

Le Tableau Photographique: um dispositivo da forma pictórica

Niura Legramante Ribeiro

A concepção da *Forme Tableau*

Por ocasião da exposição *Une Autre Objectivité*, em 1989, no texto do catálogo, Jean-François Chevrier, lança a ideia de *forme tableau*¹ na fotografia, que passou a ser uma noção chave para a abordagem teórica de determinadas fotografias contemporâneas a partir do final do século XX. Para o autor, os fotógrafos-artistas conformam-se cada vez menos em produzir simples impressões fotográficas como documentos de visão. Eles consideram o espaço público de exposição e, assim, “não podem simplesmente ‘tomar’ imagens, mas precisam fazê-las existir concretamente e dar-lhes um peso, um espaço de percepção real de um ‘objeto de pensamento’”. Os fotógrafos-artistas, ao criarem suas imagens, devem, “antes de fazê-las, prever como serão, saber onde colocá-las, em que história se inscreverão”² Na visão do crítico, pensar no dispositivo de apresentação é fundamental porque ajuda a compor o significado da imagem. É nesse sentido que o autor analisa obras de artistas que criam fotografias com o dispositivo da *forme tableau* para apresentação das imagens.

Ao abordar as fotografias de determinados artistas participantes daquela exposição, o crítico fala da “realidade da imagem como quadro, do fato fotográfico que toma como modelo a imagem como quadro”, e a isso associa a questão do recurso aos grandes formatos:

O recurso dos grandes formatos, no caso de Förg, Collins, Horsfield, Coplans, Wall, Tosani e, inclusive, Lafont e, ocasionalmente, Garnell, forma parte dessa lógica: é uma maneira de acentuar a importância da realidade da imagem como quadro, e não uma adaptação oportunista para satisfazer as exigências hierárquicas do mercado e dos espaços do museu contemporâneo.³

Podem-se detectar nesse discurso algumas problemáticas em relação à *forme tableau*: como uma maneira de “acentuar a importância da realidade como quadro”, “recurso dos grandes formatos” e negação em atender às exigências

mercadológicas. Em publicações posteriores,⁴ Chevrier retoma a questão da *forme tableau* e da escala das fotografias. O crítico pontua algumas considerações sobre o que caracteriza um *tableau*:

O *tableau* pode ser deslocado, ele é transportável, mas não é essencialmente manipulável como são os desenhos e as estampas, as provas fotográficas. Pendurado na parede, ele reenvia, por sua verticalidade, à estatura do espectador que está à sua frente. Ele tende a parar o espectador numa posição estática de contemplação. Mais que a escala, a referência, a estatura vertical do corpo humano determina o que distingue, depois da Renascença, o plano do quadro da imagem impressa, da página, da carta, do documento, de toda superfície plana horizontal⁵

Identificam-se aqui outras problemáticas que designam a *forme tableau*: a portabilidade do quadro, a concepção das fotografias para a parede, a confrontação com a estatura do corpo do espectador e a posição estática contemplativa do espectador em relação à imagem.

Em “Las aventuras de la forma del cuadro en la historia de la fotografía”, Chevrier reforça as características em relação à confrontação da imagem com o espectador. Ele exemplifica a forma quadro por meio das obras de cinco artistas: Johns Coplans, Bill Henson, Craigie Horsfield, Suzane Lafont e Jeff Wall.

Estas imagens não são simples impressões fotográficas, folhas soltas e manipuláveis – que se podem emoldurar por ocasião de uma exposição, mas que logo devem voltar para sua caixa. Foram concebidas e produzidas para a parede, reclamam uma experiência de confrontação com o espectador, o que se opõe radicalmente aos hábitos de apropriação e de projeção segundo os quais se recebem e consomem normalmente as imagens fotográficas. A restauração da forma quadro (...) tem como primeira finalidade voltar a encontrar essa distância da imagem objeto constitutiva da experiência de confrontação, porém, sem que isso implique nostalgia da pintura...⁶

Numa entrevista concedida a Jorge Ribalta, o autor ter sido mal interpretado em relação à questão do grande formato:

certas interpretações do que escrevi, a noção de quadro se confundiu com a de grande formato, e me atribuíram um discurso segundo o qual eu havia defendido o grande formato quando, na realidade, eu defini em várias ocasiões o quadro pela autonomia do suporte da imagem (o que distingue o quadro do afresco, por exemplo). A delimitação (fixada pelo marco) e a experiência de confrontação

proposta ao espectador, devido à frontalidade que se dá na imagem (distinta da cópia fotográfica, manipulável, que, no geral, é horizontal). Em tudo isso, o formato não tem nenhuma importância. O que é importante é a escala, e é verdade que, recentemente, os fotógrafos têm integrado o modelo do quadro ao produzir imagens com a escala do corpo. Daí o grande formato.⁷

Para Olivier “a condição do tableau implica a ampliação dos formatos, mesmo que esse fator esteja implícito e não seja o elemento central dos argumentos de Chevrier.”⁸ Este estabelece uma diferença entre escala e dimensão ou medida, por considerar “a primeira como um efeito, uma relação interna de composição, uma grande escala de um plano colorido,” exemplificado por ele como uma maneira de acentuar a experiência de intimidade de um quadro, como a pintura de Barnett Newmann e a questão da medida vai além da escala.⁹ Entretanto, é preciso considerar, como lembra Lugon, que a questão do grande formato está implícita na noção de forma quadro, já que o crítico francês considera que essa noção, reenvia à estatura do corpo do espectador.

A questão do formato não é nova. Em todos os tempos, os pintores exploraram todas as dimensões, pois sabem que a sua escolha é determinante na concepção da obra e na relação que se estabelece com a percepção que o público tem da imagem. Na Idade Média, os primeiros quadros, de pequeno formato, pintados sobre painéis de madeira, eram tributários da largura da prancha. Para atender a encomendas de retábulos para a igreja, cujo painel final devia ser suficientemente grande para ser visto por todos, os pintores justapunham várias pranchas, mas isso criava problemas de deformação devido à umidade e ao calor. Cansados de tais deformações, os venezianos inventaram as telas, mas, mesmo assim, por vezes, deviam fazer emendas, pois ainda tinham que se submeter à largura do tecido, imposta pelos teares da época. A pintura sobre tela representou uma nova possibilidade para os grandes formatos, que se tornaram transportáveis e podiam, em alguns casos, ser enrolados. Desde então, todas as proporções são possíveis e passam a ser empregadas conforme o assunto tratado.¹⁰ Para Chevrier, o paralelismo entre o plano pictural e o espectador que está à sua frente não é uma norma intocável – basta ver os panoramas onde o espectador se encontra no centro da imagem e é por ela envelopado. Pode-se imaginar o quanto o regime visual das pinturas de panoramas e de dioramas¹¹ afetou a natureza da percepção do espectador e o que significou para o público estar diante de uma pintura de escala gigantesca, algumas das quais chegando a medir entre 100 m e 129 m de comprimento, como registra a história desse dispositivo. Tal escala

gigantesca, somada à curvatura da tela, que reproduz a linha do horizonte, e aos objetos reais dispostos entre o espectador e a tela, causava um grande efeito de realidade.

A tendência do Realismo, defendida por Gustave Courbet, problematizou a noção do grande formato em relação à linguagem das imagens representadas. Se a tradição pictural consagrou o dispositivo do grande formato, o uso deste nem sempre foi aceito sem controvérsias, como provam as obras de Gustave Courbet, que questionaram as regras reservadas ao emprego dos assuntos em relação à dimensão das obras. Em 1855, “a verdade trivial” com a qual se censurava o artista não era pelo emprego de temas tabus para a pintura, tais como cenas de cabaré ou detalhes prosaicos da vida cotidiana, porque estes já tinham aparecido em quadros de gênero. O pequeno formato era destinado às cenas de gênero, e o grande formato era um salto qualitativo muito grande, como esclarece Laura Malvano:

o grande formato era um terreno privilegiado da pintura de “alta destinação”, aquela à qual podiam ser confiadas as tarefas de “regeneração política” por intermédio dos grandes feitos da história ou que podiam inspirar os “pensamentos cívicos” ou transmitir a piedade religiosa.¹²

Pode-se lembrar de determinados quadros da história da pintura clássica, de grande formato, que ilustram o terreno da pintura de “alta destinação”, de “regeneração política” ou de “pensamentos cívicos”, como, por exemplo, as pinturas do francês Jacques Louis David, durante o período do Neoclassicismo francês, como *Os lictores trazem para Brutus os corpos de seus filhos*, de 1789 (323 x 422 cm), *O Juramento dos Horácios*, de 1784 (330 x 425 cm) e *As Sabinas*, de 1799 (385 x 522 cm).

No *Journal des Débats*, Délécluze, em 1833, afirma que, “se os pintores colocassem um assunto cômico burlesco em grandes dimensões, estariam acentuando ainda mais tais aspectos.” Por isso, recomenda que “não se devem confundir anedotas com os grandes fatos e memórias da história, porque cada uma dessas coisas tem um mérito distinto, um estilo à parte e dimensões que lhe são próprias.”¹³ Havia uma identificação da arte com o estado que dirige “arte séria e monumental” como uma propriedade de glória nacional; inversamente, a arte de pequeno formato, a cena de gênero, era destinada à burguesia. Courbet problematizava tais regras ao colocar em telas de grande formato um tipo de linguagem considerada grotesca para tais dimensões, como fez em *Après Dinée à*

Ornans e em *O Enterro em Ornans* (1850), que mede 3,1 x 6,6 m. A provocação de Courbet, na visão de Malvano, não estava nos assuntos populares, mas na linguagem utilizada para representar a cena. Era considerado vulgar pelo exagero caricatural, uma representação não-cerimoniosa dos personagens, e isso só era admitido na pintura de pequeno formato. Esta era considerada um gênero menor na hierarquia em relação ao grande formato.

Para Poivert “a noção de *tableau* está longe de resumir-se somente à adoção dos grandes formatos e à elaboração de *mises en scènes*.”¹⁴ Ele insiste no *tableau* não como objeto ou dispositivo, mas como ideia. O autor cita o ensaio que Jeff Wall escreveu sobre Manet em 1985, mostrando que o artista impressionista se interessou pelo uso ilegítimo do *tableau* monumental ao tratar de assuntos que academicamente não requeriam esse tamanho. Essa monumentalização ilegítima é sintomática das transformações históricas do conceito de *tableau*. Ainda segundo Poivert, o *tableau* como ideia não seria unicamente um suporte em si. Entretanto, “se o *tableau* não reenvia somente à pintura, é necessário mostrar que a fotografia mantém uma relação intrínseca com esta pintura e que ela não é um elemento histórico separado da imagem pintada.”

Viu-se que Chevrier se opõe à noção do grande formato como “uma adaptação oportunista para satisfazer às exigências hierárquicas do mercado e dos espaços do museu contemporâneo.”¹⁵ Porém, não só fotógrafos originários do fotojornalismo historicamente se utilizaram do grande formato como estratégia de legitimação, como também alguns que almejavam passar de foto-repórteres a artistas continuam se utilizando do grande formato na arte contemporânea.

O grande formato como distinção de função utilitária

Na prática de determinados fotógrafos oriundos do fotojornalismo, o grande formato foi utilizado como forma de legitimação artística. Uma das estratégias de mercado na venda de fotografias, afirma Stuart Alexander,¹⁶ “é o autor recusar-se a ser chamado de fotógrafo, devendo ser apresentado como artista e podendo seu trabalho entrar na mesma faixa de preço que uma tela.” Nos museus, os fotógrafos apresentavam-se como artistas ou como amadores, e assim seu trabalho poderia ser legitimado como uma obra de arte. Uma das operações de consagração como artista num museu é o tamanho da fotografia apresentada: quanto mais ampliada, mais impacto causa no público. Isso tudo, segundo Stuart, “visa a separar uma categoria fotográfica de ‘criação’ ou de ‘arte’, das práticas do fotojornalismo, dos profissionais da publicidade, da moda, ou dos fotoclubes que

começavam a reivindicar eles também o direito de ‘exposição’.”¹⁷ Historicamente, a fotografia sempre fora considerada o oposto da concepção do grande formato, que se aproxima do tamanho do corpo, sendo “menos uma imagem para a contemplação do que para a comunicação de massa, com funções utilitárias de decoração pública e de comunicação coletiva, pedagógica, publicitária ou política.” Seu lugar de acolhida é estande de feira ou exposição de propaganda.¹⁸

Alguns artistas começaram a colocar-se a questão de que um grande formato era mais suscetível de estar na parede e, desse modo, de encontrar o reconhecimento museal requerido. Aumentar a escala da imagem era uma forma de reproduzir as dimensões de pinturas figurativas da tradição pictórica. Se o grande formato pode ser uma forma de aproximar o assunto do tamanho de imagens do real, historicamente, foi utilizado como uma das estratégias de inserção de trabalhos do fotojornalismo no panteão das artes, como se fez em exposições do modernismo fotográfico no MoMA. Para Lugon, “é no pós-guerra que o grande formato toma impulso e se concebe, então, como uma forma moderna da imagem mural, daí denominá-la de *photomural*.”¹⁹ Desde os anos de 1920, o grande formato ocupa o lugar central em determinadas exposições.

Kevin Moore analisa como a fotografia documental ultrapassa sua fronteira específica de linguagem e adota procedimentos que consagram seus autores no mundo museal durante o modernismo, e tais recursos seguem a pintura como modelo paradigmático para a fotografia. A forma quadro já proclamava o primado da exposição como um canal de difusão em determinadas exposições de fotojornalistas no MoMA. Kevin Moore, em *La Nostalgie du Moderne*,²⁰ ao tratar do caráter documental da fotografia que visava a um estilo propriamente dito no universo artístico, comenta que Dorothea Lange investia socialmente e pessoalmente na fotografia ao criar uma obra de arte de estilo documental. “Os seus grandes formatos nos anos de 1940, em particular, possuíam este duplo aspecto de imagens de propaganda e de fotografias artísticas”. Essa aproximação de fotografias do fotojornalismo por meio do grande formato, consagrado pela tradição da pintura, era uma tentativa de dar à imagem da imprensa um estatuto de obra de arte, o que certamente valorizava o trabalho no mercado de arte. Colocar a etiqueta de artista era uma forma de distinguir a fotografia utilitária da artística e, dessa forma, valorizar o trabalho também enquanto arte.

O grande formato “foi um dispositivo associado à reportagem e à qualidade profissional do seu autor,” o que, como lembra Kevin²¹ sempre assombrou os fotógrafos e

os forçou a escolher uma identidade de mercado ou artística, sobretudo no curso do pós-guerra. Nesse sentido, lembra que Cartier-Bresson, para a exposição *The Photographs of Cartier Bresson*, em 1947, no MoMA, não somente realizou tiragens especiais de grande formato, mas também deixou visíveis as bordas do negativo para mostrar que se tratava de “uma imagem criada desde o início, como um perfeito objeto de visão”.

O MoMA deu à fotografia de imprensa um lugar de igualdade com o de outras imagens, tanto na gestão de Newhall, quanto na de Steichen à frente do museu. Este, como lembra Poivert “transforma o museu num `immense magazine`,”²² como fez nas exposições *Road Victory e Family Man*. A exposição *Road to Victory*, em 1942, é um exemplo de como consagrar as mídias de massa no museu. A exposição, organizada por Steichen, era composta de 150 fotografias realizadas por agências e instituições do governo e agências jornalísticas, cujas fotografias documentais foram ampliadas em grande formato, como se fosse uma revista superdimensionada, criando uma cenografia espetacular. Tudo isso foi realizado para que o estatuto da fotografia documental se associasse com a espacialidade das imagens de grande formato da história da pintura.

É o grande formato que faz distinção entre uma fotografia simplesmente utilitária e uma fotografia artística. E é essa intenção de expressão pessoal que leva a buscar, no exemplo da pintura, o modelo das grandes dimensões para a fotografia. A ampliação das imagens assegurava o estatuto artístico de fotografias fotojornalísticas. Para Michel Poivert, um fenômeno aparece atualmente de maneira espetacular e muito significativa: “a presença da fotografia de imprensa nas paredes de museus e de instituições culturais”²³. Existem operações singulares na fotografia contemporânea que reabilitam a fotografia entre arte e informação, e, para isso, os artistas fotógrafos investem na mídia.

Para Poivert, a reportagem constitui-se “como uma nova pintura de história”, e ele localiza entre os anos de 1980 e 2000 a passagem do repórter a autor e depois de autor a artista. Uma nova consciência coletiva do fotógrafo exprime-se como o deslocamento do magazine para o museu, da página para a parede, com tratamento ajustado às normas do espaço cultural do museu, chegando até o ponto de ser uma verdadeira instalação. A adaptação ao campo artístico pela imagem de reportagem ocorre pela reconstrução de suas próprias formas e interação com aquelas da criação artística. Assim, recorre-se ao tableau e à instalação. O artista “reinveste na figura negligenciada da modernidade, aquela da pintura de história”²⁴ Poivert garante que tais estratégias “são

uma construção institucional crítica e mercadológica. A estetização do fotojornalismo é, sobretudo, uma conquista de um novo mercado para a venda de imagens tornadas obras.”²⁵ Ele acrescenta:

é interessante ver que o lugar do museu se tornou um espaço de consagração de dois braços da reportagem, aquele da informação (valor de uso) e aquele da arte (valor de exposição); a primeira, pelos desenvolvimentos das exposições de história cultural (ou dos estudos visuais), e a segunda pela legitimação artística dos repórteres mais ambiciosos.²⁶

Nesse seminário o crítico afirma, ainda, que a imagem de imprensa trabalha com “uma pesquisa formal que coloca como critério da arte contemporânea, o formato, numa prática que se sacraliza nos museus”. Para exemplificar suas ideias, o autor lembra as exposições *Comment va la presse?*, em 1982, e *Le Forum de reportage*, em 1988-89, no Centre Georges Pompidou, manifestações consagradas a imagens de imprensa que foram expostas na forma de grandes projeções nas paredes do espaço expositivo, como novas maneiras de expor e de apresentar a reportagem no museu, renovando as imagens do fotojornalismo. Havia a intenção de reconhecimento do fotojornalismo pelo museu.²⁷ Pierre de Fenoÿl, em *La chronophotographie ou l'art du temp*, na *Bibliothèque Nationale de Paris* (1986), não recebe bem tais estratégias operacionais porque vê o abandono de uma identidade fotográfica e a transformação de seu estatuto:

(...) mal saindo das garras da reportagem, nós estamos aconchegados nos braços das artes plásticas (...) nós expomos, nós envernizamos nossas fotografias. Estes usos que nós adotamos, nós os praticamos para que melhor saibam, eles negam a identidade fotográfica. do múltiplo nós a pregamos única na parede (...). Feita para ser vista, nós a tornamos invisível (...) A alegria da fotografia passa pela reprodução.²⁸

O grande formato, para Poivert, é um dos elementos utilizados nas estratégias de musealização, e, a exemplo de Bruno Serralongue, Luc Delahaye, o museu contemporâneo abriga obras de fotógrafos cujas produções tiveram origem na imprensa. Alguns fotojornalistas realizam a passagem para o sistema da arte, como Serralongue e Dalahaye, e também utilizam o grande formato em suas fotografias. Serralongue é um fotojornalista contemporâneo que ingressou no sistema das artes e realiza quadros de grande formato. Ele se interroga sobre os procedimentos de produção, difusão e circulação de imagens e é um exemplo desses que investem na mídia. Seu trabalho consiste em selecionar assuntos que o interessam em jornais, revistas, internet, TV e rádio

e ir até o lugar do acontecimento para fotografar os bastidores dos fatos que ele identificou, mas que já foram divulgados na mídia. Portanto, o interesse não está mais no fato em si, o que, de certa forma, contraria toda a ideia do jornalismo de registrar o fato no momento em que acontece. A forma quadro por ele empregada contribui para a estetização das imagens, o que faz eco ao dispositivo do grande formato pictural. Para Rouillé,²⁹ Serralongue “mantém com o mundo empresarial os mais estéticos do que diretamente econômicos”.³⁰ Ainda segundo Rouillé, a obra desse fotógrafo “contribui para confundir as fronteiras da arte com a não-arte”.

Para compreender a afirmação de Rouillé de “destruição de fronteira,” no caso, entre uma fotografia de evento e de arte, ou de evento como arte, pode-se recorrer ao depoimento de Serralongue³¹ quando afirma que está interessado é na junção entre mostrar o evento em si e mostrar as invariantes da construção do evento, além de outras invariantes que lhe são próprias, como mostrar retratos de pessoas que são caras porque são portadoras de significação. Assim, criou sete itinerários para a exposição, que criam cronologias transversais com cada grupo de duas, cinco ou oito fotografias, para mostrar temporalidades e séries diferentes, como figuras em grupos ou individuais, grupos devotados à informação, outros grupos com manifestações festivas, comemorativas ou políticas, outros com fogos de artifícios, e neste pode-se ver que há tão somente uma exploração estética do assunto. Nesses grupos, procura associar as séries por elementos comuns. Essas séries estariam conectadas com eventos, com *mise en scène* mediática e com *mise en scène* espetacular da informação como um evento que pode ser construído. Serralongue afirma: “o que eu faço é mostrar um pouco dessas invariantes, a construção e a transmissão da informação”.

Embora originário do fotojornalismo, o fotógrafo artista pensa suas fotografias para o espaço de arte: “minhas fotografias são pensadas para um lugar de exposição, para um público de arte, que pode ser uma instituição pública ou uma galeria privada.”³² Na exposição no *Musée Jeu de Paume*, imagens em grande formato e pequeno formato são dispostas sobre a parede lado a lado, acima e abaixo; não há um percurso imposto, e fotografias de 1993 e de 2009 podem estar lado a lado. Serralongue esclarece que deseja criar um questionamento sobre a tecnologia, porque se liga a tecnologia à questão de olhar as imagens, por isso, não se pode simplesmente utilizar a tecnologia sem questionar as imagens:

eu coloco sobre a parede diferentes leituras sobre o meu trabalho. Certo público

curioso vai questionar sobre a aproximação, as diferentes fotos existem em diferentes formatos, em diferentes contextos. Em algumas exposições, eu posso colocar duplicação. A fotografia é considerada única, mesmo se tem um processo reprodutivo. Nós vemos a mesma imagem, duas ou três vezes, as pessoas podem questionar essa minha decisão, outras verão os eventos e repararão no lugar. Então, não existe uma fotografia ideal, um público ideal. O meu papel é colocar diferentes questões que o público pode se colocar.³³

Ele acredita que o público pode questionar o porquê de fotografias de diferentes formatos. Como se vê, ele tem plena consciência do que representa a apresentação da fotografia num espaço museal, de que isso incide sobre a leitura que o público pode fazer de seu trabalho. Ao ligar a tecnologia ao questionamento do olhar as imagens, nisso, pode-se referenciar Chevrier na questão da forma quadro, do confronto da fotografia com o espectador e no fato de que o grande formato gera uma atitude contemplativa, conforme tratado anteriormente.

Luc Delahaye (1962) é outro fotógrafo que realiza a passagem do photoreporter a l'artiste, como mostra a obra *Soldado Taliban* (2003), e *Estrada para Cabul* (2001, 110 x 245 cm). Esta série *História* gira em torno de conflitos militares e inclui zonas de guerra, como o Afeganistão e o Iraque, ou consequências da guerra. O fotógrafo trabalha com “o arquétipo do fotojornalismo e apresenta-o no formato grandioso do quadro vivo”, com imagens chocantes, como em *Estrada para Cabul*, em que um grupo de homens posou com cadáveres ao centro, numa linguagem objetiva e de “nitidez cristalina”. Delahaye “se apossa de imagens conhecidas do fotojornalismo e cria um quadro vivo histórico.”³⁴ Dessa forma, questiona e fragiliza as fronteiras entre arte, história e informação.

Os temas de suas fotografias são os conflitos e eventos mundiais e sociais. Suas fotografias abrem o espaço e as perspectivas, incluindo seções inteiras de paisagem, como o céu e as montanhas, e produzindo assim “reminiscência pictural.”³⁵ Suas imagens panorâmicas de grande formato e coloridas lembram ainda mais o enquadramento da tradição clássica da pintura de paisagens. Para Morel³⁶ “qualquer que seja o estilo, expressionista ou documental, os críticos parecem recusar a legitimação artística ou cultural de fotografias, cujos assuntos são tradicionalmente destinados à imprensa.” Segundo afirma Morel, Dominique Baqué censurou o trabalho de Delahaye devido à

estetização formal de assuntos mediáticos induzindo a uma “espetacularização de um acontecimento, no mínimo, questionável”.

A relação da fotografia de história pode ser lembrada por meio da conhecida imagem da “*pietá* do fotojornalismo”, de Georges Méridon. *La Pietà de Kosovo*, de 30 de janeiro de 1990, bem poderia ter sido captada a partir do modelo de pinturas de *pietás* do Renascimento. Há uma relação com a pintura ocidental cristã que retoma a idéia de compaixão. A estetização da dor nessas imagens-monumentos, segundo Vicent Lavoie, é uma “sacralização do instante fotografado,” é a “construção de um panteão constituído de imagens monumentalizadas pelos atributos simbólicos.”³⁷ A situação de dor vivida pela situação da mãe perante o corpo do filho morto dramatiza as expressões das figuras da composição, os jogos de claro-escuro e os pontos cromáticos dos vermelhos em meio a ocres, na fotografia *La Pietà du Kosovo*, acabando por evocar a caracterização de uma estética da pintura barroca. Por tais elementos composicionais, a associação com esse estilo é inevitável.

Outra fotografia que também comporta uma leitura pictural é *A Madona Algeriana*, 1998, do *Massacre à Bentilha*, em 23 de setembro de 1997, de Houcine Zaourar, que evoca o tema das pinturas de madonas ou o tema da lamentação, sendo as cores das vestimentas muito picturais. Essa fotografia reenvia a toda uma iconografia cristã de dor pela morte de alguém. No entanto, a interpretação que liga tal imagem à história da pintura religiosa é uma criação ocidental que acaba por contrapor a cultura cristã à muçulmana, ancorando a representação fora do contexto muçulmano, cuja origem ela documenta. A pessoa fotografada disse que não queria ser comparada a uma iconografia cristã: “eu sou algeriana, muçulmana, filha de um mártir. Eu não quero ser comparada a uma Madona que é cristã, não muçulmana. Mesmo no casamento, eu não gosto de ser fotografada”. Ela chegou a pedir ao governo algeriano que a foto parasse de ser divulgada. Realmente, é uma das fotografias mais divulgadas na imprensa ocidental e agora nos círculos acadêmicos, alguns dos quais ligados à história da arte, devido à interpretação associada à iconografia cristã.

Como se vê, a leitura de uma imagem do fotojornalismo é transformada num ícone por associação com o universo figurativo da tradição pictural. “Eleita como um símbolo cultural, cultural, verdadeira alegoria da lamentação como tal, ela cessa de informar, não documenta mais um evento particular que a viu nascer,” informa Jérémie Bennequin.³⁸ Essa reinterpretação é um exemplo de como as fronteiras entre diferentes

campos, entre arte e não-arte, continua a diluir-se na arte contemporânea; mostra como o fotojornalismo pode ser erigido como um objeto cultural, “como a fotografia de imprensa se livra do modelo do fotojornalismo subserviente à economia global de informação, como é usada como desconstrução da autoridade mediática.”³⁹ Essas transformações dos códigos visuais da imprensa continuam adotando modelos do pictural.

O *tableau photographique*: prescrições de escala corporal e de assunto

Após Chevrier, “o grande formato tornou-se inseparável da compreensão da ideia de forme tableau”⁴⁰ e pode-se acompanhar a conquista de espaços museais do mercado de arte contemporânea pela fotografia até as tiragens gigantescas de um Thomas Ruff ou de um Andreas Gursky. Durante 20 anos, a ampliação do formato será um dos signos distintivos de inscrição de uma fotografia e de seu autor no campo da arte. Esse prazo apontado por Lugon em relação a essa questão parece ter sido extrapolado, porque artistas contemporâneos continuam utilizando fotografias ampliadas em grandes formatos.

Pode-se resumir a noção de *tableau photographique*, na concepção de Chevrier, nas seguintes características: acentuada importância da realidade como quadro, negação em atender às exigências mercadológicas, portabilidade do quadro, fotografias concebidas para a parede, confrontação com a estatura do corpo do espectador e posição estática contemplativa do espectador em relação à imagem. Com base nessas características sobre a questão do *tableau photographique* apontadas pelo crítico francês, pode-se verificar que, atualmente, tanto no Brasil quanto no exterior, ainda se encontram produções fotográficas que se utilizam do dispositivo do grande formato por diferentes razões.

Nas fotografias do coletivo paulista Cia de Foto, o grande formato, bem como a estetização pelos cromatismos, contribui para estabelecer a diferença entre a produção com viés artístico e a produção com fins utilitários para a imprensa. Nesse sentido, pode-se pensar que a Cia de Foto poderia ter feito uso desse formato para criar uma diferenciação das imagens de pequeno formato do jornalismo, já que a maioria do coletivo é originária do fotojornalismo. Assim como fazem uma estetização cromática, o grande formato ou o médio formato que utilizam podem ser uma forma de estabelecer diferença com a imagem impressa do fotojornalismo. As séries *Avenida Paulista*, *Rua 25 de Março* e *Carnaval*, cujos tamanhos estão em 110 x 165 cm, não fosse pelas estetizações cromáticas

e icônicas e pelo emprego do dispositivo de apresentação como *tableau photographique*, poderiam constituir-se como imagens do fotojornalismo. O emprego de grandes dimensões cria um distanciamento do que seria uma obra em pequeno formato, impressa para fins jornalísticos ou de publicidade em revistas; como diria Chevrier, não são folhas manipuláveis, mas fotografias para serem colocadas na parede. O grande formato potencializa os corpos dos transeuntes em *Avenida Paulista* e em *Rua 25 de Março*, deixando-os próximos da escala humana ou, por vezes, até ultrapassando-a, como ocorre com os rostos dos foliões na série *Carnaval*. Às vezes, a utilização do enquadramento baixo da tomada fotográfica, nesse grande formato, produz a sensação de superdimensionalização das figuras e da arquitetura na série *Avenida Paulista*. Pode-se dizer, então, que tais séries foram ampliadas para confrontarem-se com o corpo do espectador; são fotografias concebidas para a parede, para serem vistas de forma que o espectador possa se sentir como participante dos espaços geográficos dos personagens. Em geral, os transeuntes são enquadrados num primeiro plano, muito próximo da câmera. Essa estratégia, reproduzida numa grande ampliação, cria ainda mais efeito de absorção com a estatura do espectador, e as figuras passam a impor-se em um corpo a corpo com o visitante da exposição.

Ainda, dada a escala de ampliação das imagens, as grandes superfícies escuras, por sua vez, são igualmente ampliadas e formam grandes planícies enegrecidas que se contrapõem às volumetrias de determinados corpos em *Carnaval* ou cortinas esvoaçantes na série *Agora*. Esta série, dentre todas as séries do coletivo, é a que menos aparenta um assunto comum ao fotojornalismo. Há outra atmosfera de assunto, mais focado num determinado objeto, ou, quando há figuras humanas, elas são apresentadas numa atitude de espera, de uma estaticidade ensurdecidora que em nada lembra qualquer assunto publicitário ou fotojornalístico. A extensa horizontalidade da imagem obscurecida em *Agora 14* (2012, 70 x 120 cm) ressalta a figuração da cortina iluminada; por vezes, o plano enegrecido descontextualiza o referente ou cria uma ambiguidade, como em *Agora 12* (2012), porque uma elipse refletindo um céu e a copa de uma árvore mais parece uma claraboia do que uma poça de água num buraco na rua, o que é na verdade. Dessa forma, os grandes planos em preto potencializam as figurações nos seus aspectos icônicos e cromáticos. A figuração iluminada de certos volumes, a certa distância da obra, salta à vista do observador e aparece quase recortada do fundo escuro.

Agora 6 (2012, 105 x 210 cm), em que duas figuras conversam sentadas numa mureta, dadas as suas escalas em relação à grande paisagem que as envolve e também a horizontalidade da fotografia, pode lembrar uma pintura da tradição da paisagem, quando os pintores desse gênero ainda conservavam a figura humana numa escala demasiadamente menor que a do contexto onde estava inserida. Pode-se considerar também que o foco de luz direcionado nas figuras num grande formato horizontal pode evocar uma relação com um fotograma projetado numa tela de cinema.

O formato horizontal é propositalmente escolhido pelo coletivo e funciona praticamente como uma norma. Se o cinema trabalha com a horizontalidade da tela, se as tecnologias também escolhem esse formato, é preciso lembrar, entretanto, que a história da pintura utilizou o formato horizontal para assuntos mitológicos, históricos e de paisagens muito antes do cinema, da publicidade ou de qualquer tecnologia.

Como a Cia de Foto, adupla de artistas franceses Bachelot Caron também utiliza a forma quadro nas impressões fotográficas destinadas ao sistema da arte e, inclusive, colocam a expressão *tableau photographique* nas legendas de suas fotografias. Isso é uma forma, como aponta Chevrier, de estabelecer uma diferença de apresentação das imagens fotográficas em relação à tradição da fotografia, que se apresentava com folhas soltas e manipuláveis. A *mise en scène* é outra característica que pode estar associada à noção de *tableau*. O que é a história da pintura figurativa, senão composições realizadas a partir de encenações de diferentes assuntos? Os modelos interpretavam papéis de personagens até mesmo para cenas de batalhas, cenas religiosas e mitológicas. Bachelot Caron criam as imagens a partir de encenações com imagens associadas a todo tipo de violências. O fato de colocarem as *mises en scènes* em grande formato e confrontá-las com a escala do corpo do espectador cria, por um lado, uma evidência de realidade ainda mais marcante, como se o visitante estivesse frente a uma cena de teatro real ou de uma pintura sobre uma temática de crime. O emprego do escorço nas figuras (*Mal de Lune*, 107 x 128 cm, e *Last Night*, 71 x 100 cm); as encenações com muito movimento (*De L'Or*, 80 x 100 cm, e *Purple Night*, 117 x 150 cm); as exageradas expressões fisionômicas (*Fake*, 120 x 150 cm); as tomadas muito próximas do primeiro plano (*La Bastille*, 100 x 150 cm); os closes de partes dos corpos (*Rebecca*, 100 x 141 cm), tudo isso, colocado no grande formato, potencializa ainda mais a sensação de grandeza da situação tratada, que por si só já é chocante.

A noção de *tableau photographique* comporta a ideia de criação de imagem a partir de referenciais picturais porque determinadas fotografias desses artistas franceses referenciam modelos de temas picturais na construção das cenas dos crimes. Nesse sentido, pode-se dizer que estão ainda mais próximos da consideração de *tableau photographique* proposta por Chevrier. A relação com o quadro pictórico é ainda mais literal, porque a *mise en scène* não se limita à evocação de temas da tradição figurativa da pintura, mas abrange também as pinceladas digitais e a textura com aparência de tinta a óleo ou acrílica empregadas nas fotografias de Bachelot Caron. Tais pinceladas, quando ampliadas num grande formato, numa escala de pintura, provocam um grande efeito de simulação de materialidade pictural em *Dans Tous les Sens* (110 x 148 cm), *Knock Out* (100 x 141 cm) e *La Moisson* (200 x 165).

Há uma exigência de grande formato conforme o assunto abordado nas obras do gaúcho Mário Röhnelt, *Sem Título* (2012),⁴¹ que estiveram na exposição da galeria Gestual em setembro-outubro de 2012. Conforme nomeia o artista, trata-se de desenhos digitais feitos a partir de detalhes de ornamentos gráficos antigos encontrados num catálogo de ornamentos. Os detalhes desses ornamentos são redesenhados digitalmente e transformados em padronagens que revestem as paredes de sólidos geométricos em perspectiva axiomática (sem ponto de fuga).⁴² Essas representações gráficas de cubos em alto contraste de preto e branco, ampliadas no tamanho de 2 m x 125 cm, contribuem para um efeito visual de tridimensionalidade. Com esse tamanho, somente um grande recuo do corpo do espectador em frente às fotografias pode permitir reconstituir a volumetria das imagens, pois, quanto mais o espectador se aproxima das fotografias, mais ele perde a noção dos volumes, caráter esse que também se evidencia nas pinturas realizadas a partir de fotografias, como se verá em outro capítulo. A justificativa do artista para utilizar o grande formato em algumas de suas fotografias coaduna-se com a noção de confronto com o corpo do espectador, levantada por Chevrier:

O tamanho é, sim, importante porque eu queria que elas fossem proporcionalmente maiores que um observador médio, de maneira a impor-se sobre o sujeito e dominar o espaço do olhar. A ideia era encontrar através do tamanho um ponto de "convencimento."⁴³

Assim, as ampliações em grande formato das fotografias de Röhnelt não representam um gesto gratuito, mas estão em diálogo com o conteúdo perceptivo da obra,

com um jogo entre as distâncias que o corpo do espectador ocupa no espaço. A percepção da figuração do volume do cubo depende do recuo no espaço; caso contrário, a obra é percebida como abstração.

A questão da relação do *tableau photographique* com a escala do corpo pode ser aplicável às fotografias do artista brasileiro Caio Reiszewitz (1967). As generosas dimensões são empregadas em várias de suas fotografias.⁴⁴ Um dos gêneros trabalhados por Reiszewitz é a paisagem, tema que o artista diz ser muito importante para ele, porque rememora sua infância. São Paulo, onde mora fica entre duas serras: a Serra do Mar, aonde ia muito para visitar a cidade de São Vicente, e a Serra da Cantareira, onde seus avós tinham uma casa. As suas fotografias de paisagens são apresentadas num grande formato e com uma linguagem de extrema objetividade.⁴⁵ A relação com o grande formato da reprodução fotográfica encontrou seu ápice no trabalho *Ituporanga*, que o artista realizou para o SESC Belenzinho, em 2010, em São Paulo, quando adesivou uma fotografia de paisagem de uma cachoeira numa imensa vidraça, que, pela luz emanada da janela, parece um grande *backlight*. Dessa forma, causa um forte efeito de realidade, como se o espectador estivesse em frente à imensa cachoeira.

Assim, o grande formato intensifica a sensação de amplitude dessas paisagens e também de suas fotografias de representações dos interiores arquitetônicos brasileiros, que, segundo o artista, “de certa forma, colocam o poder, uma grandeza, essa forma exagerada, um lugar em que você entra e se sente até um pouco acanhado de tão grande, é imponente, como o vão livre dentro do Itamaraty.”⁴⁶ O *tableau photographique* é uma forma de trazer as imagens à realidade, de reproduzir uma sensação da escala real dos assuntos tratados, o que ocorre na relação corporal com o espectador – é como se o espectador pudesse experimentar a sensação real de encontrar-se em espaços grandiosos de paisagens ou arquitetura.

Se, na história da pintura, o grande formato era destinado aos temas nobres, na fotografia contemporânea, tal hierarquia não se apresenta da mesma maneira. Entretanto, há imagens originárias de espaços reais gigantescos, e tal estética das imagens adéqua-se perfeitamente a um suporte igualmente monumental. Pode-se cogitar que o grande formato nas fotografias contemporâneas é uma noção adequada aos temas de paisagens e de interiores arquitetônicos. No capítulo intitulado “Inexpressivas”,⁴⁷ do livro *A Fotografia como Arte Contemporânea*, de Charlotte Cotton, pode-se verificar que a maioria dos artistas que trabalham com ampliações em grande formato concebe suas

imagens nos gêneros de paisagens e de grandes espaços de interiores arquitetônicos. Tal estética tornou-se popular nos anos de 1990, com temas de paisagens e espaços monumentais. Cotton constata que

a escala progressivamente maior das ampliações fotográficas a partir de meados dos anos 80 não só inseriu a fotografia no mesmo patamar da pintura e das instalações de arte, como tomou conta do espaço num número crescente de novos centros de arte e galerias comerciais.⁴⁸

A escala dessas fotografias também se deve à relação dos temas – industriais, arquitetônicos, ecológicos ou do ramo do entretenimento – com os espaços expositivos onde aconteciam exposições de arte contemporânea – antigos armazéns e instalações industriais – quase como uma “arte autorreferente.”⁴⁹

Ao longo dos anos 1980-1990, para Michel Poivert “a ampliação das imagens como dispositivo de apresentação torna-se quase uma lei.”⁵⁰ Embora o grande formato tenha sido empregado como modo de legitimação, como explicar que artistas já consagrados continuam utilizando o grande formato, como os artistas alemães acima referidos? Para artistas como Höffer e Gursky, que trabalham com imagens de grandes espaços arquitetônicos, pode-se pensar que o assunto determina as monumentais fotografias. Para Gursky, o assunto que permeia suas obras são grandes espaços reais; para atender ao assunto da obra, o grande formato é uma tentativa de reproduzir uma escala arquitetônica da imagem para que o visitante sinta realmente as dimensões espaciais dos lugares fotografados, como *Paris, Montparnasse* (1993, 200 x 421 cm).

Struth também não se afasta disso ao provocar no espectador uma sensação de espacialidade pelo assunto tratado quando registra visitantes de museus diante das obras. Os museus, em geral, são dotados de espaços significativos cujas fotografias tentam passar essa noção de espaço museal, como em *Museu Pergamon I, Berlim* (2000). Diante de uma fotografia como essa, que mede 197,5 x 248,6 cm, dificilmente o visitante não se coloca imaginariamente dentro da cena. Então, pode-se relativizar a afirmação de Charlotte Cotton quando diz que tais “fotografias não convidam a fazer parte das cenas.”⁵¹

Ruff, por sua vez, trabalha os grandes formatos no retrato, como em *Retrato (Isabelle Graw) 1988*, de 1998 (210 x 165 cm). Esse formato, colocado em frente ao espectador, cria uma confrontação também pelo sentido descritivo de minúcias de folículos capilares e poros da pele e, sobretudo, pela frontalidade do olhar direto da figura

em relação ao público. A grande escala da “geografia do rosto impulsiona o espectador na intimidade cutânea do indivíduo”. Os imensos retratos desenham um “inventário das características morfológicas do indivíduo”. Para Lavoie⁵² o espectador submete-se ao olhar implacável de rostos monumentais e “é o espectador que é o objeto de uma observação inquisitiva”.

Esses artistas diferenciam-se de Bachelot Caron e da Cia de Foto por utilizarem formatos ainda mais gigantescos, pela ausência de pujança e dramatização cromática e, no caso daqueles que usam a figura humana, como Ruff, pela inexpressividade corporal e fisionômica das figuras, o que se vê demasiadamente na dramatização corporal e de movimento de corpos em Bachelot Caron. Imagens que expõem a vida contemporânea das grandes metrópoles e os grandes espaços dos edifícios comerciais, como a bolsa de valores em Gursky, e tomadas fotográficas da *Avenida Paulista*, da *Rua 25 de Março* ou dos moradores em *911*, na Cia de Foto, podem ser vistas como uma forma de falar de um assunto em comum, embora com estéticas e gêneros de arte diferenciados. O grande formato utilizado por artistas indica que “as obras não são feitas para catálogo de fotógrafos documentais, nem para livro de fotógrafos-artistas, mas para a parede – a da galeria ou aquela, mais vasta e mais prestigiada ainda, do museu.”⁵³

Antes dos anos 1980, uma geração de artistas passou a utilizar o *tableau photographique* como dispositivo de suas composições fotográficas, alguns dos quais já apontados por Chevrier, como se viu. A confrontação da forma quadro com o corpo do espectador é um aspecto muito importante quando se pensa nas fotografias do artista John Coplans, exemplificado pelo crítico. Ele “recusa tanto o rosto quanto a inscrição histórica ou espacial” e trata de “interrogar a memória genética da espécie humana.”⁵⁴

O grande formato que utiliza permite ver os grafismos que o tempo inscreve na pele; por isso, o assunto tratado é fundamental para a escala escolhida. Suas fotografias parecem coadunar-se diretamente com a declarada vontade do artista em monumentalizar as partes do corpo. Nesse caso, a representação fotográfica em grande escala é imprescindível, sobretudo quando se pensa na imagem fotografada de muito perto, que mostra a visão frontal dos pés do artista, que, por sua escala, adquirem um efeito escultórico, de aparência maciça. Esse dispositivo gera um sobrepeso visual na imagem dos pés, de modo que, ao confrontar-se com o corpo do espectador, tal figuração excede a realidade física do corpo. Um superdimensionamento da série autorretratos gera uma força plástica do corpo representado, totemizado, que consegue impactar a percepção

da imagem como uma “crônica do tempo e da morte a caminho”⁵⁵ Esse trabalho não atingiria seus fins se as impressões fotográficas tivessem como dispositivo o pequeno formato.

A ideia de monumentalizar o assunto também interessa ao artista francês Patrick Tosani, quando superdimensiona as ampliações fotográficas de pequenos objetos, como, por exemplo, saltos de sapatos, colheres, tambores, unhas, que ultrapassam a escala humana do corpo, gerando uma desrealização do referente. Assim, “a frontalidade, a proximidade do enquadramento, a dimensão monumental da tiragem fazem com que os fragmentos do corpo se tornem um pouco irreais.”⁵⁶ Tosani, ao colocar uma colher ou saltos de sapato em grande formato, “obriga o espectador a se interrogar sobre o papel desempenhado pela fotografia em sua apreensão do mundo”. Tais objetos banais monumentalizados “aparecem, repentinamente, plenos de singularidade enquanto o dispositivo fotográfico exacerba seus mínimos detalhes. O aço fosco traduz o desgaste do uso e conta uma pequena história do objeto.”⁵⁷

Assim, o grande formato é uma forma da fotografia expor a sua relação com o real e confessar o seu artifício, que é o de inverter a escala do objeto real e a escala do objeto no mundo da representação.

Niura Legramante Ribeiro é professora e pesquisadora do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil.

Artigo submetido aos avaliadores em 12/04/2016

Artigo avaliado em 09/08/2016

Referências Bibliográficas

ALEXANDER, Stuart. L'institution et les pratiques photographiques." In FRIZOT, Michel

(org.). **Nouvelle histoire de la photographie**. Paris: Bordas, 1994.

BENNEQUIN, Jérémie. **Autopsir d'un icône**, 10 décembre 2008, acesso 23 de outubro de 2012. <http://icons.canalblog.com/archives/2008/12/10/11690802.html>

CHEVRIER, Jean-François. **A fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación**. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

CHEVRIER, Jean-François et alli. **Jeff Wall, essais et entretiens, 1984-2001**. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2004.

CHEVRIER, Jean-François. **Jeff Wall**. Paris: Hazan, 2006.

CHEVRIER, Jean-François; LINGWOOD, James “Outra Objetividad.” In RIBALTA, Jorge (Ed.). **Efecto real, debates pós modernos sobre fotografía**. Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

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

FRIZOT, Michel. La Surface sensible, support, empreinte, mémoire.” In FRIZOT, Michel (org.). **Nouvelle histoire de la photographie**. Paris: Bordas, 1994.

MIQUEL-DEBORNE, Nicole. **Petits & Grands formats, quand peintres anciennes et peintres du XXe siècle se recontrent**. Musée de Brons, 21 mars au 9 juin, 2003.

DURAND, Régis. “Passages du corps dans la création photographique contemporaine.”; BAQUÉ, Dominique. “La photographie au risque de l’art.” In **Une Aventure Contemporaine, la photographie 1955-1995, à travers la collection de la Maison Européenne de la photographie**. Paris: Maison Européenne de la photographie, 1996.

LAVOIE, Vincent, “Transparence et plasticité.” In **Une Aventure Contemporaine, la photographie 1955-1995, à travers la collection de la Maison Européenne de la photographie**. Paris: Maison Européenne de la photographie, 1996.

MALVANO, Laura. “Les réalismes et l’histoire de l’art.” **Histoire et critique des Arts**. Paris, n. 45, maio 1978.

MOREL, Gaëlle. “Esthétique de l’auteur, Signes subjectifs ou retrait documentaire?; POIVERT, Michel. “De l’image imprimée à l’image exposée: la photographie de reportage et le “mythe de l’exposition.” In MOREL, Gaëlle (org). **Photojournalisme et arte contemporain**. Paris: Éditions des Archives Contemporaines, 2009.

MOORE, Kevin “Le MoMA: Institution de la photographie moderniste.” In GUNTHER, André; POIVERT, Michel (orgs.). **L’art de la photographie des origènes à nos jours**. Paris: Citedelles & Mazonod, 2007.

POIVERT, Michel. **La photographie contemporaine**. Édition revue et augmentée. Paris: Flammarion, Centre National des Arts Plastiques, 2010.

POIVERT, Michel. Seminário INHA, Paris, dezembro 2011.

REISEWITZ, Caio. **Caminhos da Fotografia. Entrevista. Exposição**. Centro de Exposições Torre do Santander, São Paulo, 13 de março a 30 de julho de 2012. Acesso 23.10.2012.

<http://www.youtube.com/watch?v=EYHMIH284V8> e

<http://www.youtube.com/watch?v=HLiaZba3Cbg>

RÖNHELT, Mário. **Entrevista à autora**. Porto Alegre, 2012.

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

SERRALONGUE, Bruno. "Droit de Regard." In MOREL, Gaëlle (org). **Photojournalisme et arte contemporain**. Paris: Éditions des Archives Contemporaines, 2009.

SERRALONGUE. **Entrevista**. Musée Jeu de Paume, 2010.

¹ A palavra *tableau* é comumente traduzida no inglês por *picture*, que designa uma imagem material, atual, distinta de imagem mental, virtual, ou de imagem como representação. O vocabulário da crítica anglo-americana foi integrado depois pelo termo francês para designar uma forma pictural correspondente à prática da pintura de cavalete, distinta da pintura mural. Essa prática existia já na antiguidade, mesmo se dela não subsista nenhum testemunho material. O *tableau* não é uma invenção recente, mas "seus caracteres distintivos tomaram uma significação nova no processo de secularização da cultura europeia desde o século XV e no contexto de uma promoção progressiva do indivíduo" (CHEVRIER, 2006, pp. 179-180).

² Ibidem, 2007, p. 180.

³ Ibidem, 2004, p. 271.

⁴ Essa questão é analisada em diversas passagens, mas, sobretudo, no texto "Tableau/Photo", no catálogo sobre **Jeff Wall**. Paris: Hazan, 2006, pp. 179-204; "Les spectres du quotidien, 2002" in **Jeff Wall, édition complete**. Paris: Phaidon, 2010, pp. 112-145; "Otra Objetividad" in RIBALTA, **Efecto real, debates posmodernos sobre fotografia**. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, pp., 240-280; "Conversation de Jorge Ribalta com Jean-François Chevrier" e "Las aventuras de la forma del cuadro em la historia de la fotografia" in " in CHEVRIER, Jean-François. **La Fotografía entre las Bellas Artes y los Medios de Comunicación**. Barcelona: Gustavo Gili, 2007, pp., 7-34 e 145-206.

⁵ Ibidem, 2006, p. 180-181.

⁶ Ibidem, 2007, p. 156.

⁷ CHEVRIER, apud RIBALTA, 2007, pp. 31-32.

⁸ LUGON, 2005, p. 1.

⁹ Op. Cit. CHEVRIER, 2006, p. 384.

¹⁰ MIQUEL-DEBORNE, 2003.

¹¹ O diorama foi criado por Louis Jacques Mandé Daguerre, em 18 de julho de 1822, tendo sido inaugurado com as pinturas *O vale de Saarnen, na Suíça*, de Daguerre, e *O Interior da Catedral de Canterbury*, de seu sócio Bouton.

¹² MALVANO, 1978, p. 67.

¹³ Apud MALVANO, 1978, p. 67.

¹⁴ POIVERT, 2010, pp. 140-141.

¹⁵ O. Cit., CHEVRIER, 2004, p. 271.

¹⁶ FRIZOT, 1994, p. 698.

¹⁷ Ibidem, 1994, p. 698.

¹⁸ Op. Cit., LUGON, 2005, p. 1.

¹⁹ Ibidem, 2005, p. 1.

²⁰ MOORE, 2007, p. 510.

²¹ Ibidem, 2007, p. 523.

²² POIVERT, 2008, p. 89.

²³ Ibidem, 2008, p. 87.

²⁴ POIVERT, seminário INHA, Paris, dezembro 2011.

²⁵ Idem.

²⁶ Idem.

²⁷ Poivert cita, ainda, outras exposições ocorridas no Pompidou com esse mesmo caráter expositivo: *Face à L'histoire*, em 1986, *Le couloir de l'histoire*, por Michel Frizot: *la photographie et la presse illustrée*; *The Silence*, por Gilles Press, uma instalação no 5º andar do Pompidou e uma parte contemporânea no mezanino, dirigida por Chris Dercon, *La presse: un objet de visual studies: L'exposition, l'événement, les images comme auteur de l'histoire*, em 2006-2007.

²⁸ FENOYL, apud POIVERT, 2008, p. 88.

²⁹ ROUILLÉ, André. 2009, p. 445.

³⁰ Idem, p. 443.

³¹ SERRALONGUE. Entrevista, Musée Jeu de Paume, 2010. A exposição abrange o período de suas fotografias entre 1993 e 2009.

³² Idem.

³³ Idem.

³⁴ COTTON, 2010, p.184.

³⁵ MOREL, 2007, p. 111.

³⁶ Idem, p. 111.

³⁷ LAVOIE, apud POIVERT, 2010, p. 82.

³⁸ BENEQUIM, site, 2008.

³⁹ Op. Cit., POIVERT, 2010, p. 77 e 78.

⁴⁰ Op. Cit. LUGON, 2005, p. 1.

⁴¹ O artista assim descreve a técnica: desenho digital impresso sobre papel fotográfico adesivado em placa de PVC e laminado com plastificação fosca.

⁴² RÖHNELT, depoimento à autora, 2012.

⁴³ Idem.

⁴⁴ Obras de grandes dimensões: *Iguaçu V* (2010, 223 x 180 cm); *Joaçaba* (2010, 180 x 233 cm); *Piaçaburu* (2012, 180 x 227 cm); *Teatro Herédia IV, Cartagena de Índias* (2007, 224,5 x 178 cm); *Fundação Bienal de São Paulo (Pavilhão Cicillo Matarazzo)* (2005, 241,5 x 189 cm) e *Pitangueiras* (2006, 122 x 280 cm), dentre outras.

Como se pode verificar pelo número de obras, não é um uso isolado, mas é praticamente constante em suas composições fotográficas.

⁴⁵ Tal objetividade é ainda mais acentuada porque dispõe a fotografia num suporte de placas de metacrilato e o brilho do material, somado à pujança do colorido, intensificam a vivacidade e a sensação de presença da paisagem. Esse material para dispor fotografias é muito empregado por artistas contemporâneos: “eu me vejo mais como um artista que usa a fotografia do que um fotógrafo que faz arte” (Exposição, Porto Alegre, 2011).

⁴⁶ REISEWITZ. Entrevista do artista, Youtube.

⁴⁷ Cotton caracteriza essa expressão como “uma fotografia ‘fria’, distanciada, aguda e cortante (...) o distanciamento emocional e o autocontrole dos fotógrafos (...) a fotografia de arte permite ultrapassar o hiperbólico, o sentimental, o subjetivo” (COTTON, 2010, p.81).

⁴⁸ Ibidem, pp. 81-82.

⁴⁹ Ibidem, p. 82.

⁵⁰ Op. Cit., POIVERT, 2010, p. 136.

⁵¹ Op. Cit., COTTON, 2010, p. 97.

⁵² Op. Cit., LAVOIE 1996, p. 69.

⁵³ Op. Cit., ROUILLÉ, 2009, p. 367.

⁵⁴ BAQUÈ, 1996, p. 170.

⁵⁵ DURAND, 1996, p. 55.

⁵⁶ Ibidem, p. 57.

⁵⁷ Op. Cit., LAVOIE, 1996, p. 68.