



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-histórica¹ 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 desenvolve suas imagens almejando um “radicalismo internalizado”,² sem rupturas, mesclando a banalidade temática à 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*³ 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.

Associado à expressão *photographie-tableau*,⁴ 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 concernentes à relação entre a fotografia [*photograph*] e o observador diante dela tornaram-se cruciais para a fotografia [*photography*] como até então não haviam sido.”⁵

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 porque 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 meto-

Jeff Wall
Dead Troops Talk (a
vision after an ambush
of a Red Army Patrol,
near Moqor,
Afghanistan, winter 1986
(detalhe), 1992
Fotografia
cinematográfica,
montagem digital
229 x 417cm

Fonte: Galassi, Peter. *Jeff Wall*.
New York: The Museum of
Modern Art, 2007

dológica de investigação dessas questões, permitindo ao artista afastar-se de “tudo que parecia correto, mas fechado”⁶ 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*,⁷ imagens fotográficas que seguem 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 (...)”.⁸ Não se trata, portanto, de ‘fazer cinema’ ou de “imitar as técnicas de filmagem ou fazer imagens que lembrem *stills* de um filme”,⁹ 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”¹⁰ e a falta de um *punctum*¹¹ 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 fotografia, mas para todas as outras artes, e no qual 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 relação multivalente com as ideias 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.*¹²

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”.¹³ 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”.¹⁴

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, preservou, 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.*¹⁵

É essa abordagem via cinema que altera o tempo do fotográfico e vem permitindo a Wall exercitar uma fotografia desprendida de estilos, assuntos ou ideias recorrentes ou dominantes. Em sua obra, “o único tema imutável tem sido investigar e expandir os recursos da criação de imagens em si (...)”,¹⁶ 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”.¹⁷ Nem mesmo um modo específico de como deve ser apresentada.

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”,¹⁸ e quanto à própria abertura proporcionada pela mídia, no sentido de superação da plataforma da imagem, percebida pelo artista em momento de quase ilumina-

ção, quando, viajando de ônibus em Barcelona, pensando nas pinturas dos mestres que tinha visto na Espanha, olhou através da janela e “viu algo que já teria visto centenas de vezes – um cartaz luminoso em um ponto de ônibus”.¹⁹ 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”.²⁰

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”.²¹ 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”,²² impondo ao espectador irresistível dinâmica de observação: para que o olhar percorra toda a imagem, é preciso afastar-se, enquanto os detalhes presen-

A view from an apartment,
2004/2005
Fotografia cinematográfica,
montagem digital
167 x 244cm

Fonte: Galassi, Peter: *Jeff Wall*. New York: The Museum of Modern Art, 2007



tes 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 outras realidades. 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 no plano do objeto, isto é, na superfície física da fotografia, os vestígios 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 toma 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.²³ 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.²⁴ 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*²⁵ 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 se vêm enriquecendo com a participação da lógica digital.

O digital amplifica e ratifica a ideia 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 verticalizando²⁶ 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*.²⁷ 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*”.²⁸

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 pressentido 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 temporalidades: 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”.²⁹

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 – em que os princípios de *preparação* e *colaboração* adquirem 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”,³⁰ 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”.³¹

As *cinematografias* do tipo *quase documentário* buscam assim intensificar essa 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*,³² de Deleuze, já que se pode identificar nessas imagens uma “crise da verdade”,³³ 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 absortiva, 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 (...).*³⁴

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*,³⁵ algo que não é exatamente teatralizante, mas que pode ser colocado em termos de um “dever ser visto”³⁶ (*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”.³⁷

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 absortas 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 durante 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 imobilidade da 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 ópticas puras" que "põem os sentidos liberados em relação direta com o tempo, com o pensamento".³⁸ Na fotografia, e particularmente em *A view from an apartment*, suspenso o movimento, esse 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, diante da *cinematografia*, de coexistência de temporalidades e espaços distintos, a experiência é multiplicada pela composição digital, posto que essa articula espaço e 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, a outra, a luminosidades contrastantes. Por isso a imagem única é o resultado da composição digital de muitas, 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”.³⁹ 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’”,⁴⁰ 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 denunciavam 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, suas linhas de fratura, e, de outro, a fotomontagem as escondia, preservando a unidade da imagem, a composição digital no *quase documentário* viabiliza 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”,⁴¹ 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.”⁴² 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 fotogra-

fia 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.

Considerações finais

O trabalho de Jeff Wall mostra-se relevante por indicar o aprofundamento das questões práticas e teóricas envolvidas na realização da imagem fotográfica no cenário atual das artes, marcado por descontinuidades e multiplicidades. Nas aberturas para o *ново* identificadas nas abordagens do artista, tanto no que diz respeito à recuperação de abordagens fotográficas no cinema quanto no que se refere à manipulação rigorosa da imagem viabilizada pelo digital, o fotográfico tira proveito do caráter híbrido do projeto criador contemporâneo e amplia a discussão sobre a participação das imagens originadas de um ‘olhar-através-da-lente’ na apreensão múltipla do mundo a nossa volta. Através do prisma tecnológico da fotografia e da transfiguração do fotográfico em matéria quase palpável, operada pelo digital, as *cinematografias* parecem despertar a consciência criadora, seja do artista ou do espectador, para uma imagem *lisa*, quase transparente, liberada de qualquer suporte.

Leonardo Ventapane é doutorando na linha de Poéticas Interdisciplinares do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA/UFRJ e participante do Grupo de Pesquisa Fotopoética – EBA/UFRJ. Este artigo se desenvolve a partir de reflexões referentes a sua dissertação de mestrado em Artes Visuais – PPGAV/EBA/UFRJ, defendida em julho de 2008, sob orientação do professor doutor Carlos Alberto Murad.

Notas

- 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: 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 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 Expressão cunhada pelo crítico francês Jean-François Chevrier, no início dos anos 80, para abarcar a então nova produção fotográfica, cujas dimensões revelam a intencional inclinação desses trabalhos para paredes de galerias e museus, sendo então apreciados como *obras*.
- 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 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 *cinematographic photograph* (*fotografia cinematográfica*).
- 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 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 ‘tomada’ total, como será abordado 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 (grifos do original).
- 28 Idem.
- 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, 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. 92, verão de 2005: 9.
- 38 Deleuze, op. cit.: 28.
- 39 Fried, 2007, op. cit.: 207.
- 40 Idem.
- 41 Wall, op. cit.: 255.
- 42 Idem.