

## ***Narrative Art. Da autoridade do referente a uma possível ficcionalidade da fotografia***<sup>1</sup>

PERIN EMEL YAVUZ

Tradução de  
NIKOLETA KERINSKA

■ 552

Perin Emel Yavuz é Doutora pela EHESS em Artes: historia e teoria, Perin Emel Yavuz defendeu tese sobre Narrative Art sob a orientação de Jean-Marie Schaeffer. Especialista das transformações na arte dos anos 1960-1970 na Europa e nos Estados Unidos, pesquisa atualmente tais transformações nos países não acidentais, principalmente na Turquia e no Leste Europeu. É membro fundador do grupo de pesquisa sobre as Artes Visuais do Mundo Muçulmano, nos países Magrebinos e no Oriente Médio durante os séculos 19 e 21 (ARVIMM).

Nikoleta Kerinska é Doutora em Artes Plásticas, Estética e Ciência da Arte pela Universidade de Paris I, Panthéon-Sorbonne (2014). Pesquisadora do grupo Fictions & Interactions da Universidade de Paris 1 Panthéon-Sorbonne sob a coordenação de Bernard Guelton. Professora de arte computacional na Universidade Federal de Uberlândia. Sua pesquisa artística inspira-se pelas convergências e as divergências nos processos de comunicação homem-máquina, que faz uso da linguagem natural, como também pelas relações poéticas entre linguagem natural e imagem.

---

<sup>1</sup> Tradução do original “Le Narrative art. De l’autorité du référent vers un possible fictionnel de la photographie”, in : Bernard Guelton (ed.), **Fiction et intermédialité**, Paris, L’Harmattan, 2013, p. 31-46.

#### ▪ RESUMO

O presente artigo tem por objetivo analisar as relações entre fotografia e texto em algumas obras de *Narrative/Story Art* das décadas de 60 e 70. Para este estudo tomamos como referência os trabalhos de John Baldessari, William Wegman, Jean Le Gac, Bill Beckley e Christian Boltanski. A partir das reflexões de Roland Barthes e dos críticos de arte Filiberto Menna e Margarethe Jochimsen, cujas abordagens visavam destrinchar o funcionamento dessas obras, examinamos as possibilidades da fotografia de criar ficções artísticas, e de se emancipar do seu estatuto de registro do real.

#### ▪ PALAVRAS-CHAVE

Fotografia, texto, ficção, narrative art

#### ▪ RESUME

Cet article analyse la relation entre la photographie et le texte dans certaines œuvres du *Narrative/Story Art* des années 60 et 70. Pour cette étude, nous faisons référence aux oeuvres de John Baldessari, William Wegman, Jean Le Gac, Bill Beckley et Christian Boltanski. A partir des réflexions de Roland Barthes et de critiques d'art Filiberto Menna et Margarethe Jochimsen, dont les approches visaient à élucider le fonctionnement de ces œuvres, nous examinons comment à la fois la photographie devient capable de créer des fictions artistiques, et s'émancipe de sa définition d'empreinte.

#### ▪ MOTS-CLES

Photographie, texte, fiction, narrative art

553 ■

## 1. Introdução

Em 1973, a galeria John Gibson em Nova Iorque reúne numa exposição intitulada *Story* os artistas americanos David Askevold, John Baldessari, Bill Beckley, Peter Hutchinson, William Wegman, Roger Welch, o artista inglês David Tremlett e o francês Jean Le Gac. Esta exposição traz à tona uma tendência na arte contemporânea, que a crítica denominou de *Narrative art*, ou *Story art*. Essa tendência concentra suas pesquisas, mais ou menos extensas, realizadas individualmente ou em pequenos grupos em ambos os lados do Atlântico, sobre a imagem fotográfica e a palavra. Inaugura-se assim, um longo período de atividades artísticas em torno desta problemática, durante o qual inúmeras exposições na Europa e América do Norte foram realizadas. Essas exposições permitiram também a associação de outros artistas, tais como Robert Cumming, Christian Boltanski, Didier Bay, Jochen Gerz ou ainda Mac Adams. De fato, trata-se de uma tentativa orquestrada por galeristas e curadores de reunir todos os artistas, cujas obras envolvem texto (longo ou curto, às vezes reduzido

ao título da obra) e fotografia, de uma forma mais ou menos narrativa. As narrativas, às vezes irônicas ou anedóticas, revelavam principalmente um reinvestimento no sujeito e no real. Mas, além dessas poucas características, é difícil de elaborar uma visão unificada de *Narrative/Story art*, pois as práticas desses artistas são muito diferentes, propondo relações com a narrativa de grande variabilidade. Se alguns trabalham sobre o potencial da história como Jean Le Gac, Didier Bay ou Bill Beckley, em cujas obras o texto desempenha um papel importante, outros tendem a jogar com os códigos narrativos para produzir obras nas quais o texto intervém parcialmente, inserindo-se numa relação de complementaridade e de fusão com as imagens. Retomando a análise feita por Roger Odin, podem ser distintos dois tipos de obras: as que pertencem ao registro da narração, e que visam produzir uma história, e as outras, que se concentram mais em fomentar “um sentimento de narrativa” (ODIN, 2000, p. 32.).

■ 554

No entanto, se há de fato um ponto comum entre todas essas obras e as abordagens teóricas a respeito, este ponto é marcado por uma consciência aguda sobre o potencial da fotografia que levou os artistas ao campo da experimentação e os motivou a testarem a natureza indicial dessa mídia. O contexto histórico em que se desenvolve *Narrative/Story Art* tem também sua importância. Por um lado, a proliferação das imagens e o desenvolvimento das ciências da linguagem, da linguística e da semiótica, a partir da década de 1960, propiciaram muitas pesquisas teóricas a fim de definir uma ontologia. Por outro lado, o contexto artístico marcado pelo fim do modernismo, que traz o impasse da pintura, abre para a fotografia um novo espaço nas artes visuais, em que os artistas investiram rapidamente. Os artistas conceituais usaram bastante a fotografia em suas reflexões sobre os códigos, os signos e a linguagem, porém sem “[considera-la] como um meio de expressão dado, mas como algo cujos mecanismos e aplicações deveriam ser analisados. A fotografia nunca é inocente, ela é determinada por modos de representação, sempre carregados de ideologias” (GODFREY, 2003, p. 301).

Entre as experiências conceituais, *Narrative/Story Art* participa da reflexão sobre o valor de registro da imagem fotográfica e da confiança nela depositada, mas, ao contrário da abordagem filosófica e teórica da geração precedente, esses artistas introduziram questões sobre a subjetividade, a narratividade e o jogo. As estratégias

postas em prática para testar a natureza da mídia fotográfica visam, portanto, desconstruir os códigos de leitura da imagem. O fundamento das estratégias implementadas residia na interrogação da autonomia semiótica da imagem fotográfica, feita por meio do uso do texto e adotando diversas modalidades: extrapolação narrativa, validação e/ou uso inapropriado do conteúdo da imagem. Essas modalidades se desdobraram em outras, internas à fotografia (encenações e truques com a mídia), ou externas (abordagens etnológicas e sociológicas, estratégias de investigação). Em segundo plano, constituíram-se reflexões bastante diversificadas sobre o texto e a imagem fotográfica, compondo um corpus que refletia a variedade de combinações das duas mídias. De fato, no âmago de todas as hipóteses desse corpus encontra-se a questão do referente. Como uma obra de caráter ficcional se relaciona com a natureza de registro do real da imagem fotográfica? O texto não mostra que a fotografia, mesmo aderindo ao real, apresenta também uma entrada para a ficção? Ou, talvez, o texto seja este elemento que se encarrega de assegurar a ordem polissêmica da imagem? Trata-se, portanto, de mostrar como entre a autoridade do referente fotográfico e a ancora do texto, a ficção trilha um caminho na imagem fotográfica. Ao longo deste estudo, veremos como as práticas foto-textuais do âmbito do *Narrative/Story Arte* emanciparam a fotografia de sua própria natureza de registro pelo uso do texto, que aos poucos, lhe cede o lugar na instauração da ficção.

555 ■

## **2. Repressão do referente, abertura ficcional do texto**

Certas obras de *Narrative/Story Art* são ligadas ao caráter de registro da fotografia, e a sua incapacidade de produzir por si só uma narrativa. Este particularmente é o caso dos trabalhos nos quais o texto desempenha uma função importante, sem o qual a compreensão da imagem é impossível. Por exemplo, a série *Ingres and Other Parables* de John Baldessari feita em 1971. Vindo da Arte Conceptual, o artista desenvolve desde 1966 uma prática foto-textual de ordem filosófica que questiona a arte. Enquanto uma série anterior feita em National City, entre 1966 e 1968, interessa-se pela língua, visando sua capacidade de transmitir informações, e, pela imagem visando seu uso como documento (no sentido de sua capacidade de

documentar um fato), a série de 1971 revela um desenvolvimento narrativo da forma de seus textos, evocando as fábulas filosóficas do século XVIII. Esta série é composta por dez histórias curtas sobre as aventuras de um jovem artista, ilustradas cada uma com uma fotografia, e, concluídas por uma lição moral. De natureza bastante objetiva, as fotografias mostram um objeto num fundo neutro, que simboliza as histórias em questão. As histórias são apresentadas em formato de fábulas, e, da mesma maneira, finalizadas com a moral da história. *The Neon Story*, por exemplo, conta a história de um jovem escultor pioneiro no uso de neon, que recebe o convite para expor do diretor da galeria da escola onde ele estuda. Após o envio do comunicado de imprensa, sem mesmo terem visto as obras do referido artista, o maior jornal norte-americano quer publicar uma fotografia colorida de seu trabalho, um grande museu americano quer premiá-lo como o melhor escultor, e, o diretor de uma das galerias mais importantes dos Estados Unidos quer organizar sua próxima exposição. A fotografia que acompanha o texto representa uma ampola, e a moral da história diz: “Nunca subestimar o valor de uma ideia” (*Never underestimate the value of an idea*). Concedendo primazia ao texto no processo narrativo, Baldessari expatria a ficção fora da fotografia; esta última é relegada à representação de um símbolo que coincide com este da moral da história: a ampola da fotografia corresponde ao valor da ideia da moral. A fotografia, neste caso é uma simples apresentação, enquanto o texto é o espaço onde se desenvolve a história.

■ 556

Embora relativamente marginal no corpus de *Narrative/Story Art*, esse tipo de obra motivou Filiberto Menna, o primeiro crítico italiano a dedicar uma exposição a esta tendência artística, a atribuir funções específicas para cada uma das duas mídias, ligadas ao caráter referencial da fotografia. Tendo como referência a análise barthesiana<sup>2</sup>, ele escreveu sobre a fotografia considerando-a “um instrumento linguístico [...] cujo poder de denotação é tão forte, que chega a ser considerada como

---

<sup>2</sup> Roland Barthes foi o precursor da análise semiótica e linguística da imagem fotográfica nos anos 60. No artigo “A mensagem fotográfica” (“Le message photographique”, in *L’Obvie et l’obtus*. Essais critiques III, Paris Seuil, 1982, p.11): “a imagem não é o real; mas ela é pelo menos seu perfeito analogon, e é precisamente esta perfeição analógica que, para o senso comum, define a fotografia. Surge assim o estatuto particular da imagem fotográfica: é uma mensagem sem código, proposição de que é necessário extrair imediatamente um corolário importante: a mensagem fotográfica é uma mensagem continua.”

um analogon da realidade” (MENNA, 1974, s/p.)<sup>3</sup>. De acordo com este entendimento, a imagem que adere ao referente é encarregada de funções denotativas e descritivas relacionadas à história, libertando assim a palavra. Como consequência, estabelece-se entre os dois uma complementaridade de funções, conferindo à imagem um papel puramente descritivo, enquanto o espaço do imaginário é cedido ao texto. Desta maneira, Menna atribui à imagem o papel de ancoragem da história, e até mesmo de recipiente que molda o conteúdo. Nesse sentido, a fotografia apresenta o objeto, que simboliza a moral da história, enquanto a própria moral contém nela mesma a história. Proveniente do disparo da câmera, a fotografia torna-se o próprio gatilho da história.

No uso do termo “ancorar” feito por Menna ecoa uma das duas funções do texto, que acompanha a imagem definida por Barthes em “A retórica da imagem” (BARTHES, 1982, p. 25-42). Neste artigo, o semiólogo identifica as funções de “ancoragem” (ou fixação) e de “relé” (ou revezamento). De acordo com Barthes, a ancoragem define o que é visto na imagem. Além disso, quando vinculada a uma imagem, a mensagem linguística fornece elementos para a compreensão da imagem:

[...]Em termos de mensagem literal, a palavra responde de uma forma mais ou menos direta, mais ou menos parcial, à pergunta: o que é isto? Ela ajuda a identificar simplesmente os elementos da cena, e a cena em si: trata-se de uma descrição denotativa da imagem (descrição na maioria das vezes parcial). [...] A função denominativa corresponde à ancoragem em todos os sentidos possíveis (e denotativos) do objeto[...] (Ibid. p.44-45).

557 ■

Em outras palavras, a escrita, sendo título ou texto incluído no quadro, permite a leitura do conteúdo da imagem. Esta concepção confere ao texto um caráter repressivo, no sentido de que ele canaliza os inúmeros significados da imagem reforçando somente um – este que deve guiar a leitura da imagem. Contudo, a análise das relações fotografia-texto nas obras de *Narrative/Story Art* desenvolvida por Menna é completamente diferente. Invertendo a proposição de Barthes, apoiada na concepção polissêmica da imagem, que requer um adjuvante para a sua compreensão, Menna atribui um caráter repressivo à imagem, que age, segundo ele, “como a cena que estabelece o mecanismo da história, e que é implicado na memória, e na associação livre, secretamente guiado por um desejo e apoiado pela palavra.”

---

<sup>3</sup> Texto em original: “[...] *linguistique instrument [...] whose power of denotation is so strong as to be even considered as a perfect analogue of reality*” (Filiberto Menna, cat.expo. novembre 1984, Roma, Cannaviello Studio d’Arte, 1974, non pag.

(MENNA, op.cit.)<sup>4</sup>. Um simples ponto de partida para uma história. Inversamente, o texto, subtraído das tarefas descritivas, extirpa a história compactada na imagem, incorporando sua função de ancora, segundo a ideia de Barthes. Todavia, por meio dessa leitura, emerge uma compreensão da fotografia que dominou por muito tempo sua recepção. Se o texto é considerado um território aberto, livre e propício para devaneios e imaginações, a imagem permanece enclausurada no domínio do real. Este entendimento, que retoma a antiga oposição entre visão e imaginário, baseia-se na natureza da fotografia como registro, segundo qual sua adesão ao real lhe impede a ter qualquer vocação poética, ou pior, ficcional. A obra citada neste estudo utiliza a fotografia como uma simples apresentação – além do mais, muda – relegando tanto a narrativa e quanto a ficção ao texto. A relação de complementaridade tem como fundamento uma dependência desigual: se o texto pode muito bem existir sem a imagem, esta última não é suficiente a si mesma.

## 2. Ficção bipolar

■ 558

No entanto, outras obras nas quais o desenvolvimento narrativo e ficcional apoia-se principalmente no texto, explicitam uma autonomia da imagem simultaneamente como produtora da história, e como documento e/ou ilustração. Estas obras instauram uma interação entre as duas mídias, que participa na narrativa, usando procedimentos quase cinematográficos. Este precisamente é o caso de algumas obras de Bill Beckley. Natural de Nova Iorque, esse artista desenvolve nos anos 1970 uma prática narrativa foto-textual embasada no uso muito eficaz da união (ou adesão) entre a fotografia e o texto (história). Interferindo no processo narrativo, a fotografia integra-se à ficção, para nela embebedar-se. Nas suas obras o artista conta anedotas curtas, às vezes, de caráter autobiográfico. Elas consistem geralmente de um texto narrativo, e, de uma ou mais fotografias, que imitam o efeito de lente de aumento para representar os elementos principais.

---

<sup>4</sup> *"The image acts [...] as a launching stage for the mechanisms of story-telling, memory and free associations, secretly guided by wish and backed by the word."* Filiberto Menna, "Words and images", op. cit.

*Melancholy Ending*, por exemplo, permite-nos compreender esse fenômeno. Sobre um plano horizontal estão alinhadas três fotografias, acompanhadas de um texto datilografado num suporte do mesmo tamanho. A primeira vista podemos reconhecer nas fotografias, da esquerda para a direita: um banco na penumbra, em seguida, no primeiro plano, um pulso usando relógio, destacado por meio de um efeito de claro-escuro, e, por fim, um sol que está se pondo. A priori, parece difícil associar as três imagens, a não ser pela tematização da melancolia no título e no registro do crepúsculo, representado nas fotografias. Memorizando esses elementos, o espectador deve procurar pistas de leitura no texto, onde sua atenção é chamada imediatamente pelo narrador, que por meio de uma metalepse, destaca o tema da história: exemplo de término de um relacionamento e um final melancólico. Mesmo que a metalepse repita o título, ela desperta o espectador em relação ao dispositivo narrativo. A história pode começar. Em estado melancólico, o narrador (“I”) está sentado num banco – logo associado pelo espectador à primeira imagem – abrigado da chuva em baixo de uma árvore, quando uma pessoa vestida com sobretudo preto, senta-se na parte molhada do banco, e mergulha seu olhar numa poça d’água. É uma mulher. O narrador pergunta a hora – o espectador se lembra do pulso com o relógio, mesmo que a ligação não é tão literal quanto a precedente; a leitura continua – ela não responde. Não querendo arriscar a molhar-se na chuva, o narrador escreve um bilhete, perguntando se a chuva vai parar, mas, por má sorte, quando ele lhe dá o recado, a água cai e a tinta escorrega. A história termina com esta mulher que não diz nada, olhando para o céu – mais uma associação visual – depois de ter mostrado seu pulso – que o espectador associa, desta vez sem hesitação, à imagem com o relógio, lembrando-se o primeiro lance do narrador. Esta mulher tem um relógio, mas não quer responder! A melancolia causada por essa tentativa fracassada não provem somente do silêncio da mulher, mas principalmente de sua recusa de entrar em contato com o narrador-sedutor, ilustrada pelo relógio mostrado por acaso. No entanto, o narrador alerta cuidadosamente sobre a possibilidade de o espectador reconstituir a ligação com o elemento-chave do dispositivo narrativo, sem o qual uma parte da compreensão das causas da melancolia lhe escaparia. A leitura intermedial é realizada graças a essas imagens surpreendentes, na medida em que sua legibilidade, direta e



simples, permite uma associação imediata e uma complementaridade, que requer a co-presença das imagens e do texto para ativar a história<sup>5</sup>. A partir de tal combinação Margarethe Jochimsen, uma das melhores críticas da *Narrative/Story Art*, propõe a ideia de uma bipolaridade para caracterizar a dualidade e a união desta associação. Assim, segundo ela, a relação entre fotografia e texto funciona como “dois polos que produzem um campo de tensão em que a história nasce de fato somente pelo movimento constante do espectador entre os dois” (JOCHIMSEN, 1979, p. 8). De opinião oposta à de Menna, que considera a complementaridade da fotografia e do texto no *Narrative/Story Art*, mantendo a especificidade de cada um deles, Margarethe Jochimsen toma um rumo interessante e ambicioso para abordá-la, levando em conta suas realidades semióticas. Para ela a fotografia é parte indivisível da combinação de fotografia-texto. Jochimsen escreve:

A fotografia e o texto, na verdade, não apenas mantêm uma relação complementar, mas uma relação mútua que produz algo novo, que não pode ser expresso nem por meio do texto, nem por meio da imagem. O texto e a imagem não se reforçam um ao outro no sentido de esclarecer e de afirmar um enunciado, contido igualmente nos dois; mas, juntos, eles criam um novo enunciado. Neste caso, podemos falar de uma nova forma de expressão artística, de um novo modelo linguístico[...] (Ibid., p. 62).

■ 560

Esta nova forma se caracteriza pela sua natureza bipolar que implica “campos de tensão” e “relações recíprocas” entre fotografia e texto, nas quais se desenvolve a narrativa (Ibid., p.66). Com a noção de bipolaridade, Jochimsen introduz a ideia da irredutibilidade de uma mídia a outra, sem privilegiar mecanismos ou relações específicas dentro desta nova unidade, pois ela funciona como um todo, sem hierarquias precisas. Margarethe Jochimsen enfatiza a não subordinação da fotografia ou do texto um ao outro (como a legenda em relação à imagem, ou a ilustração em relação à história), que favorece um ‘vai e vem’ incessante entre os dois, o que pode fornecer o acesso ao significado do todo conjunto. Neste conjunto, um elemento não funciona sem o outro, e cada um implica na leitura do outro.

No vai e vem entre a fotografia e o texto, o espectador é obrigado a “corrigir” as impressões que lhe são causadas unicamente por uma das mídias e pelas representações suscitadas pela outra. Este jogo alternativo entre imagem e texto evoca um novo

---

<sup>5</sup> Ver sobre a função de “relé” (ou revesamento) da mensagem linguística desenvolvida por Roland Barthes, em “A retórica da imagem” (« Rhétorique de l’image », in **Communications** n°4, Paris, Seuil, 1964, p. 45), que a define assim: “[...]a palavra [...] e a imagem têm uma relação de complementaridade; as palavras são então fragmentos de um sintagma mais geral, assim como as imagens, e a unidade da mensagem é feita num nível superior: o da história, o da anedota, o da diegese”.

enunciado, cria uma outra dimensão, diferentes desses da fotografia, como também diferentes desses do texto (Ibid., p. 8).

Existe, portanto, neste vai e vem do olho, nessa circulação do olhar entre texto e imagem, algo da ordem da investigação, uma busca por indícios para decifrar o significado do conjunto. A intermedialidade exige do olhar detectar os mecanismos contidos nesse tipo de obras. Ela demanda uma atividade de leitura da totalidade do conjunto com o objetivo de levar o espectador a prestar uma atenção particular na imagem, pois nestas circunstâncias, é ela que abre os caminhos do imaginário.

#### 4. Ficção fotográfica, ficção perceptual

A fotografia, pela sua natureza de registro, incentiva o espectador a conceder-lhe uma confiança excessiva. Certos trabalhos desse corpus baseiam-se neste duplo postulado, ao mesmo tempo para colocar em questão a confiança depositada na fotografia, e, para extraí-la de sua adesão ao real. A partir desse período, alguns artistas desenvolvem estratégias para desconstruir os códigos de leitura das imagens. Entre essas estratégias, consta, naturalmente, o uso do texto. Em “Retórica da imagem”, Roland Barthes, como já ressaltamos, atribui à mensagem linguística uma natureza ideológica, que funciona como “uma espécie de morsa impedindo os sentidos conotados a proliferar [...]” (BARTHES, op. Cit.). Pelo seu valor repressivo, o texto enquadra a polissemia da imagem. É precisamente sobre esse princípio que, certas obras marcadas por uma suposta tautologia do texto, mostram como essa leitura pode equivocar um espectador que lê o texto, mas não lê a imagem.

Michel Nuridsany no catálogo da exposição *Eles se dizem pintores, eles se dizem fotógrafos (Ils se disent peintres, ils se disent photographes*, Musée d’art moderne de la ville de Paris, 1981) relata a afirmação de Christian Boltanski segundo qual “a fotografia é a reportagem, o resto é pintura” (NURIDSANY, 1981, non pag.). Colocando uma distinção entre a natureza referencial da fotografia e do resto – ou seja, a arte – que como a pintura, constrói imagens “a partir de atos anteriores de percepção”<sup>6</sup>, Boltanski opõe o registro fotográfico à imaginação. Mas, os *10 retratos fotográficos de*

---

<sup>6</sup> Louis-Marie Morfaux, *Dictionnaire de la philosophie des sciences humaines*, definição de imaginação.

*Christian Boltanski de 1946 a 1964 (10 Portraits photographiques de Christian Boltanski, 1946-1964)* mostram que se trata de uma provocação. Este trabalho apresenta supostamente dez retratos do jovem Christian Boltanski, feitos no parque Montsouris, durante um período de dezoito anos. Os dez retratos são acompanhados por uma legenda, que os identifica como retratos de Boltanski. Contudo, estes não são os retratos do artista em diferentes idades – com uma exceção – mas de dez meninos com idade entre dois e vinte anos que estavam no parque Montsouris num dia de verão. Mesmo que eles não se parecem, todos são morenos, menos um que é loiro. Isto pode ser explicado pelo fato de que Boltanski, crescendo, provavelmente, teria mudado. O espectador é incitado a acreditar no que está vendo pelas legendas, que deixam claro a cada vez, que se trata do artista nas datas em que as fotografias foram tiradas. Um detalhe, no entanto, poderia abalar sua confiança. O retrato, que supostamente representa Boltanski com cinco anos de idade, vestindo um traje de verão com umbigo de fora, é datada de 12 de março de 1949, ou seja, no inverno. Lynn Gumpert explica a atitude do espectador confrontado com a manipulação de Boltanski:

■ 562

Mas, novamente, o nosso desejo de tomar como verdadeiro o conjunto texto-Imagem é tão grande, que este traje de verão em pleno mês de março não coloca em questão nem a credibilidade da imagem, nem da sua legenda. Quando finalmente abrimos os olhos sobre os truques de Boltanski, o que se torna público é a nossa própria ingenuidade e a facilidade com que deixamos nos enganar (GUMPERT, 1992, p.154).

Inicialmente, Boltanski joga com o valor de ancoragem do texto, para envolver o espectador numa história supostamente autobiográfica – esta de sua infância trazida pelos pseudo autorretratos. Ele tira benefício de um reflexo cultural, que nos faz ler o texto como um elemento de compreensão da imagem, mas ele organiza uma leitura errada dos retratos, de tal forma que somente uma observação atenta consegue detectar o engano.

Uma obra de Jean Le Gac, que se constitui a partir de estereótipos fotográficos, inverte este princípio de cegueira, causado pelo texto. Este é o *Tour du monde* (Volta ao mundo), cujo texto parece ser mais fiel à referente situação do que as imagens. A série é composta de fotografias mostrando o artista acompanhado pela sua família, em frente de grandes monumentos ou locais conhecidos, como lembranças trazidas de uma viagem ao redor do mundo. Essas fotografias sem qualidade – provas de “nós

estivemos lá” – mostram os membros da família numa floresta virgem, em frente de um pagode, aos pés da estátua da liberdade, etc., de maneira que o conhecimento enciclopédico do espectador lhe permite identificar os símbolos dos países visitados. A contemplação deste relato da viagem poderia parar por aí, se alguns detalhes não semeassem dúvidas. As roupas de cidade usadas pelo pintor e uma de suas filhas na floresta virgem não são nem um pouco adequadas. Da mesma forma, a fotografia tomada em frente da Estátua da Liberdade parece bem curiosa. As margens do Rio Hudson parecem encurtadas e os arranha-céus de Manhattan parecem encolhidos e coroados com ardósia. Diríamos... Paris! O espectador em sua curiosidade aguçada, examina o texto. Escrita na primeira pessoa do singular e do plural, esta narrativa restaura as circunstâncias das tomadas, indicando especialmente sua localização. A leitura do texto permite então deduzir que a volta ao mundo ocorreu numa jornada em Paris. A floresta tropical é a grande estufa de Jardin des Plantes (Jardim Botânico), e, a Estátua da Liberdade “que ilumina o mundo” é esta de Pont de Grenelle. Nesse texto, o narrador conta as circunstâncias anedóticas de cada uma das tomadas dessa ‘viagem’. Assim, aprendemos, por exemplo, que a grande estufa de Jardin des Plantes está fechada para reforma, e, que foi graças à presença de estudantes de uma escola de arte que, o pintor pôde entrar nela. Acima de tudo, o texto restituía a intenção ficcional dos clichês fotográficos.

Desde que estejamos bem na foto... eu, do gênero refugiado chique, hospedado numa fazenda por amigos políticos.

Ver-nos-ia bem na foto... do gênero autor bem realizado, convidado aos Estados Unidos para dar palestras.

O uso de um ponto de vista interno nas frases faz referência à intenção do narrador, ou seja, a situação ficcional que ele imaginou. O texto é constituído como um traço real da encenação fotográfica, que busca o efeito de “como se fosse”. Se a fotografia é, irremediavelmente, o traço do “que foi”, ela entra no reino da ficção, uma vez que seus clichês visualizam as paragens de uma viagem imaginária, realizada, porém, no mundo real.

Robert Cumming, amigo de Wegman, é obcecado, como ele, pela capacidade da imagem de convencer o espectador que, o que ele vê corresponde à realidade. Geralmente, é nos detalhes que o espectador pode verificar a veracidade ou a improbabilidade de conteúdo icônico. Frédéric Paul comenta isto, fazendo referência a

uma história em que Cumming, dirigindo na estrada, encontrou-se preso atrás de um carro, dirigido por uma mulher que parecia nunca olhar a estrada. Na verdade, foi o formato de seu penteado, que dava a impressão de que ela estava sempre de perfil. Frédéric Paul escreve assim:

Cumming é claramente um homem “patologicamente” atento aos detalhes. Este tipo de experiência, ele aplicará a todos os tipos de objetos ou de eventos. E, assim, ele vai fazer das aberrações de percepção, inerentes à visão parcial ou aumentada, sua especialidade (PAUL, 1994, p. 157).

O trabalho *Circular saw cuts thirty-six inches radius*<sup>7</sup> (Serra circular corta raio de trinta e seis polegadas) é um exemplo. A lâmina de serra circular fixada num cabo de vassoura parece cortar uma placa. Para simular a ação e para aperfeiçoar a ilusão, Cumming desenha pequenos grãos de serragem sobre o negativo. Ao olhar de perto, percebemos que o efeito que deve expressar o movimento não existe. A serra é apenas colocada no tabuleiro. Apesar da aparência improvável e da periculosidade da montagem, Cumming observa que todo mundo caiu na armadilha, considerando como verídicas as imagens. No entanto, ele contextualiza o fato:

■ 564

É mais difícil de abusar com a confiança de observador hoje, mas no início dos anos setenta, as pessoas ainda não estavam acostumadas a este tipo de artifício. [...] Na minha primeira exposição, destinada a uma plateia de fotógrafos, eu me lembro, que os visitantes passavam em frente das minhas imagens sem entender nada; os problemas de percepção que me interessavam lhes eram completamente estranhos (CUMMING, 1994, p.143).

Obviamente, este tipo de imagem participou na construção da percepção que hoje temos da fotografia, mesmo que ela ainda mantém sua reputação de objetividade. Esses artistas têm contribuído com suas manipulações para provocar dúvidas em torno da mensagem fotográfica “embrulhando” sua leitura. Desta maneira, eles aproveitaram da confiança cega que o público confere às imagens fotográficas, olhadas, sem serem lidas. Estas obras, fundadas essencialmente no dispositivo visual, colocam o problema da leitura das imagens e destacam a noção de código icônico. No entanto, a presença de um suporte textual impõe autoridade sobre a leitura da imagem.

O problema da percepção nos trabalhos de William Wegman é onipresente, e, engendra toda uma série de problemas consecutivos. O aspecto didático de suas obras revela o desejo do artista de mostrar, muitas vezes com bastante humor, que a

---

<sup>7</sup> Robert Cumming, *Circular saw cuts thirty-six inches radius*, 1974, fotografia PB, coleção do artista.

imagem fotográfica pode mentir e manipular o sentido do seu conteúdo, em detrimento da boa vontade do espectador. Para isso, Wegman não hesita em jogar com as possibilidades da mídia fotográfica, exigindo do espectador uma atenção particular. Ele desafia os códigos de leitura da imagem, jogando com a percepção. No trabalho *Dropping Milk*<sup>8</sup>, por exemplo, o artista propõe uma sequência de três fotografias, que parece constituir o desdobramento temporal de uma cena. Na primeira, vemos um personagem (Wegman truncado) segurando um copo de leite. Na segunda imagem, a composição é praticamente a mesma, mas o que vemos é a mão livre e a queda do copo de leite. Na terceira, curiosamente, o copo de leite terminou sua queda, e, está intacto no chão sem virar, nem quebrar. Jogando com o mostrado (ou seja, o que vemos na fotografia) e o não mostrado (a continuação da sequência de fato), Wegman instaura um universo novo, no qual as leis da gravidade são um pouco diferentes dessas que conhecemos. A fotografia, desta vez, é utilizada exatamente como prova. Ora, não é a realidade que ela nos mostra. Introduzindo uma nova temporalidade, não desprovida de humor, Wegman prova que a fotografia, também pode ser produto da imaginação.

565 ■

### **5. Conclusão: a poética da imagem fotográfica**

Por meio deste percurso, orientado por uma leitura histórica do uso da fotografia na arte dos anos 1960-1970, tentamos evidenciar a ideia de que a fotografia adquiriu sua autonomia artística. Ao longo do período que constituiu esta etapa de *Narrative/Story Art*, o recurso da ficção intervém para extrair a fotografia do paradigma de registro e de prova. Assim, entre os dispositivos e os métodos utilizados para unir fotografia e ficção aparecem: o uso do texto, como suporte da ficção; a complementaridade progressiva entre texto e imagem, no processo de instauração da imagem; o apagamento do texto em prol da composição da imagem – precisamente por meio da encenação – e sua transformação em texto; a desconstrução dos códigos de leitura da imagem; a encenação do sujeito na imagem que ele mesmo concebe; o jogo. Todavia, longe de provocar a imersão do espectador num mundo ficcional, esses

---

<sup>8</sup> William Wegman, *Dropping Milk*, 1971, três fotografias PB.

trabalhos são mais propensos a destacar, muitas vezes em abordagens didáticas, a capacidade da fotografia de se distanciar da realidade. A questão não é mais se a fotografia é um registro, mas, ao contrário, se ela é de uma ordem da poética, e, por essa mesma razão, um produto de arte.

#### Referências

BARTHES, Roland. **Le message photographique**, in L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III, Paris Seuil, 1982.

BARTHES, R. **Rhétorique de l'image**, in L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III, Paris, Seuil, (1964), 1982.

CUMMING, Robert. **Uma entrevista com Richard Armstrong**, In Robert Cumming, l'œuvre photographique 1969-1980, Limoges, FRAC Limousin, 1994.

GODFREY, Tony. **L'Art conceptuel**, Paris, Phaidon, (1998), 2003.

GUMPERT, Lynn. **Christian Boltanski**, Paris, Flammarion, 1992.

JOCHIMSEN, Margarethe (dir.). **Kunstforum international: Text-Foto-Geschichten. Story Art/Narrative Art**, vol.33, 1979.

MENNA, Filiberto. *Words and Images* in **Narrative Art**, a cura di Filiberto Menna, catalogo de exposição; novembro 1984, Roma, Cannaviello Studio d'Arte, 1974.

MORFAUX, Louis-Marie. **Dictionnaire de la philosophie des sciences humaines**. Paris, A. Colin, 1980.

NURIDSANY, Michel. **Ils se disent peintres, ils se disent photographes**; Catalogo de exposição. Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris, 1981.

ODIN, Roger. **De la fiction**, Bruxelles, De Boeck Université, "Arts et cinema", 2000.

PAUL, Frédéric. **Trois fois rien** in Robert Cumming, l'œuvre photographique 1969-1980, Limoges, FRAC Limousin, 1994.