



## **A construção de um auto-retrato fotográfico: documento ou expressão?<sup>1</sup>**

Elisa de Souza Martínez  
Universidade de Brasília

### **Resumo**

Amplamente utilizada como recurso didático, a imagem documental tem sido considerada como fonte de informações cuja veracidade é, na maioria das vezes, inquestionável. Ainda que os processos de manipulação técnica da imagem sejam amplamente conhecidos na atualidade, seu poder de persuasão é explorado para estabelecer um contrato fiduciário com o sujeito que a vê. Analisamos em nosso trabalho o modo pelo qual o estatuto de verdade atribuído às imagens técnicas gera processos comunicacionais ambivalentes e híbridos, que determinam o processo de significação. O conjunto da obra de John Coplans reunido em catálogo e exposições itinerantes realizadas entre 1997 e 1998 são exemplares do modo pelo qual a fotografia, ainda que utilizada como um procedimento neutro, gera imagens cuja interpretação não se restringe à identificação de suas qualidades documentais.

### **Palavras-chave**

Imagem fotográfica, auto-retrato, documento visual, relações escópicas, verosimilhança

Na fotografia, considera-se que há um modo direto de obter a imagem que gera um resultado fiel à aparência dos objetos que o fotógrafo vê através da lente da câmera. Com esse princípio ético, a fotografia é vista como o resultado de um procedimento no qual as marcas de um fazer não pertencem ao plano da expressão nos termos em que analisamos a imagem em uma perspectiva semiótica. Afinal, independentemente do suporte sobre o qual é impressa e dos materiais utilizados em sua confecção, a fotografia se define por um conjunto de procedimentos artísticos no qual o papel da máquina é evidente.

O trabalho de Vik Muniz é exemplar do modo pelo qual a fotografia transformada em objeto e este é em seguida fotografado e recobra, deste modo, a função documental de uma situação real. A ambigüidade da imagem torna-se duplamente explícita: fotografia é registro e interpretação, simultaneamente. Poderíamos, entretanto, considerar Muniz um fotógrafo documentarista? Se considerarmos estritamente o modo pelo qual a fotografia exposta na galeria é vista, devemos afirmar que sim. Se reconhecemos que a

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Semiótica da Comunicação, IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.



realidade dos objetos que ele fotografa é, de fato, a interpretação de uma imagem fotográfica por meio de uma construção plástica com diversos materiais (lixo, açúcar, chocolate, poeira, papel picado, entre outros) na qual se obtém uma ilusão fotográfica, tem-se um resultado paradoxal. A fotografia que vemos na galeria parece ser o registro de algo que parece ter uma existência real, mas não é. Sua realidade é a do código visual que compartilhamos e que permite considerá-la segundo um amplo processo comunicacional, que inclui o sistema da arte.

Para abordar a imagem fotográfica, consideramos que esta contém sempre a expectativa de gerar em quem a vê uma confiança na objetividade do meio e na veracidade do que informa. Ao adentrarmos no campo da fotografia que não apresenta o compromisso de ilustrar o relato de um fato, conforme sua função nos veículos de comunicação, mas que guarda total autonomia expressiva a distinção entre forma documental e forma expressiva passa a constituir uma dualidade inexorável à imagem. Se radicalizamos ainda mais na identificação de um corpo de trabalho “descomprometido” com um sistema unívoco para a veiculação de mensagens (ainda que não tenhamos com isso a intenção de considerar o conceito de comunicação desvinculado da produção cultural e polissêmica de uma época) tomaremos um caso específico de obra fotográfica.

A expectativa de der na fotografia o registro de uma realidade existem também no auto-retrato. Neste caso, há uma sobreposição de papéis: modelo e fotógrafo são a mesma pessoa. O fotógrafo vê por meio de seu conhecimento das possibilidades que o processo lhe oferece e das condições em que o trabalho final deverá ser visto para construir uma imagem que, mais do que as marcas do retratado, expressa os valores artísticos que norteiam suas escolhas.

Diferentemente do retrato, cuja função é ser fiel a uma aparência desejável pelo retratado, diante do auto-retrato o fotógrafo, geralmente, lança mão de estratégias que demonstram sua intimidade com a câmera e certo desprezo pelo convencionalismo que determina a correspondência entre as imagens e os papéis sociais assumidos pelo retratado. Isso não significa que o resultado será mais ou menos fiel à sua aparência, mas sim que esta pode ser tratada apenas como um motivo desencadeador da representação de uma fantasia, da curiosidade para ver um traço repugnante ou imperfeito de uma fisionomia humana. Desafia, portanto, o valor da fotografia como



documento da realidade visível para tratá-la como documento da existência de um fotógrafo, cuja postura expressa os valores estéticos de seu tempo. Essa fotografia, livre da expectativa do aplauso, prescinde da existência de um referente exterior. Podemos pensar que, afinal, no mundo e na fotografia, o real está muito além das aparências enquadradas em uma imagem.

Para o fotógrafo que se auto-retrata, a qualidade final não é definida por uma semelhança com a aparência que os outros são capazes de atribuir à imagem, mas sim à revelação de um traço encoberto pela aparência coerente. A medida do domínio da linguagem fotográfica é, nesse caso, um parâmetro útil para a manipulação diferenciada de sua identidade pública. Se compararmos essa situação com a do retratista que fotografa outra pessoa, a necessidade de encobrir traços feios, imperfeitos ou indesejáveis na aparência deixa de existir no auto-retrato do fotógrafo. Entretanto, será que o fotógrafo que se auto-retrata está livre de auto-censura e auto-idealização?

As relações expostas até aqui são consideradas numa problemática geral definida por Eric Landowski (1992) como aquela na qual a relação entre “público” e “privado”, permite identificar a situação na qual a pessoa retratada ocupa um papel “privado coletivo”, como uma forma de consciência do *nós*. Para explicitar a origem desse conceito, Landowski (1992, p. 87) comenta precedência que, segundo Émile Benveniste, as noções de grupo ou comunidade tem sobre o conceito de “identidade pessoal” e cita a expressão “Cada membro [da unidade social] só descobre seu ‘si’ no ‘entre si’”.<sup>2</sup>

Com essa perspectiva, distinguimos o “individual privado”, relacionado à esfera “íntima” vista sob uma perspectiva psicológica, do “individual público” que define uma intimidade de ordem “inter-individual”, “comunitária” ou “socializada”. Essa diferença conceitual é adotada neste texto para analisar o auto-retrato fotográfico e evitar, propositalmente, o risco de uma generalização ingênua segundo a qual a ausência de um cliente externo faz do fotógrafo um criador sem compromisso com *um* outro externo, com quem o fotógrafo está comprometido em uma situação de comunicação. Afinal, a

---

<sup>2</sup> Em nota de rodapé, Landowski cita a obra da qual a expressão, e o contexto teórico ao qual pertence, é extraída: Émile Benveniste. *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*. Paris: Minuit, 1969. Vol 1, *Économie, Parente, Société*, p.321.



liberdade para expressar o disforme e surpreender a expectativa de ver imagens que se adequam a um modelo de beleza consensual pode também ser desejada por um cliente que não quer ter um retrato “como todos os outros”. Naturalmente existem também fotógrafos narcisistas e fotógrafos que se auto-retratam em situações coercitivas.

Na encomenda, a semelhança é geralmente parcial e apenas o que deve ser valorizado pode ser reconhecido. Espera-se que o processo de confecção da imagem seja invisível, não deixe marcas e que a imagem seja limpa, ou seja, que não haja elementos que desviem o olhar da figura central, do retratado. Nessa ordem de valores, o processo fotográfico não é componente ativo na apreciação do resultado final. Ou seja, por meio da neutralidade das técnicas de captação de imagens e de impressão sobre um suporte plano, produz-se a ilusão de que a câmera é agente mecânico da percepção e o resultado não apresenta marcas de subjetividade. Segundo essa concepção utilitarista, a fotografia proporcionaria o contato direto do espectador com as qualidades expressivas próprias do objeto retratado. Sua função documental seria, desse modo, absoluta.

No conjunto de fotografias intitulado *John Coplans: A self-portrait, 1984-1997*, algumas das questões sobre a função do retrato fotográfico emergem. O que vemos é uma incansável exploração das configurações de *um* corpo humano. A composição do auto-retrato é o resultado de um processo no qual seu corpo é matéria prima de uma exploração formal.

Sua expressão facial, e tudo o que esta pode condensar, está fora do enquadramento das fotografias. Com essa estratégia, exclui traços de emoção e marcas de uma individualidade socialmente reconhecida. Cada fotografia é um fragmento do corpo que é ampliado de tal modo que o olhar do espectador pode diferenciar variações mínimas em sua pele. Vemos, então, o procedimento por meio do qual Coplans parece considerar que os aspectos fisiognômicos<sup>3</sup> identificados em fotografias que aumentam pequenos detalhes escondem, conforme o comentário de Walter Benjamin (1991, p. 222) sobre a obra de Blossfeldt, possibilidades imprevistas de interpretação da imagem. A observação da fisionomia de uma pessoa não é necessariamente uma chave para a

---

<sup>3</sup> Desde Aristóteles tem-se considerado que é possível julgar a natureza íntima de uma coisa a partir de sua natureza corpórea. A fisiognomia é definida por Baltrusaitis (1999, p. 465) como a “arte de julgar o caráter do homem, seu modo de sentir e de pensar, a partir de sua aparência visível, especialmente a partir de traços fisiognômicos”.



interpretação do modo pelo qual esta mesma pessoa percebe a visualidade do mundo no qual vive.

No livro *Aberrações – ensaio sobre a lenda das formas*, Baltrusaitis (1999, p. 15) considera o modo pelo qual “tudo na forma é indício”, ou seja:

O corpo do homem tem sido, em todas as épocas, perscrutado pelos adivinhos e filósofos que buscavam nele os sinais de suas tendências profundas. A forma do nariz, dos olhos, da testa, a composição de cada parte e do conjunto revelam, para os que sabem ler, seu caráter e seu gênio. O fisiognomonista observa-o, como o astrólogo, o céu, onde estão inscritos as arrumações e os destinos do mundo, e age ora por dedução direta, ora por analogia.

Ao ver o conjunto de fotografias de Coplans, consideramos que o enquadramento, embora exclua elementos identitários da pessoa fotografada, potencializa o significado da imagem autônoma, independentemente de uma verdade íntima do indivíduo. O que a omissão do rosto é capaz de ocultar? Quais são as informações mínimas necessárias para que possamos construir, na percepção do conjunto, um retrato?

O corpo fotografado sem rosto rejeita a intimidade, ou a empatia, por seus sentimentos interiores. É como se víssemos por meio de uma imagem periférica, cuja intencionalidade nos escapa. Desse modo, o corpo na fotografia é máscara opaca. A máscara é sua banalidade: o corpo não possui qualidades individuais, mas sim as características comuns de um homem idoso.

Nos enquadramentos, não vemos o que o fotógrafo vê, mas sim como este se mostra à câmera que o vê. A informação de que todas as poses foram previamente estudadas pelo fotógrafo por meio de desenhos (Chevrier, 1997, p. 151) pode influenciar nosso modo de ver seu trabalho como o resultado da intimidade com os meios e processos de que dispõe para “construir” um retrato de si mesmo. Na intimidade, restrita ao estúdio, produz-se a visão mais objetiva de seu próprio corpo, registrada pelo equipamento fotográfico.

Com o título, *Um auto-retrato*, Coplans particulariza o retrato e, ao mesmo tempo, reitera uma delimitação circunstancial e, portanto, provisória. O título é uma descrição. Estamos diante de *um* auto-retrato realizado ao longo de doze anos de produção. Barry



Schwabsky (1998, p. 97) considerou o título da exposição um exercício de ironia por meio do qual “*Coplans shows himself, but not his Self*”.

Inicialmente, o conjunto nos remete a uma reflexão sobre o desafio que a captação dos movimentos humanos espontâneos apresentou no início do desenvolvimento técnico da fotografia. O longo tempo de exposição necessário para o registro da imagem determinou a escolha dos temas das primeiras fotografias: paisagens e cenas fixas em que os componentes não estavam vivos (e isso incluía os seres humanos). Com outra motivação e servindo-se de recursos técnicos que não são obstáculo ao registro de movimentos até mesmo imperceptíveis ao olho, Coplans explora o corpo em várias posições, agrupando-as em um determinado número de variantes de um mesmo movimento. Desse modo, evita a pose completa e, sua contrapartida, o ângulo definitivo.

Retrocedendo na história da fotografia, é importante destacar que a superação da precariedade técnica proporcionou um domínio sobre o resultado final que permitiu ao fotógrafo descartar as imagens indesejáveis. A partir dessa afirmação e da constatação de que as fotografias de Coplans não recebem títulos individuais, mas sim números que as diferenciam apenas como itens de uma coleção<sup>4</sup>, podemos considerar cada série como *um* auto-retrato transitório, realizado em uma temporalidade durativa. Evita, portanto, o que poderia ser estático e eterno, e reitera, na exposição, a parcialidade do registro fotográfico fugaz e incompleto.

A grandiosidade na escala de algumas fotografias de *A Self-Portrait* é contrabalançada com o humor com que Coplans usa a forma como representação de algo real, histórico, para trabalhar com um princípio de ação contraditório. Seu desdém pela grandiosidade da forma plena é combinado ao uso alegórico que faz da imagem em suas séries. Esse aspecto paradoxal parece divertir o artista que demonstra domínio sobre os procedimentos que poderiam ser empregados na produção de uma obra sem

---

<sup>4</sup> No catálogo da exposição no P.S.1, Coplans distingue as fotografias utilizando três sistemas: descrição complementar ao título da série, números e identificação de elemento figurativo central. Esses sistemas não individualizam as obras. Por exemplo, na série *Body Language* as obras são diferenciadas por números (1,2,3,4,...) enquanto na série *Hands* são diferenciadas por descrições que se repetem (ex: two panels) e na série *Foot* os títulos individuais são descritivos de seus elementos de destaque figurativo (heel, dark sole, side heel and toe, etc)

ambiguidades. Em vez disso, usa a ironia combinada à exploração plástica da forma e da luz para obter uma obra que desafia os valores do espectador.

Em seu último texto crítico dedicado a Philip Guston ressalva o humor deste artista:

*His imagery is at once zany and sinister, part dream-world, part real. Guston's art is autobiographical, distilled from ruminations. The brushwork and drawing imparts a feeling of his persona. It is as if Guston had abstracted aspects of his own craggy features and his slow-moving, bulky figure, transforming them into elements of line and shape. He parodies himself and his subject matter, menacingly, plays the clown at the same time that he ironically solicits our sense of pity (Coplans, 1996, p.227).*

Chevrier (1997, p. 146) identifica nos auto-retratos realizados por Coplans desde 1984 uma semelhança com os procedimentos que este havia destacado na pintura de Guston:

*(...) the turn back upon the self, the enormous personal and autobiographical charge, the ambiguity between present and past, between objective description and dream vision, the self-parody and a provocation, the call to empathy. In short, an alliance of contrary impulses conjugated in humor and plastic abstraction, applied to a subject matter that remains essentially figurative and free of all decorative hedonism.*

Assim como as pinturas da última fase de Guston, as fotografias de Coplans refletem uma preferência por composições figurativas nas quais o tamanho exagerado das formas as distancia do referente e as torna quase abstratas. Cada fragmento do corpo torna-se elemento formal autônomo de uma composição<sup>5</sup>. O objeto retratado é trivial, esvaziado de conteúdo simbólico. Se há, de fato, uma relação entre as múltiplas experiências de John Coplans e sua obra fotográfica, esta não é explícita. O resultado é descontínuo, incoerente. Nada mais lógico do que afirmar que a realidade da fotografia não é a realidade da vida.

Há nas fotografias de Coplans um paradoxo. Ao colocar a câmera à disposição do mundo, como se houvesse uma gênese espontânea da imagem no interior do dispositivo óptico, o fotógrafo incorpora o acaso. O acaso é a marca de transitoriedade da realidade vivida, que faz o espectador crer no naturalismo da imagem, diferente de uma composição planejada em seus mínimos detalhes para parecer natural. Se o estudo prévio da composição possui as marcas de sua historicidade, o acaso, na fotografia, é a-

---

<sup>5</sup> Essa é uma qualidade descrita por Coplans ao referir-se às fotografias de Brancusi.



histórico e contribui para que a imagem seja permanentemente atualizada no processo de interpretação sem que este determine qualquer tipo de perda de sentido. O acaso é o elemento que, ao destacar-se da previsibilidade do conjunto, abre uma nova possibilidade para atribuição de sentido. Há, portanto, uma relação entre o que não parece submeter-se a uma coerência interna da imagem tornando-se o ponto de reflexão sobre sua atualidade. Essa brecha na estrutura significativa, que, no processo interpretativo, favorece a atribuição de valores às formas e às narrativas que as articulam, está relacionado ao lugar incerto no qual segundo Benjamin (1991, p.220) “se aninha o futuro daquele momento há tanto transcorrido, a ponto de, olhando para trás, nós mesmos podermos descobri-lo.”

O acaso, ao desviar o olhar de uma seqüência narrativa, pode ser também uma porta para a ambigüidade. Se um determinado elemento da composição pode não estar a serviço da coesão do sentido e da unidirecionalidade perceptiva prevista por seu autor, a aparência geral, a unidade relacional forma-conteúdo, apresenta fissuras a partir das quais relações inesperadas produzem bifurcações interpretativas que passam a coexistir. O acaso é a dúvida, a incorrência, a ruptura de coesão que contém novos desdobramentos semânticos.

Na obra de Coplans, a superfície da pele apresenta-se com a irregularidade que a caracteriza. Quando o olhar do espectador percorre essas superfícies de pele com pêlos, rugas e densidades diferenciadas, é necessário distinguir duas tendências valorativas: técnica e magia. Cada uma dessas está relacionada a um contexto histórico específico.

Se os primeiros fotógrafos condensavam no resultado final um longo tempo de exposição<sup>6</sup> e obtinham, deste modo, uma imagem com camadas de tempo sobrepostas, Coplans desmembra a temporalidade da exposição do objeto ao material fotossensível em imagens autônomas e evita a escolha do ângulo mais expressivo. Cada imagem em um grupo de fotografias tem seu potencial aurático rarefeito, minimizado, em uma serialização que nos diz mais sobre o mesmo objeto. A composição geral apresenta um tratamento da forma homogêneo: luz, direções e enquadramentos dos fragmentos de

---

<sup>6</sup> Referimo-nos aqui à imagem considerada “a primeira fotografia”, de Nicéphore Niepce, feita no verão de 1827. A imagem foi obtida com oito horas de exposição e, por esta razão, é iluminada simultaneamente pela direita e pela esquerda. Aqui o efeito da iluminação é resultado de uma limitação do processo técnico e não de uma vontade expressiva do fotógrafo.





imagem fazem do “flagrante original” um conceito irrelevante. No conjunto, cada fotografia de uma pose não é tratada como se fosse única, mas sim co-dependente da anterior e da subsequente.

### **Olhar escópico**

Quando nas séries *Upside Down*, *Standing Figure*, *Frieze* e *Reclining Figure*, ignora o eixo de simetria do corpo para compor a figura, Coplans nos faz ver mais sobre seu modo de pensar o corpo no enquadramento fotográfico. Afinal, quem é Coplans?

Sobre o fotógrafo, podemos afirmar que o conjunto de suas obras reunidas não é homogêneo. São séries realizadas no decorrer de alguns anos (1984-1997), que caracterizam um repertório de procedimentos fotográficos manipulados para retratar seu próprio corpo nu em seu estúdio. Apesar da variedade de procedimentos técnicos, as decisões do fotógrafo mostram um modo de ser visto que unifica o conjunto.

Podemos dizer que há um fotógrafo indiscreto pro trás da câmera que flagrou o corpo em sua intimidade? Obviamente, não. Embora possamos admitir que o corpo foi fotografado em uma situação privada, não podemos afirmar que tenha ocorrido uma invasão da intimidade do indivíduo. O corpo nu é exaustivamente utilizado como forma maleável, subjugada à composição, sem produzir uma intimidade sentimental que particularizaria a exposição do indivíduo.

Vemos no corpo o que este, despido, tem em comum com um vasto grupo. Sua individualidade compartilhada caracteriza um tipo de intimidade que podemos considerar “inter-individual ou comunitária” (Landowski, 1992, p. 86). Essa é a individualidade que se manifesta como consciência plural, de um *nós*, do corpo nu que se move diante do fundo infinito da fotografia, como se fosse um *exemplar* a ser analisado cientificamente. O que diferencia cada imagem das demais é o modo pelo qual o fotógrafo manipula o processo, e o conteúdo figurativo banalizado passa a ocupar um segundo plano na interpretação da obra. Coplan compartilha a experiência íntima de ver no espelho o próprio corpo envelhecido, mas sua auto-exposição é um exercício de



generalização e síntese formal. Seu ponto de partida é a privacidade de seu estúdio, no qual decide o que será compartilhado com o público.

Ainda que veja as formas de seu corpo nu, o espectador não tem acesso ao universo interior, emocional ou psicológico, de Coplans. Expõe a imagem de uma situação comum, e aí está o ponto de partida para a identificação do espectador. Afinal, colocar-se diante de um espelho para explorar na privacidade doméstica as configurações do próprio corpo é um passatempo banal para pessoas de qualquer idade. Para Coplans (1981, p.55) o eu “ *includes all of us, and by thoroughly investigating the self one can best understand others*”.

Se seu auto-retrato é o elemento mediador nesse processo de reconhecimento recíproco, não há um único ponto de partida ou de chegada. O conjunto se subdivide em muitas possibilidades narrativas, seja na inter-relação das figuras e dos enquadramentos, seja na associação com vários aspectos da biografia de Coplans citados nos dados de sua biografia. Identificamos uma intersubjetividade aberta, marcada pela fragmentação figurativa e plástica.

Para qualificar “privado” e “público”, Landowski (1992, p.88) relaciona esses termos a regimes de visibilidade, obtidos por meio de uma “sintaxe do *ver*”. Essa sintaxe, gerada a partir de um elenco indeterminado de relações intersubjetivas de dimensão “escópica”, é apreendida por meio da análise de percursos figurativos obtidos por meio da interpretação de cada objeto de estudo.

Vemos na obra de Coplans as relações circunstanciais que se estabelecem entre esta, o auto-retrato, e quem a vê. Para compreender o modo como essas relações ocorrem consideramos que são produzidas em uma situação descrita por Landowski (1992, p. 88-89):

Como toda estrutura de comunicação, a que designa o verbo *ver* implica a presença de ao menos dois protagonistas unidos por uma relação de pressuposição recíproca – um que *vê*, o outro que *é visto* – e entre os quais circula o próprio objeto da comunicação, no caso a *imagem* que um dos sujeitos proporciona de si mesmo àquele que se encontra em posição de recebê-la.



As imagens do corpo de Coplans configuram um modo de ser visto. Cada fotografia, ou seqüências de fotografias, integra uma série. O fotógrafo pressupõe a competência cognitiva do espectador para ver, nos detalhes ampliados de um pedaço de pele, uma aparência que é, simultaneamente, real e alterada. Entre o movimento em que o corpo foi fotografado e o contato do espectador com o produto final na galeria há um processo. As decisões tomadas pelo fotógrafo não visam apenas a composição coerente dos fragmentos enquadrados, mas sim uma composição equilibrada de formas, texturas e tonalidades de cinza. Coplans não é o corpo nu que fotografa, transformado em objeto. Cada enquadramento é único e não contribui para a montagem de uma imagem contínua e compreensiva. A justaposição e o enquadramentos são evidenciados, o que nos leva a considerá-los como estratégia compositiva essencial para que a seqüência de imagens tenha temporalidades e espacialidades dilatadas. O resultado final é um retrato da situação do fotógrafo que, no estúdio, é retratista e torna-se cada vez mais comprometido com o conhecimento cumulativo que a visão do real através da lente lhe proporciona, a ponto de não poder selecionar o melhor enquadramento. Em vez de síntese, análise da forma.

A exposição é um dispositivo que nos permite ver. Diante das obras podemos dizer que o autor do auto-retrato assume um papel público, *quer ser visto*, e que esta situação é precedida por três momentos anteriores à exposição que manifestam modos diferentes de *querer ser visto*. O primeiro momento consiste na realização de esboços em desenhos para cada enquadramento, que ocorre em um espaço privado que não demanda um tipo de infra-estrutura física ou disponibilidade de equipamentos, no qual o fotógrafo *quer não ser visto*. Pode ser realizado em qualquer lugar, conforme a vontade do artista. No momento seguinte, a pose é pensada como congelamento de uma imagem obtida em espaço privado, mas que será reconhecida por um público imprevisível e indeterminado. A obra que entra no território da arte não tem, *a priori*, um público pré-definido. A vinda das fotografias de Coplans ao Brasil em 1998, quando foram vistas por um público que desconhece o contexto com o qual, inicialmente, sua obra está relacionada, confirma nosso argumento, segundo o qual não há como prever os caminhos de circulação de um conjunto de obras. Após o momento de estudo das poses o ensaio é realizado, ainda no espaço privado. A liberdade de que dispõe nesse momento é plena e, por esta razão, implica em *não querer ser visto*. Não há necessidade de confirmar as expectativas dos esboços ou de uma forma correta de ser visto. No momento seguinte,



anterior à exposição, no estúdio, a obra é realizada. Sua concepção é materializada por meio de opções técnicas fiéis ao princípio modernista, ou seja, não são ilusionistas. A fotografia é direta, assim como o olhar do fotógrafo sobre seu próprio corpo. A obra que deliberadamente realiza, expondo seu próprio corpo, evidencia uma opção de se auto-retratar como quem *não quer não ser visto*.

Distinguimos quatro posições do fotógrafo em uma atuação processual para realizar a obra que vemos exposta. Partindo do princípio de que o fotógrafo que expõe seu auto-retrato quer ser visto no evento público, não podemos afirmar que o observador, que quer ver, está violando sua privacidade. Por outro lado, esse mesmo observador pode se considerar exposto e violado: o fotógrafo conhece a predisposição de quem quer ver sempre, mesmo que não deva. Ao caminhar pela galeria, assume uma cumplicidade pública, pois não há como dissimular, vendo, seu desejo de ver. Assume, desse modo, um querer escópico (Landowski, 1992, p.90), pressupondo a ausência de interdição no espaço expositivo. Partindo do princípio de que ambos – observador e fotógrafo – estão implicados numa relação escópica primária – ver e ser visto – as condições de visibilidade, da obra em si e do contexto expositivo, são produzidas por motivações “estratégicas” (Landowski, 1992, p. 100) que pertencem a uma dimensão cognitiva. O processo perceptivo é gerado a partir de um conhecimento recíproco das competências de quem por um lado sabe construir uma imagem de si mesmo por meios fotográficos e de quem, por sua vez, irá interpretá-lo segundo uma concepção da fotografia como um registro do real, que corresponde às decisões de um fotógrafo. Isso é o que se espera do público de uma exposição de arte. O visitante deve crer que, por meio do que vê, ao terminar seu percurso saberá mais sobre o fotógrafo que se auto-retrata.

### **Uma conclusão**

O auto-retrato de Coplans é único. Considerando que tanto a configuração global das exposições quanto as relações internas entre as reproduções das obras no catálogo, concluímos que o contexto situacional é um componente do processo interpretativo. Contribui para o sentido da obra, seja este um livro impresso ou uma exposição. Não podemos ser indiferentes ao local. O contexto situacional é, neste caso, o espaço institucional e suas características físicas.



Considerar a exposição como um contexto situacional no qual as obras são analisadas é fundamental, tendo em vista que é nesse conjunto de relações entre as qualidades das obras e as dos elementos do ambiente em que são expostas que se determina um modo de *ver* e de *ser visto*. Independentemente do tema, o fotógrafo é o “sujeito visto” que, segundo Landowski (1992, p. 89) é “logicamente responsável se não pela maneira como é percebido, ao menos pelo próprio fato de sê-lo”. Quem vê? O público que enquadra, põe em foco, ignora, associa, une, contrasta e estabelece relações formais entre os componentes do mundo visível. Ver é um ato de escolha.

As fotografias de Coplans são provocadoras. Não porque expõem a intimidade do homem, mas sim porque pressupõem um *querer ver*, ainda que este esteja submetido a um pudor coletivo. Existe uma grande distância entre o olhar indiferente aos *outdoors* com anúncios de lingerie feminina, em áreas urbanas, e o olhar que, nas páginas do livro, se detém na contemplação do corpo de um homem nu. O querer ver pressuposto por Coplans é o que leva o público a visitar uma exposição de fotografias porque crê que estas contêm sempre um conhecimento irrefutável do real, mais completo e menos comprometido com a subjetividade do autor. A fotografia seria, então, o resultado de uma captação isenta da aparência das coisas a serem julgadas apenas por quem as vê. Na obra de Coplans, ser visto também é um ato de escolha.

## REFERÊNCIAS

BALTRUSAITIS, Jurgis. *Aberrações*; ensaio sobre a lenda das formas. Tradução: Vera de Azambuja Harvey. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: KOTHE, Flavio (Org.). *Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Ática, 1991, p. 219-240.

COPLANS, John. The Private Eye of Philip Guston. In: COPLANS, John. *A Self-Portrait - 1984-1997*. New York: P.S.1 Contemporary Art Center, 1997, p. 231-236.

CHEVRIER, Jean-François. The life of forms: fragmentation and montage. In: COPLANS, John. *A Self-Portrait - 1984-1997*. New York: P.S.1 Contemporary Art Center, 1997, p. 140-155.

LANDOWSKI, Eric. “Jogos ópticos: situações e posições de comunicação. In: *A Sociedade Refletida*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Educ/Pontes, 1992, p. 85-101.



MORGAN, Stuart (Ed.). *Provocations; writings by John Coplans*. London: London Projects, 1996.

SCHWABSKY, Barry. John Coplans. *Artforum*, New York, v. 36, n. 7, p. 97, March 1998.