

# JEFF WALL

*Double Self-Portrait* . Eduarda Neves

*“Facilmente aceitamos a realidade, talvez por  
intuirmos que nada é real.”*

Jorge Luís BORGES - “O Imortal” in *O Aleph*.  
Lisboa: Editorial Estampa, Colecção Ficções, nº 7, 1988, p. 20.

*“A linha do exterior é o nosso duplo, com toda a  
alteridade do duplo.”*

Gilles DELEUZE - *Conversações*. Lisboa: Fim de Século, 2003, p. 152.

Double Self-Portrait, produzido em 1979, constitui o segundo e último auto-retrato de Jeff Wall (1946 -) e, tal como em *Picture for Women*,\* o artista inclui-se na imagem, dirigindo o olhar para o espectador. Entre as duas partes da caixa de luz nota-se uma costura simulada que divide a imagem. As linhas do papel de parede e os círculos da cadeira servem para elidir essa costura, a qual se configura como metáfora do processo fotográfico.

Wall, duplamente presente neste auto-retrato, produz uma imagem dividida em duas partes (através do ângulo da sala) situando-se ao centro o próprio autor. Na parte esquerda da imagem, Wall aparece de pé, em pose e vestuário mais formal, encostado a um sofá discreto. Ao centro da imagem está uma cadeira com design em forma de círculo concêntrico, por oposição às linhas rectas e estreitas das paredes, ou às formas simples do ventilador e do sofá (no qual Wall, igualmente de pé, mas com pose e vestuário mais informal, apoia uma mão).

\* Esta obra, igualmente de 1979 (um dos dois auto-retratos que Jeff Wall produziu e nos quais a sua figura aparece) constitui uma homenagem à obra de Edouard Manet *Un bar aux Folies-Bergère*, de 1882.

Apesar de nos depararmos com uma encenação organizada, depurada e aparentemente sóbria, Wall baralha as duas partes da imagem, evocando a função duplicadora das imagens ou o jogo de espelhos. Esta imagem “aparece, na continuidade especial de um mesmo décor, dos auto-retratos do artista: olhares divergentes, que acompanham a colagem destes dois tempos, recusa do cliché, do instante, montagem em simultâneo de duas situações do fotográfico. O corpo defunto do autor, do signatário, foi dali evacuado.”\*

Dois Walls, cujos olhares não se cruzam, olham para o observador que se vê impossibilitado de, simultaneamente, olhar para os dois: “face à imagem, a montagem evidente separa a fotografia em dois; os olhares não convergem e abrem um espaço neutro que desequilibra toda a apreensão. A construção visual não tolera nenhum testemunho, o seu disfuncionamento força a entrar na acção, a tomar posição.\*\* Baralhando a narrativa, Wall confronta-nos nesta imagem (...) com a identidade da obra, a identidade do autor, e a do tempo fotográfico. Trata-se de dois momentos sucessivos ou de duas atitudes possíveis?” \*\*\*

Como adiante veremos, estamos face à Identidade na multiplicidade: uma obra é sempre apropriação de outras obras, outros autores, outros tempos. É o espaço da intertextualidade que se constitui como lugar de diálogo: “o olhar intertextual é então um olhar crítico: é isso que o define.\*\*\*\* (...) A intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido.”\*\*\*\*\*

O olhar intertextual permite-nos entender de que forma uma obra se constrói pela referência explícita, ou não, aos seus modelos arquetípicos que absorve, transforma ou transgride, graças a uma nova articulação dos sistemas significativos, conferindo-lhes uma outra posição.

A obra artística de Jeff Wall e também esta imagem em análise, enquadra-se nessa noção de texto fotográfico de que nos fala Victor Burgin: “A inteligibilidade da fotografia não é uma questão sensível; as fotografias são textos inscritos nos termos do que podíamos chamar “discurso fotográfico”, mas este discurso, como qualquer outro, origina discursos que vão mais longe. O “ texto fotográfico”, como qualquer outro, é o que rodeia uma “intertextualidade” complexa, uma série de textos prévios sobrepostos que se dão “ por adquiridos” numa conjuntura histórica e cultural determinada.”\*\*\*\*\*

A inquietante estranheza, referida habitualmente a propósito deste auto-retrato, articula-se com a imagem da irreduzível alteridade, do sujeito descentrado, que a filosofia contemporânea tomou como objecto de discurso.

\* Frédéric MYGAROU – Jeff Wall. Simple indication. Bruxelles: la lettre volée, 1995, p. 12.

\*\* Frédéric MYGAROU – Jeff Wall..., p. 56.

\*\*\* Frédéric MYGAROU – Jeff Wall..., p. 100.

\*\*\*\* Laurent JENNY – “A estratégia da forma” in Intertextualidades. Coimbra: Livraria Almedina, 1979, p.10.

\*\*\*\*\* Laurent JENNY – “A estratégia...”, p. 14.

\*\*\*\*\* Victor BURGIN – “Mirar fotografías” in Indiferencia y Singularidad. Glòria Picazo e Jorge Ribalta (eds). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2003, p. 25.

Esgotado o cogito ou a ele resistindo, outros processos de subjectivação emergem nos discursos do corpo, da carne, do inconsciente, da falta, do desejo, do Outro, da prótese, do pós-humano, de um sujeito improvável: “O sujeito não morreu, deslocou-se.”\*

A noção de identidade (que nas últimas décadas e em diversos quadros geográficos, críticos e culturais, assumiu uma importância relevante) encontra no tema do Duplo uma das suas variações, uma espécie de repetição na diferença à maneira deleuziana.

A questão do Duplo associa-se à ancestral crença na morte e funciona\*\* como mecanismo ilusório da imortalidade. A sua eliminação significa o retorno à mortalidade, à finitude, à morte como reencontro do sujeito consigo mesmo.

O Duplo tem sido entendido como desdobramento do sujeito. No entanto, também dele se autonomiza pois, enquanto diferença, afirma-se como o Outro do sujeito.

O Duplo pode ainda ser compreendido como uma espécie de suplemento acrescentado ao modelo do qual ele se configura como seu Duplo. Não se trata de uma oposição binária de uma oposição Eu/ Duplo, pois este acrescenta-se e substitui o Eu.

Poderíamos dizer, com Derrida, que cada um é a *différence* do outro de si mesmo ou, como disse Barthes: “a Fotografia é o aparecimento de eu próprio como outro, uma dissociação artificiosa da consciência de identidade. E ainda mais curioso: foi antes da Fotografia que os homens mais falaram da visão do duplo. Aproxima-se a heautosopia de uma alucinação; durante séculos, ela foi um grande tema mítico.”\*\*\*

A associação “entre a estranheza da imagem do Eu e o desvario da identidade, é um dos jogos preferenciais de alguns artistas contemporâneos. (...) Este aspecto da duplicação, ou duplicidade, vai ser radicalmente acentuado com o surgimento da fotografia: o desenvolvimento do dispositivo especular vai aí encontrar a sua técnica de eleição, já que a fotografia permite gerar representações de si mesmo com características de realidade. Assim, a estratégia duplicante do sujeito exprime um descentramento de si, um movimento para fora, que agonisticamente procura denegar/ resolver uma divisão interna.”\*\*\*\*

Assim, os dois Walls transmitem uma certa maldade intimidatória que parece caracterizar o Duplo. Nas palavras de Deleuze, Foucault sempre se interessou pelo tema do Duplo, não como uma qualquer projecção do interior mas como “uma interiorização do de-fora.

\* Hélène VÉDRINE – Le sujet éclaté. Paris: Librairie Générale Française, 2000, p.184.

\*\* “A noção de duplo designa uma representação do Eu que pode tomar diversas formas encontradas no animismo primitivo como extensão narcísica e garantia de imortalidade. Otto Rank – com o seu ensaio sobre o duplo (1914)- foi o primeiro a desenvolver essa noção no campo psicanalítico. (...) O motivo do duplo é retomado por Freud e integrado na noção de “inquietante estranheza”, essa variedade particular do pavoroso que remonta para além do que é desde há muito tempo conhecido, desde há muito tempo familiar”, mas que se tornou pavoroso porque corresponde a algo recalcado que retornou.(...) Um conflito psíquico cria o duplo, projecção da desordem íntima; o preço a pagar pela libertação é o medo do encontro.(...) recordaremos que Freud e Lacan acreditam que o sujeito nada quer saber sobre a falta no Outro, porque remete à própria falta e, por conseguinte, à dolorosa experiência da castração.Esse duplo ou sinistro estão no lugar deste Outro que reflecte o que o nosso (des)conhecimento não se cansa de negar.(...) Falta ao Outro este olhar, este objecto que dele se destacou e- ao mesmo tempo – feriu, marcou o outro sujeito em sua passagem mítica, meteórica e idílica.” Nájla ASSY – O duplo na literatura: reflexão psicanalítica. Dezembro, 2007 (consulta disponível em <http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=2931>, (consultado em 18.12.09, 14h42m)

\*\*\* Roland BARTHES – A Câmara Clara. Lisboa: Edições 70, 1998, p.28.

\*\*\*\* Margarida MEDEIROS – Fotografia e Narcisismo. O auto-retrato contemporâneo. Lisboa: Assírio e Alvim, 2000, p. 104-105.

Não é um desdobramento do Um, é uma reduplicação do Outro. Não é uma reprodução do Mesmo, é uma repetição do Diferente. Não é a emanação de um EU, é a imanentização de um sempre outro ou de um Não-eu. Não é nunca o outro que é um duplo - na reduplicação, sou eu que me vejo como duplo do outro: eu não me encontro no exterior, eu encontro o outro em mim.”\*

Desde As Palavras e as Coisas que Foucault mostrara que o Outro é também o Próximo.

Se para Michael Newman, “a imagem de Wall está menos preocupada com a relação do sujeito com o seu duplo - e, em qualquer dos casos, a relação dos seus duplos parece ser mais a de alienação do que a de sublime alteridade - do que com a relação do observador com o par que surge da forma como surge numa fotografia”\*\* parece-nos no entanto, que o tema do duplo\*\*\* é bem plausível nesta imagem, sendo referenciado pelo autor que afirma: “Sinto que existiu sempre um sentido do “improvável” nas minhas imagens e nos meus personagens. (...) Fiz um “duplo” em 1979 (Double Self-Portrait). (...) Sempre entendi o meu trabalho “realista” como povoado com personagens espectrais cujo estado de ser não era assim tão fixo. Isso é também um aspecto ou efeito inerente do que designo como “cinematografia”: as coisas não têm que existir ou ter existido realmente para surgir na imagem.”\*\*\*\*

Assinala Craig Owens que neste auto-retrato, Wall representa a cisão do sujeito pois o artista posou, não uma vez, mas duas “ duplas-ex-posições - como que para ilustrar a duplicidade fundamental de toda a pose. Portanto, a própria imagem divide-se ao longo da costura central que parece representar la bi-partição que sofre o sujeito quando assume uma imagem.”\*\*\*\*\*

Na obra O Teatro e o seu Duplo, Artaud desenvolve uma das mais fortes críticas ao teatro ocidental, a toda a tradição dos tragediógrafos desde a Grécia Antiga. Lamenta o excesso de linguagem em detrimento da imagem, dos sons, do gesto, do movimento, da vida, a excessiva vontade de realismo.

\* Gilles DELEUZE - Foucault. Lisboa: Editora Vega, 1987, p.132.

\*\* Michael NEWMAN - Jeff Wall: Works and Collected Writings. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2007, p. 44. Ainda para este autor, esta obra de Wall “não é apenas uma imagem algo sinistra, na qual as duas figuras parecem ao mesmo tempo androginamente sedutoras e passivas-agressivas, há também nela uma atmosfera de depressão, sendo o ambiente negativo do quarto como que um estádio apropriado para os sorumbáticos duplos. Isto é combinado com uma sensação de agitação, em que o turbulento efeito op da parede faz eco da intermitente luz fluorescente subliminar que conduz a transparência da imagem para a visibilidade - talvez reflectindo a diluição “cinematográfica” das diferenças, às quais Girard se refere. O paradoxo é o de que isto tem lugar no formato muito específico e intensamente detalhado de uma transparência de grande escala.”p.48. A obra de Girard a que Michael Newman se refere na citação anterior é René GIRARD - Violence and the Sacred. London: Continuum, 2005.

\*\*\* Embora não nos interesse neste trabalho uma leitura do tipo psicanalítico, que nos parece demasiado estafada no que à análise do auto-retrato diz respeito, (sobretudo as leituras que associam o auto-retrato ao narcisismo) julgamos pertinentes as palavras de Slavoj Zizec: caracterizando o duplo segundo Lacan “o duplo incorpora a Coisa de tipo fantasma em mim; ou seja, a dissimetria entre mim e o meu duplo é, em última análise, aquela que ocorre entre o objecto(comum) e a Coisa( sublime). No meu duplo eu não apenas me encontro a mim próprio (a imagem-espelho) mas, primeiro que tudo, o que “está em mim mais do que eu próprio: o duplo é o eu próprio” contudo...concebido sob outra modalidade, sob a modalidade do outro corpo etéreo, sublime, uma pura substância de prazer isenta do circuito de geração e corrupção”. (Slavoj ZIZEC - Enjoy Your Symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and Out. London: Routledge, 2001, p. 125).

\*\*\*\* Jeff Wall apud Arielle PELENC - “Correspondence with Jeff Wall” in Jeff Wall: Selected Essays and Interviews. New York: The Museum of Modern Art, 2007, p. 254.

\*\*\*\*\* Craig OWENS - “Posar” in Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografia. Jorge Ribalta (ed.) Barcelona: Editorial Gustavo Gili. S.A., 2004, p.208. Refere ainda o autor que posar é “uma forma de imitar; como assinala Lacan na relação com o fenómeno da rivalidade mimética da natureza, “ o ser decompõe-se, de um modo extraordinário, entre o seu ser e o seu semblante, entre si mesmo e esse tigre de papel que mostra ao outro. (...) O ser dá de si mesmo, ou recebe do outro, algo que é máscara, duplo, envoltura, pele desprendida (...). Por conseguinte, a imitação leva a uma certa escisión do sujeito: todo o corpo se separa de si mesmo, torna-se imagem, aparência.” (Idem, p. 208).

O real ficcionado de Wall, sem reivindicar a vontade de verdade ou de realismo a qualquer preço, aproxima este Double Self-Portrait das palavras de Artaud que, a propósito da representação teatral no Bali, refere: “E aos amadores de realismo a todo o preço, que poderiam achar exaustivas estas perpétuas alusões a atitudes secretas inacessíveis ao pensamento, resta a representação realista do duplo que se apavora com as aparições do Além. Neste duplo, a tremer e a berrar como uma criança, neste calcanhar a bater no chão em cadências que são justamente consequência do inconsciente em liberdade, no seu ocultar momentâneo por detrás da sua própria realidade, há uma descrição do medo que é válida em todas as latitudes”.\*

A despersonalização constatada por Artaud nestas representações, e que têm as características das operações mágicas, é associada a um estado que antecede a linguagem e à utilização do espaço cénico em todas as suas dimensões ou planos possíveis.

Tal como nesta obra de Jeff Wall o artista não se apresenta com o mesmo vestuário nas duas partes da imagem, também Artaud encontra no vestuário um particular sentido na caracterização do duplo: “Aqueles que conseguem dar um sentido místico à simples forma de uma veste e que, não satisfeitos por colocarem junto ao homem o seu Duplo, conferem a cada homem na sua veste um duplo constituído pelo próprio vestuário”.\*\*

A teatralização presente no auto-retrato do artista, à semelhança da que encontramos na sua obra, se bem que de natureza diferente da que encontra Artaud no teatro de Bali, não deixa de remeter para a presença de uma certa pose encenada do guerreiro que, confrontando através do olhar o espectador, oculta o duplo: “E por detrás do Guerreiro, eriçado por aquela formidável tempestade cósmica está o Duplo, a pavonear-se dum lado para o outro, empenhado infantilmente nos seus sarcasmos de garoto e que, embora despertado pela reverberação do tumulto se move, inconsciente, no meio de sortilégios dos quais nada apreendeu.”\*\*\*

Duplos sem semelhança, não uma cópia que indique um outro verdadeiro, um possível outro e único: “Não um outrem, mas um outro do outrem. Não uma réplica, mas um Duplo. Instaurar o mundo sem outrem, reendireitar mundo (...) é evitar o desvio”.\*\*\*\*

É possível interpretar esta obra de Wall como Robinson quando reencontra Sexta-feira na obra de Michel Tournier: “Era isto outrem: um possível que se obstina em passar por real.”\*\*\*\*\*

\* Antonin ARTAUD – O Teatro e o seu Duplo. Lisboa: Fenda, 1989, p. 54.

\*\* Antonin ARTAUD – O Teatro..., p. 61.

\*\*\* Antonin ARTAUD – O Teatro..., p. 66. Diz Artaud ainda que “o actor tem de considerar o ser humano como um Duplo, como o Ka dos Embalsamados, no Egipto, espectro perene de onde irradiam as potências da afectividade.” (Idem, p.130).

\*\*\*\* Gilles DELEUZE – Lógica do Sentido. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998, p.326.

\*\*\*\*\* Apud Gilles DELEUZE – Lógica do Sentido..., p. 319.

Também em Aleph, Jorge Luís Borges, no texto Os Teólogos, reflecte sobre a identidade pessoal,” aquela passagem do Sétimo Livro, de Plínio, que pondera não haver no universo duas faces iguais. João de Panónia declarava que também não há duas almas iguais e que o pecador mais vil é tão precioso como o sangue que por ele derramou Jesus Cristo. (...) O tempo não refaz o que perdemos; a eternidade guarda-o para a glória e também para o fogo. O tratado era límpido, universal; não parecia escrito por uma determinada pessoa, mas por um homem qualquer ou, talvez, por todos os homens.”\*

Identidade quebrada, sem referência a um eu pessoal, mas a um universo indefinido, sem sujeito; existência impessoal, o porvir, para falar com Deleuze.

Neste último auto-retrato - certamente não por acaso o último - talvez possamos encontrar o Outro Jeff Wall, não em simples oposições mas na sua superação conceptual rígida, autênticos duplos que sempre o acompanharão: artista-espectador, arte-tecnologia, tema-forma, tradição-contemporaneidade, documento-ficção, original-cópia, eu-outro, vida-morte, onde nenhum dos termos é privilegiado.

Double Self-Portrait parece consubstanciar grande parte das coordenadas críticas da sua obra, multiplicidades que se manifestam na sua identidade: o auto-retrato enquanto metáfora das estratégias e do processo artístico do autor.

Podemos dizer sobre a obra de Jeff Wall o que, a propósito das ficções de Blanchot, diz Foucault: “o fictício não está nunca nas coisas nem nos homens, mas na impossível verosimelhança do que está entre eles: encontros, proximidade do mais longínquo, absoluta dissimulação lá onde nós estamos. A ficção consiste, portanto, não em mostrar o invisível, mas em mostrar o quanto é invisível a invisibilidade do visível.” Trata-se dessa estrutura de ficção presente na verdade.

É sabido que a apropriação da história da pintura se manifesta na maior parte do trabalho de Jeff Wall (1946-) concorrendo o uso da fotografia para um processo mais complexo de fabricação da imagem.

Como sublinha Dominique Baqué, a noção de foto-quadro ou quadro fotográfico, afirma-se nos anos oitenta “em artistas como o canadiano Jeff Wall ou o francês Jean-Marc Bustamante; e encontra o seu êxito crítico com Jean-François Chevrier quem designa de este modo uma certa forma fotográfica concebida em relação ao modelo pictórico, sem que por isso intervenha o próprio gesto de pintar. Supõe-se que a forma-quadro responde aos seguintes criterios: delimitação clara de um plano, frontalidade e constituição de um objecto autónomo.”\*\*

\* Jorge Luís BORGES – “O Imortal”... p. 41.

\*\* Dominique BAQUÉ – La fotografía plástica. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003, p. 45.

No seu projecto artístico, com recurso a técnicas digitais desde os anos noventa, e recorrendo a um dispositivo de apresentação que pertence ao domínio da publicidade mas que não é publicidade, cinema ou pintura (como é o caso das grandes imagens fotográficas, transparências de grande formato em caixas de luz), Wall experimenta a reconfiguração, composição pictórica, teatralidade, encenação, ficção e subjectivação dos temas que caracterizam a sua obra e manifestam a recusa do papel do fotógrafo como testemunha ou foto-jornalista, antes expandido o papel tradicional da imagem para lá do seu uso como documento ou reportagem: a cinematografia pessoal de Wall.\*

O forte impacto visual das suas caixas de luz,\*\* (que não obedecem à lógica do género, pois não são pintura, cinema, fotografia) interrogam a cultura de massas: “Jeff Wall pretende confrontar o que denomina como high art com a cultura de massas, e esta última com as tradições conceptuais, estéticas e políticas da vanguarda. A caixa de luz (...) põe em cena a “dissociação” como sintoma maior da existência nas sociedades ocidentais avançadas.”\*\*\*

As suas imagens assemelham-se a instantâneos que efectivamente resultam de uma sobreposição de várias fotografias tiradas em tempos distintos:”O fazer artístico de Jeff Wall, (...) as referências à história da arte são manifestas e realizadas de forma ostensiva. Jeff Wall actua com os lugares (os cenários naturais), as personagens e as situações que põe em imagens, como um realizador de cinema. Mas é fotógrafo na sua exploração da cidade como espaço público de encontros, como teatro. Actuando deste modo, projecta o espectáculo dos dramas da sociedade contemporânea (definida por uma circulação de signos num espaço de concentração urbana) sobre uma história da pintura figurativa(e narrativa) como teatro pintado.”\*\*\*\*

A simulação e transgressão evidente da fotografia directa, sublinha a referência ao entendimento da imagem como realidade construída, marcadamente teatral, ausência de imagem pura.

A imagem fotográfica afirma-se como meio para pensar a própria história da imagem, com recurso particular à pintura (como revelam as suas imagem-quadro com as quais retoma o tableau-vivant) tal como foi desenvolvido pelos pintores do século XVII como Caravaggio, até pintores da primeira metade do século XIX como Goya ou Gericault.

\* “Além disso, para mim o fascínio desta tecnologia é parecer que ela, sózinha, permite fazer quadros à maneira tradicional. Porque, basicamente, é isso que eu faço, embora tenha esperanças de o fazer produzindo um efeito oposto ao dos quadros tecnicamente tradicionais. A ideia é recuperar o passado – a grande arte dos museus – e ao mesmo tempo participar, com um efeito crítico, na mais actualizada espectacularidade. É isso que dá à minha obra a sua relação especial com a pintura. Gosto de pensar que os meus quadros são um oposto específico da pintura” (Jeff Wall (e Els BARENT (Entrevista) – “Typology, Luminescence, Freedom. Selections from a conversation with Jeff Wall, in Jeff Wall. Transparencies. Munique: Schirmer/Mosel, 1986) apud “O Percurso. Reinvenção do medium” in A Fotografia. De ferramenta a paradigma. Porto: Fundação de Serralves, 2005, p. 119.

\*\* Jeff Wall viria a admitir que fez uma pausa nas suas caixas de luz devido ao facto de terem excesso de luminosidade aurática.

\*\*\* Dominique BAQUÉ – La fotografía plástica..., p. 45.

\*\*\*\* Jean-François CHEVRIER – La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 2006, p. 164.

Diz o artista que a fotografia não se consegue subtrair à descrição figurativa na medida em que a representação constitui um dos seus traços distintivos: “ Para poder participar na espécie de reflexividade que se tinha imposto na arte moderna, a fotografia só podia pôr em jogo a sua condição própria e imperativa de ser uma representação-que-constitui-um-objeto.”\*

Wall, relendo a História da Arte, mostra que esta não é um material que apenas se deva convocar através da citação. Para o artista cada obra se pode transfigurar e activar a partir daquele que a pensa e a reconstrói (ao contrário dos pintores tradicionais que retomavam sem cessar as mesmas tipologias pictóricas).

Utilizando a tecnologia digital para a composição e manipulação das imagens, planificando e construindo cada uma delas, o trabalho de Wall constitui-se por referência aos modos de organização espacial na pintura, em cenários complexa e trabalhosamente elaborados.\*\*

As suas imagens fotográficas, graças ao efeito cinematográfico e ao momento tensional que cristaliza a acção, interpelam o espectador para o olhar crítico do autor face à contemporaneidade.

Como defende Chevrier, podemos constatar na obra de Jeff Wall “ uma tomada de consciência da realidade (fenomenológica ou social) rompendo os limites de uma identidade constituída e alienante. Para isso, era necessário não só transformar a representação das coisas através de uma boa visão, mais justa, mas também intervir sobre la própria estrutura das aparências, produzir a aparência de outro modo.”\*\*\*

O quotidiano, as relações sociais, violência urbana, pobreza, racismo, solidão, modos de vida, momentos inusitados, cenas bélicas e políticas constituem-se como documentos ficcionados ou encenações verosímeis.

A escolha do real e da imagem como territórios de investigação e de experimentação convertem as suas produções em grandes “frames”do presente: “Não ia à Europa há uns quarto ou cinco anos depois de lá ter vivido no início dos anos 70. Então, em 1977 fui lá passar umas férias com a minha família. Entre outros museus visitei o Prado pela primeira vez e vi Velasquez, Goya, Ticiano.

\* Jeff WALL – “Senales de indiferencia: aspectos de la fotografia en el arte conceptual” in Indiferencia y singularidad. Glòria Picazo/Jorge Ribalta(eds.) Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2003, p. 214.

\*\* Num artigo “publicado em Março de 2001 na revista Artforum (...) o crítico de arte Jan Tumlir, introduz de forma edificante uma entrevista realizada com Jeff Wall sobre The Flooded Grave, na qual o artista trabalha entre 1998 e 2000. Começa por situar a entrevista no seu contexto geral, em Vancouver, sugerindo desde a primeira frase uma comparação com Los Angeles, a capital legítima do cinema e da fotografia. O autor conta em seguida o percurso de Jeff Wall, sublinhando os seus laços biográficos, e portanto íntimos, com Vancouver. De passagem, fornece alguns detalhes sobre os diferentes quarteirões da cidade, no seu aspecto caótico e, por consequência, estimulante para a criatividade. Daí chegamos directamente a uma apresentação do meio envolvente imediato do atelier. A organização do atelier é descrita em duas frases, onde o contraste com o posto de trabalho informático imaculado e reservado a acessórios sugere um paralelo com os métodos de Jeff Wall. O crítico recorda que Jeff Wall a sua técnica de montagens fotográficas há uma dezena de anos (um período fundamental na elaboração da sua reflexão) de forma a fazer a ligação com a entrevista. A introdução bastante profissional assim obtida, enquadra-se na produção das fotografias de Jeff Wall.(...) Contra qualquer expectativa, sugere-nos o autor, o segredo de Wall não é outro a não ser o trabalho.(...)O artigo sobre Jeff Wall, cujas fotografias são raramente publicadas, era motivado pela “primeira” da obra em questão: “ The Flooded Grave fez a sua entrada na cena pública no princípio do ultimo mês em Ottawa, no quadro da exposição Elusive Paradise no Museu de Blas-Artes do Canadá “. O facto de a galerista Marian Goodman ter aproveitado para anunciar uma exposição pessoal de Jeff Wall em plena página de publicidade, é muito revelador. A crítica de arte, a documentação, a exposição e a promoção commercial do artista formavam uma mistura aparentemente lógica de abrandamento da intenção do espectador.” Lioba REDEKKER – “Making of” - Ateliers et archives dans la dynamique de la production documentaire”, in Les Artistes Contemporains et l’archive. Interrogation sur le sens du temps et de la memoire a l’ere de la numerisation. Actes du Colloque, 7-8 Decembre, 2001, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2004, p.24.

\*\*\* Jean-François CHEVRIER – La fotografia..., p.165.



Lembro-me de regressar a Vancouver e pensar mais uma vez que esses quadros tinham uma força enorme, que gostava tanto deles. E também que continham inúmeros vestígios da sua própria modernidade. Mas senti igualmente que era igualmente impossível regressar a qualquer coisa que se parecesse com a ideia do “pintor da vida moderna”, como dizia Baudelaire. E no entanto penso que, em muitos aspectos, esse é um termo fundamental para o modernismo, “o pintor da vida moderna”. Porque não existe ocupação mais apropriada.”\*

A presença do real não significa a afirmação do realismo mas a defesa de uma poética onde é na encenação e falsificação/fabricação da realidade que encontramos a verdade da imagem, a verdade na aparência, ou, à maneira Nietzscheana, diria Wall que não há outra verdade que não seja a aparência.

Nas palavras de Rancière, “o real deve ser ficcionado para ser pensado. Esta proposição distingue-se de todos os discursos – positivos ou negativos – segundo os quais tudo seria “narrativa” com alternâncias entre “grandes” e “pequenas” narrativas. A noção de “narrativa” confina-nos às oposições entre o real e o artificial, nas quais se perdem positivistas e desconstrucionistas. Não se trata de afirmar que tudo é ficção. Mas, antes, de constatar, em primeiro lugar, que a ficção da idade estética definiu modelos de conexão entre apresentação de factos e formas de inteligibilidade que tornaram ininteligível a fronteira entre a razão dos factos e a razão da ficção”.\*\*

O recurso à narrativa para construir ficções de base documental e a habitual referência às raízes pictóricas, como já referimos, está patente em *Double Self-Portrait*.

Para Blake Stimson é clara a referência aos *Abstraktes Kabinett*\*\*\* de Lissitzky de meados dos anos 20 do século XX: “O papel de parede às riscas, de Wall, a engraçada cadeira em forma de cesto, deslocada para o centro da imagem em desacordo com a disposição do quarto e sem a sua almofada, a mudança conspícua de aparência entre sessões fotográficas (da roupa diária ao traje de noite) assinalando diferentes formas de corporização ou, talvez mesmo o ventilador HVAC atrás do Jeff da esquerda, todos sugerem uma espécie de jogo com os quartos de Lissitzky (ou pelo menos as fotografias destes quartos que acabaram por sobreviver). (...) É claro que esta pode ou não ter sido a sua intenção mas a comparação abre um paralelo que considero central na sua realização.”\*\*\*\*

\* “Na altura senti com muita força que era impossível voltar atrás, porque a pintura enquanto forma de arte não enfrentou de modo suficientemente directo o problema do produto tecnológico que usurpara tão completamente o seu lugar e a sua função na representação da vida quotidiana. É interessante porque, claro, isso aconteceu exactamente na altura em que muitos artistas jovens estavam a redescobrir a pintura. Lembro-me de, na época, me encontrar numa espécie de crise, a pensar no que havia de fazer. Precisamente nesse momento vi um anúncio luminoso algures e senti com muita força que ali estava a tecnologia sintética ideal para mim. Não era fotografia, não era cinematografia, não era pintura, não era propaganda, mas tinha fortes ligações a todas elas. Era uma coisa extremamente aberta. (...) Satisfazia a principal condição do produto da tecnologia, que é representar através de espectáculo.” Jeff Wall (e Els BARENT (Entrevista) – “Typology, Luminescence, Freedom. Selections from a conversation with Jeff Wall, in Jeff Wall. *Transparencies*. Munique: Schirmer/Mosel, 1986) apud “O Percurso. Reinvenção do medium” in *A Fotografia. De ferramenta a paradigma*. Porto: Fundação de Serralves, 2005, p. 118.

\*\* Jacques RANCIÈRE – *Estética e Política. A Partilha do Sensível*. Porto: Dafne Editora, 2010, p.45.

\*\*\* *Abstraktes Kabinett* em russo e que constitui o título da obra de Lissitzky.

\*\*\*\* Blake STIMSON – *The Photography of Social For: Jeff Wall and The City as Subject Condition*. disponível em [www.macba.es/uploads/20070716/QP\\_09\\_Stimson.pdf](http://www.macba.es/uploads/20070716/QP_09_Stimson.pdf). (consultado em 16.12.09, 22h), p.13.

De acordo com Stimson esta obra pode ser entendida como um tributo ao construtivismo e aos *Abstraktes Kabinett*\* os quais visavam que o espectador estabelecesse uma relação activa com a obra, experimentando e percebendo-a diferentemente em função da sua posição no espaço.

O espaço era concebido plasticamente e constituído por planos ordenados numa grelha ortogonal que se ia alterando com a participação do espectador: “Com obras penduradas a diferentes alturas e sobre diversos tipos de superfícies, este espaço confrontava o espectador com os objectos de uma forma completamente nova, sendo o contexto arquitectónico uma parte da experiência visual, exactamente como os objectos expostos.”\*\*

Há muito que Lissitzky pesquisava em torno de um sistema inovador para expôr as obras de arte e nos *Kabinett* apresenta ainda a conjugação global de experiências que vinha realizando no domínio da fotografia: “Por exemplo, a noção de que painéis de malha aberta podem escurecer parcialmente certos trabalhos não está longe do efeito criado em alguns fotogramas onde tecidos de renda absorvem de certa maneira outros objectos. A inclusão de movimento no espaço através de painéis deslizantes recorda preocupações de movimento expressas nas suas imagens de exposição múltipla.

A intenção de Lissitzky de alterar periodicamente o carácter da obra de arte e do ambiente que a rodeia através de diferentes condições de iluminação não difere da sua utilização de valores positivos e negativos combinados nos fotogramas para melhor entender os diferentes efeitos de luz sobre os objectos.”\*\*\*

Se podemos estabelecer uma relação entre esta obra de Lissitzky e *Double Self-Portrait*, é porque nesta encontramos ecos de *Constructor*\*\*\*\*, auto-retrato onde Lissitzky, recorrendo à montagem, mistura referências pessoais e técnicas, vida e obra, numa evocação do artista moderno. A sua imagem aparece numa panóplia de objectos e materiais que caracterizam a sua identidade e a sua consciência e experiência criativas.

Tal como Lissitzky, Wall condensa em *Double Sel-Portrait* as suas grandes referências artísticas, aludindo ao indivíduo e artista contemporâneo, numa gramática contemporaneamente mais próxima de um *Desconstrutor* que desfaz e desmonta uma estrutura, abalando as bases para retornar à *différence*\*\*\*\*\* produtora de diferenças.

\* Executados para expôr a colecção de arte moderna de Hannover: “Esse espaço concebido para a exposição de Dresden foi o modelo para uma galeria permanente no Provinzialmuseum de Hannover, encomendada pelo seu director, Alexander Dorner. Concluído em 1927, o Gabinete Abstracto, como viria a ser chamado, propunha uma solução para o problema da exposição de formas abstractas no espaço e da criação de um cenário dinâmico para expôr arte construtiva, algo que Lissitzky procurava há muito.” Matthew DRUTT – “El Lissitzky na Alemanha. (1922-1925)” in El Lissitzky. Para Além da Abstracção. Org. de Margarita Tupitsyn. Porto: Museu de Serralves, 1999, p.24

\*\* Matthew DRUTT – “El Lissitzky ...”, p. 24.

\*\*\* Matthew DRUTT – “El Lissitzky ...”, p. 24.

\*\*\*\* Auto-Retrato de Lissitzky, executado em 1924, do qual o autor realizou, pelo menos, cinco impressões.

\*\*\*\*\* Para Derrida a metafísica ocidental construiu-se sobre oposições de conceitos tais como sensível/inteligível, dentro/fora, interior/exterior, sujeito/objecto, palavra/escrita... entre outros. A tarefa do filósofo reside em ultrapassar estas oposições, desconstruir a metafísica, para chegar à *différence* (na qual se enraizam os pares de conceitos) movimento criador das diferenças. O termo *Desconstrução* foi Derrida buscar à Gramática, pretendendo evidenciar o domínio metafísico e o que ele oculta ou dissimula: a fluidez, mobilidade e dinâmica do fundo em movimento por oposição à metafísica ocidental que reprime esta fluidez original.

Picture of Woman e Double Self-Portrait, (esta última realizada pouco tempo depois), constituem as únicas obras onde o autor aparece e partilham de uma certa artificialidade que marcará as primeiras imagens de Wall. Por outro lado, nesta imagem assistimos ao jogo que em Picture of Woman o artista estabeleceu “com as funções duplicadoras de imagens, espelhos e câmaras, repetindo o formato de uma piada fotográfica familiar com mais de um século.”\*

A piada secular a que Peter Galassi se refere é a alusão que, para este autor, Wall fará entre o seu auto-retrato e o Double Self-Portrait, Standing and Sitting, de Hippolyte Bayard, datado de 1860. Nele, Bayard aparece sentado na parte esquerda da imagem e de pé na parte direita, de acordo com as experiências técnicas, as composições teatrais e cenas alegóricas tão em voga naquele período.

Neste auto-retrato, de igual forma se evidencia a problemática da percepção e da relação entre artista, imagem e espectador: a ficção que os envolve é a mesma, cabendo ao espectador tentar unificar os dois Wall, os dois olhares que o jogo referencial suscita.\*\*

Refere Gemma Paris I Romia que “nos primeiros trabalhos Movie Audience(1979), Picture for Women(1979) e Double Self-Portrait(1979) o tema de Wall são as estratégias e os hábitos do Olhar. Estas imagens procuram a cumplicidade no Olhar do espectador, o qual é convidado a entrar na cena fotografada de modo a participar numa experiência de percepção comum aos olhares retratados. Nestas obras as fronteiras entre a imagem e o espectador parecem esfumar-se, exportando a experiência da própria obra para a sala onde se encontra o espectador.

O tamanho da obra e a escala real dos personagens ajudam a criar esta cumplicidade agudizada pelos olhares incisivos e desafiadores que mostram os personagens das fotografias aos espectadores, que olham para estes personagens planos (bidimensionais) da mesma maneira que o fariam relativamente a um personagem real.”\*\*\*

No seu programa crítico, Wall reflecte sobre a arte contemporânea utilizando o media fotográfico, como se de O Pintor da Vida Moderna se tratasse.

A acção dramática é concentrada na composição fixa do quadro, valorizando a condição fixa da imagem mas, graças a esse carácter dramático da imagem evita-se a fixação sobre o objecto: “ Ao contrário do espectador de um filme, imóvel na sua cadeira, o visitante de uma exposição é móvel, mas os quadros são imóveis, embora a imagem cinematográfica desfile sobre o écran. O plano frontal autónomo do quadro é a imagem fixa, no auge da imobilidade. O quadro, dizia Baudelaire, é “despótico”: ao contrário do objecto esculpido, tridimensional, com as suas múltiplas faces, impõe ao espectador um ponto de vista único.”

\* Peter GALASSI – Jeff Wall. New York: Museum of Modern Art, 2007, p.28.

\*\* “A ideia de uma arte que proporciona uma experiência directa de situações ou relações, e não secundária ou figurativa, é uma das criações mais poderosas da arte abstracta. O espectador não experimenta a “re-presentação” das coisas ausentes, mas sim a presença de uma coisa, a obra de arte em si mesma, com todo o dinamismo, a tensão e a complexidade que reside dentro dela. A experiência parece-se mais o encontro com uma entidade que com uma mera representação. Jeff WALL – “Senales de indiferencia: aspectos de la fotografia en el arte conceptual o como arte conceptual” in Indiferencia y Singularidad. Glòria Picazo e Jorge Ribalta (eds). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2003, p. 233.

\*\*\* Gemma Paris I ROMIA – Relacions entre Fotografia I Pintura. Dos casos d'estudi: Gerhardt Richter I Jeff Wall. Tese doutoral, Departamento de Pintura, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Barcelona, 2008, p. 359.

A acção dramática é concentrada na composição fixa do quadro, valorizando a condição fixa da imagem mas, graças a esse carácter dramático da imagem evita-se a fixação sobre o objecto: “ Ao contrário do espectador de um filme, imóvel na sua cadeira, o visitante de uma exposição é móvel, mas os quadros são imóveis, embora a imagem cinematográfica desfile sobre o écran. O plano frontal autónomo do quadro é a imagem fixa, no auge da imobilidade. O quadro, dizia Baudelaire, é “despótico”: ao contrário do objecto esculpido, tridimensional, com as suas múltiplas faces, impõe ao espectador um ponto de vista único.”\*

À maneira futurista Jeff Wall situa o espectador dentro do quadro, promovendo um regime tensional entre a imagem pictórica, fotográfica e cinematográfica.

Pela implicação do espectador nesse conflito\*\* e também pela grande dimensão da obra, nos sentimos, duplamente, imersos no espaço da sala e a ocupar o lugar do próprio artista: Je est un autre.

---

\* Jean-François CHEVRIER – “El cuadro y los modelos de la experiencia fotográfica” in Indiferencia y Singularidad. Glòria Picazo e Jorge Ribalta (eds). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2003, p. 204.

\*\* Já em Double Self-Portrait se manifestava na interpelação frontal ao espectador.