tempo, ação que se faz pelo movimento em jogo, verbo no infinitivo. Escorre a palavra da voz falando, como passo passando, como movimento no sentido de um gradiente que só se dobra e desdobra entre novas cores e sons. Tal expressões que se improvisam, articulam novas opções do olhar mergulhando no discernir dos mistérios do vagar. Mais que uma imagem expressando algo, a imagem é criada como traço de algo expressado. Uma caligrafia que não se define pela unidade, mas como nuvem, que contém a dinâmica de um movimento-criação. O foco é o movimento, o gesto de um olhar nômade.

Descrever o tempo para mim é compreender que a fenomenologia do ato de ver se decompõe numa leitura instável de ação constante, um agora, uma unidade; sem justaposições, mas decorrente de tempos diversos na intercessão de um ponto. Daí resultam imagens sem linearidade, em que abordo paisagens fragmentadas. As duas peças apresentadas na galeria HAP no Rio de Janeiro são os primeiros caminhos apontados durante a pesquisa e trazem o Memorial do Holocausto, em Berlim, e uma vista da janela do meu ateliê no Rio de Janeiro ao entardecer.

Essas imagens exploram a fotografia no seu traço fragmentado de “pura mobilidade”. Assim, tento refletir o devir do olhar em ação, dos impulsos de um tempo oscilante, do fluxo de uma energia em movimento contínuo e indivisível.” ■





