

John Coplans e um auto-retrato: abordagem semiótica da situação de exposição

ELISA DE SOUZA MARTÍNEZ

Elisa de Souza Martínez. Doutora em Intersemiose na literatura e nas artes pelo Programa de Estudos Pós-Graduados da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. *Master in Fine Arts* pelo Pratt Institute, New York, USA. Docente do Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília. Pesquisadora do CNPq. E-mail: souzamarinez@gmail.com

■ RESUMO

O retrato era um gênero na história da arte antes da invenção da fotografia. A fotografia possibilita a captura de uma imagem por meios mecânicos e a obtenção de um resultado que se considera isento da subjetividade marcada na pintura executada pelas mãos do artista. No caso do auto-retrato, o processo mecânico é utilizado para o registro que o fotógrafo faz não apenas de sua aparência, conforme quer ser visto, mas também o registro de um modo de pensar a fotografia, com meios e processos diferenciados. O conjunto de obras de John Coplans realizado entre 1984 e 1987 foi intitulado *Um auto-retrato* e exposto no Paço das Artes, em São Paulo, em 1998. Realizamos no ensaio uma análise semiótica das relações entre obra e serialidade, temporalidade e movimento, arte e fotografia, ver e ser visto. As relações são consideradas no contexto situacional que difere tanto do livro-catálogo da exposição homônima anteriormente realizada quanto de outras montagens da obra de Coplans em galerias e museus. Analisamos as obras na exposição a partir de um princípio de interdependência entre os dois componentes, processual e imagético, que a qualificam como obra de arte.

■ PALAVRAS-CHAVE

Exposição de fotografia. Arte contemporânea. John Coplans

■ ABSTRACT

Before the invention of photography portrait was already a genre in the history of art. Different from the traditional ways of painting, the capture of an image by mechanical means has been considered an objective procedure that results in a picture free of subjectivity. In the self-portrait, the mechanical process is used not only to record his appearance, but also to document his way of thinking about photography through different means and processes. The body of work by John Coplans, made between 1984 and 1987, was entitled *A self-portrait* and exhibited in Paço das Artes in São Paulo in 1998. In this essay, we analyze the exhibition in a semiotic perspective, considering the relations between work and serial, temporality and movement, art and photography, see and be seen. Formal relations are considered in the situational context of the exhibition and differ from both the book catalog of the exhibition and previous events in which the same groups of series relating to the general theme of the self-portrait were presented in galleries or museums. We analyze the works in the exhibition from a principle of interdependence between the two components, procedural and imaging, which qualify Coplans's photographs as works of art.

■ KEYWORDS

Exhibition of photographs. Contemporary art. John Coplans

O que caracteriza um retrato? O título de uma fotografia influencia o modo pelo qual vemos o objeto retratado? Quais são as nossas expectativas ao ver um retrato? Qual é a relação entre a identidade do objeto retratado na fotografia e a imagem enquadrada pelo fotógrafo em um momento que pressupomos ter existido? Fotografia é imagem? De que modo a opção por um processo técnico determina qualidades plásticas da imagem?

Se tomarmos as questões anteriores como ponto de partida para a análise de um conjunto de retratos fotográficos, obteremos respostas que provavelmente não irão satisfazer a busca de um método suficientemente abrangente. A imagem fotográfica pode ser útil para ilustrar um elenco de temas, mas para compreendê-la é necessário considerar também os meios e os processos que tipificam modos de expressão que pertencem ao repertório de uma linguagem. Temos que considerar também que antes da existência de um processo fotográfico para captura de imagens, o retrato era um

gênero consolidado da pintura. Era ao mesmo tempo um gênero e uma utilidade. Afinal, o ofício do pintor era plenamente justificável apenas pela necessidade de eternizar a imagem de uma pessoa. Tanto na esfera pública quanto no ambiente familiar, o retrato realizado por meios pictóricos, antes da fotografia, era único e, conforme a habilidade do pintor, original.

Não é difícil imaginar a tarefa do retratista. Afinal, tornou-se trivial utilizar a câmera fotográfica para retratar pessoas. Nessa situação, pressupomos a existência de um pacto de cordialidade entre o fotógrafo e o fotografado. Diante do modelo, o fotógrafo escolhe uma entre inúmeras possibilidades de pose e enquadramento. A tarefa do retratista tem como princípio a convicção de que há sempre algo, algum traço de caráter, a ser valorizado e que seu trabalho é identificar as poses que irão valorizá-lo. Ainda que no momento de captar a imagem o fotógrafo obtenha a exposição de algo que não pode, ou não deve ser visto posteriormente, na escolha das que serão reproduzidas e se tornarão públicas, realizará uma nova seleção, e uma eliminação, do que é inadequado para a construção de uma determinada aparência do retratado.

Mas, e o auto-retrato? Neste caso, há uma sobreposição de papéis: modelo e fotógrafo são a mesma pessoa. O fotógrafo vê por meio de seu conhecimento as possibilidades que o processo lhe oferece e as 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 de sua existência ou de sua postura frente os valores estéticos de seu tempo. Essa fotografia, livre da expectativa do aplauso, prescindir 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 o 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 do “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’”.¹

Com essa abordagem 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 liberdade para expressar o disforme e surpreender a expectativa de ter que 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.

Um auto-retrato, uma exposição

Quando vemos o conjunto de fotografias intitulado *John Coplans: A self-portrait, 1984-1997*, algumas das questões sobre a função do retrato fotográfico emergem. O conjunto, reunido para a exposição homônima realizada no P.S.1 Contemporary Art Center, em Nova York, em 1997, foi dividido em grupos: *Body of Work*, *Body Language*, *Seated Figure*, *Hand*, *Foot*, *Hand*,²*Body*, *Back*, *Hand Xerox*, *Upside Down*, *Standing Figure*, *Knee and Hands*, *Frieze* e *Reclining Figure*.

Alguns desses grupos correspondem a exposições realizadas anteriormente por Coplans, como *Body of Work*,³ *Hand*,⁴ *Foot*,⁵ *Back*,⁶ *Upside Down*,⁷ *Frieze*,⁸ e em uma

¹ 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.

² O título (*Hand*) é repetido porque trata-se de dois grupos diferentes de fotografias com o mesmo título.

³ *A Body of Work* – título das exposições realizadas nos seguintes locais: San Francisco Museum of Modern Art (USA, 1988), Museum of Modern Art (New York, 1988), University of Missouri Art Gallery (Kansas City, 1988), Sala d'Exposicion de la Fundacio Caixa de Pensions (Barcelona, 1988), Art Institute of Chicago (1989), Ginny Williams Gallery (Denver, 1989) e Howard Yezerski Gallery (Boston, 1990).

⁴ *Hand* – título das exposições realizadas nos seguintes locais: Galerie Lelong (New York, 1989), Salon d'Angle de la Régionale des Affaires Culturelles (Nantes, 1989), Abbaye de Bouchemaine (Angers, 1989), Centre d'Art Passages (Troyes, 1989), Blum/Helman Gallery (Los Angeles, 1989) e Galeria Comicos (Lisboa, 1990).

⁵ *Foot* – título da exposição realizada na Galerie Lelong (New York, 1990).

⁶ *Back* – título das exposições realizadas nos seguintes locais: Asher/Faure Gallery (Los Angeles, 1993), Galerie Anne Villepoix (Paris, 1993) e Howard Yezerski Gallery (Boston, 1994).

⁷ *Upside Down* – título da exposição realizada na Andrea Rosen Gallery (New York, 1994).

⁸ *Frieze* – título das exposições realizadas nos seguintes locais: Andrea Rosen Gallery (New York, 1995), Howard

combinação de dois desses grupos/sub-temas.⁹ Nesses eventos, o título era antecedido de uma denominação geral, agrupadora: *Self-Portrait* (auto-retrato). Isolada, a expressão *self-portrait* foi empregada em outras exposições anteriores de Coplans, no singular¹⁰ ou no plural.¹¹ Na exposição realizada pelo P.S.1 foi feito um acréscimo ao título: *A Self-Portrait (Um auto-retrato)*. Há nesse acréscimo uma ironia: a exposição mais abrangente da trajetória de Coplans é relativizada e restringe-se à fatia da produção realizada entre 1984 e 1997.

Em 1998, um conjunto de 44 obras, das 125 mostradas no P.S.1, foi exposto no Paço das Artes, em São Paulo, sob o título *Um auto-retrato*. Diferentemente de seu retrato feito por Andy Warhol em 1984, os auto-retratos de Coplans excluem deliberadamente o seu rosto. 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 enquadramentos 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 fisiognômicos¹² 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 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.

Yezerski Gallery (Boston, 1996), Patrícia Faure Gallery (Santa Monica, 1996) e Galerie Peter Kilchmann (Zurique, 1996).

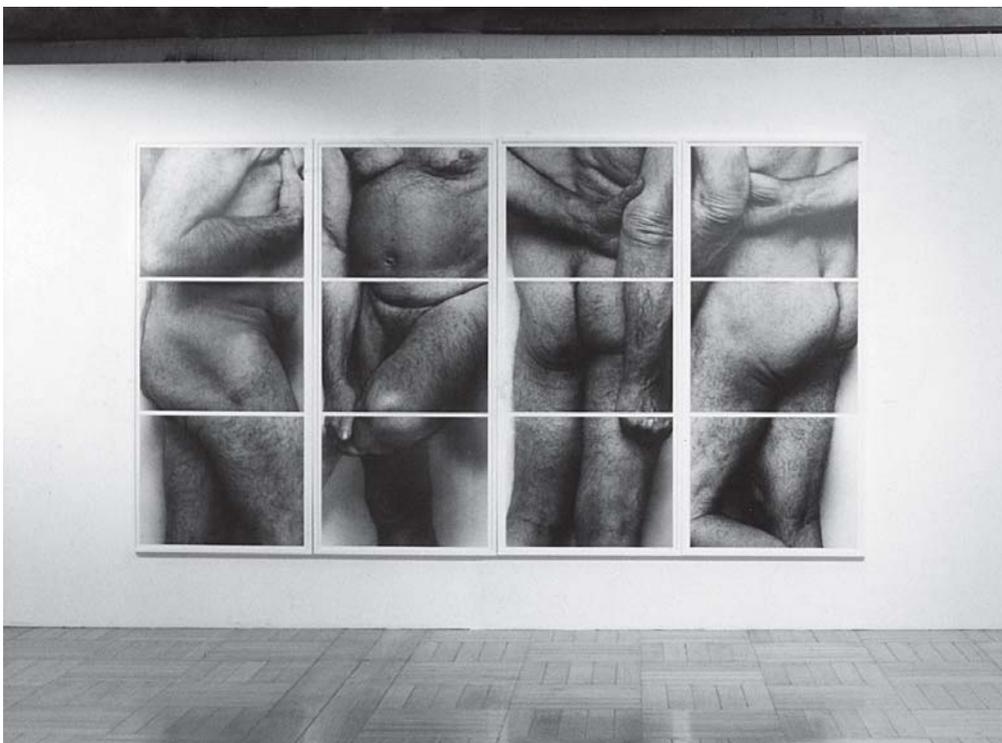
⁹ *Hand and Foot* – título da exposição realizada no Museum Boymans-van Beuningen (Rotterdam, 1990).

¹⁰ Referimo-nos aqui às mostras realizadas nos seguintes espaços: Hillman Holland Fine Arts (Atlanta, USA, 1987), Blum/Helman Gallery (Los Angeles, 1987), Centre de Kerpape Ploemur (Bretanha, 1988), Musée de la Vieille Charité (Marselha, 1989), Peter Kilchmann Galerie (Zurique, 1992), Galerie Coppens (Bruxelas, 1996), London Projects (Londres, 1996) e Galerie Nordenhake (Estocolmo, 1996).

¹¹ Como é o caso das exposições nos seguintes locais: Tomasulo Gallery (Cranford, 1990), Frankfurter Kunstverein (1990), Matrix Gallery (Hartford, 1991), Massimo de Carlo (Milão, 1993), Musée National d'Art Moderne – Centre Georges Pompidou (Paris, 1994), Feigen Gallery (Chicago, 1994), Ludwig Fórum (Aachen, 1995) e Galerie der Stadt Kornwestheim (Alemanha, 1995),

¹² Desde Aristóteles tem-se considerado que é possível julgar a natureza íntima de uma coisa a partir de sua natureza corpórea. A fisiognomonía 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”.

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?



179 ■

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*”.

Uma coreografia para o olhar

Na montagem da exposição no Paço das Artes, à esquerda da entrada da galeria, foi colocado um painel com a biografia do autor. Nesse texto, eram narrados os fatos mais significativos da vida de Coplans, e sua atividade artística era citada como uma entre tantas outras coisas importantes. Era uma biografia de John Coplans, e não o currículo artístico do fotógrafo. Descrevia-se um amplo horizonte de experiências vividas que sinalizava um contexto para a interpretação do conjunto de obras expostas.

Apesar de ser apresentado como um homem de muitas profissões (soldado, pintor, professor, curador, diretor de museus), é como crítico que constroem-se nossas referências sobre suas atitudes frente a produção artística de seu tempo. Consideramos que a trajetória de Coplans em várias atividades artísticas está relacionada à multiplicidade de sua produção crítica que abarca temas e artistas aparentemente díspares. Para percorrer o conjunto de fotografias expostas, optamos por considerar que, assim como cada foto é autônoma e, simultaneamente, uma variante do tema aglutinador pré-definido pelo fotógrafo, também a atividade fotográfica, embora predominantemente formalista e auto-referencial, compartilha um sistema de valores e critérios artísticos presente em outras atividades de Coplans, sobretudo na atividade crítica. Nessa, encontra-se um panorama variado de artistas que o motivaram a pensar sobre a arte. Sua produção crítica inclui ensaios sobre aquarelas de Cézanne, passa por Kurt Schwitters e Mondrian, até dedicar seu último texto publicado em 1980 ao pintor amigo Philip Guston. As afinidades do crítico não são evidentes apenas na formulação de um modo próprio para pensar a arte, mas também na produção artística em que expressa compartilha alguns procedimentos e, sobretudo, a densidade conceitual que admira naqueles que se confrontaram com as questões mais significativas para o entendimento da arte no século XX.

Inicialmente, o conjunto exposto nos remete a uma reflexão sobre o desafio que a captação dos movimentos espontâneos humanos 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,¹³ podemos

¹³ 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*)

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.

O espaço da exposição abria-se, generosamente, ao visitante. Da entrada, via-se uma grande galeria e uma passagem à esquerda, que a comunicava a outro espaço. Ainda que não fosse possível contemplar toda a exposição desde a entrada, o visitante era motivado a iniciar um percurso à esquerda, a partir do painel com a biografia de Coplans, seguido por outro com informações gerais de identificação institucional do evento: nome do artista, título da exposição, data da realização, créditos à equipe de produção e patrocinadores. Ambos indicavam o início e o final de um percurso.

Ainda que houvesse duas galerias contíguas, de dimensões diferentes, nos limitaremos ao espaço que denominamos galeria principal. A galeria menor abrigava um conjunto de obras no qual predominavam imagens frontais, com estruturas compositivas geométricas e estáticas. Nessa galeria foram expostas, em pequena quantidade, obras das séries *Body of Work* (1984-1987), *Seated Figure* (1987), *Hand* (1986-1990, 1988-1989) e *Body* (1990-1991), cujas soluções formais eram diferenciadas. Essas são séries nas quais vemos amostras de soluções técnicas e formais que parecem ter um papel preparatório para as séries de escala maior, a partir de uma fragmentação das formas com mais liberdade. Nessa galeria menor, grande parte das obras são constituída por um enquadramento do corpo,¹⁴ como se fossem estudos das possibilidades do corpo humano para gerar formas ambíguas. Certas associações visuais, como a da imagem de um pé à da pata de um elefante, dão o tom predominantemente irônico às imagens expostas na galeria menor.

O conjunto distribuído nas duas galerias era heterogêneo e favorecia, ao mesmo tempo, a continuidade do percurso e a distinção das séries variadas. A localização das obras foi adequada ao espaço conforme as diferenças de altura das paredes, o que produzia interrupções no percurso de visitação. A técnica era um elemento unificador: fotografia em preto e branco. Em quase todas as fotografias (com exceção da série *Back*, exposta no painel à esquerda da entrada da galeria principal) o corpo é fotografado contra um fundo infinito claro.

Como reagir à intimidade ampliada pelas séries de fotografias em grandes dimensões de um corpo masculino nu? Para o corpo nu a máscara não é a roupa, mas sim o revestimento da imagem com uma qualidade generalizante: é um corpo humano. Em vez da complexidade histórica das roupas, vemos a nudez original que se reveste de elementos desencadeadores de reações. O espaço em que o corpo foi fotografado não foi composto cenograficamente com elementos que o contextualizassem em um tempo-espaço ou em um universo cultural específico. Para saber quando as fotografias foram realizadas era necessário ler a etiqueta. Também não havia qualquer referência à história pessoal do retratado nas fotografias. Afinal, o que Coplans nos permite conhecer sobre o homem por trás da imagem? O registro direto, sem ornamentação, estaria a serviço de um olhar mais objetivo e menos artístico?

A exibição carrega um risco conhecido pelo fotógrafo: que a imagem possa eternizar uma aparência que, como obra no mundo, seja interpretada de maneiras imprevisíveis. Talvez para evitar a surpresa indesejável de ter sua aparência resumida a

¹⁴ Havia apenas duas exceções: *Feet, Four Panels* (1988) e *Lying Figure, Four Panels* (1990).

uma única imagem, Coplans desdobra suas poses em vários instantâneos e constrói uma narrativa visual que se aproxima, por sua instabilidade, de uma situação real, vivenciada em uma temporalidade dilatada. Esse procedimento, que gera composições a partir de sub-temas do auto-retrato (mãos, pés, costas, etc.), expressa uma convicção implícita no julgamento a ser feito pela pessoa que atribui ao que vê, a partir de uma grade de leitura um conjunto de valores que determina um julgamento do que vê como mais ou menos verossímil. Na galeria principal, o conjunto exposto se apresentava como uma longa coreografia, a ser vista num processo de aproximações ou distanciamentos físicos do visitante no espaço, conforme as características plásticas de cada fotografia.

Da percepção geral, panorâmica, da exposição, passamos ao percurso que nos proporciona o contato com cada obra. Nas fotografias, a distância do corpo retratado não é constante. A distância variável no posicionamento da câmera em cada série produz avanços e recuos no olhar para captar detalhes das superfícies do corpo com maior ou menor quantidade de informação. Além disso, a composição das imagens nos permite estabelecer uma associação com qualidades atribuídas anteriormente por Coplans à obra do fotógrafo Carleton Watkins, bem como alguns aspectos da atividade de Coplans como pintor expressionista abstrato.

Sobre Carleton Watkins, fotógrafo de paisagens do oeste norte-americano nas décadas de 1860 e 1870, Coplans publicou um ensaio no qual descreve as imagens de suas fotografias estereoscópicas do Yosemite (SCHWABSKY, 1998, p. 97) como “fragmentos, pedaços de natureza flagrados” que, em termos compositivos, são “rigidamente enquadrados”. Para Coplans, a sequência de fotografias de Watkins não tem sentido como uma ordenação do olhar, mas sim como a sucessão de experiências visuais únicas. Essa é uma qualidade presente em *Um auto-retrato*. No mesmo artigo, compara a obra de Watkins à do pintor Clifford Still, que pintava imagens alegóricas da paisagem norte-americana em grandes dimensões por meio das quais produzia “uma espécie de ‘revelação mítica’”. O reconhecimento e a apreciação de um modo de ocupação do espaço com a forma, cuja bidimensionalidade é predominante, também está relacionado à sua formação como pintor expressionista abstrato e, conseqüentemente, à valorização da superfície como um campo pleno de relações plásticas autônomas.

A grandiosidade atribuída ao Expressionismo Abstrato 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 prima. 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 de uma composição.¹⁵ 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, o artista não nos permite estabelecer uma correlação entre as formas que vemos e uma história particular. O resultado é descontínuo, incoerente. Nada mais lógico do que afirmar que a realidade da fotografia não é a realidade da vida.

Vista à distância, a multiplicidade de enquadramentos emoldurados e justapostos gera um percurso narrativo para o olhar. Mas, o que é a narrativa visual? É a justaposição simultânea de todos os enquadramentos que compõem uma sequência temporal para que esta seja interpretada segundo uma direção lógica? Se considerarmos que o percurso em uma exposição não se assemelha ao percurso de leitura de um livro impresso proporcionado pela sequência linear das páginas, o ensaio visual pressupõe, neste caso, um encadeamento de imagens aberto e imprevisível. Entretanto, as fotografias são agrupadas como se pertencessem a um dossiê temático, a ser lido de modo linear à maneira literária.

A descontinuidade entre os enquadramentos que compõem, por exemplo, a série *Upside Down*, é identificada pelo desajuste, que não deve ser confundido com falta de habilidade técnica para apagar as evidências que cada fotografia guarda do tempo em que foi realizada a partir de uma posição única da lente. Ao mesmo tempo em que consideramos que a atividade do fotógrafo é orientada por uma busca pelo melhor enquadramento, admitimos que a simultaneidade de fotografias que desdobram e compõem o movimento do corpo produzem uma estrutura temporal que não é linear. Para que exista uma *verdadeira apreensão da forma* é necessário que esta seja cumulativa, de tal modo que todos os enquadramentos sejam igualmente essenciais.

Esse modo de apreensão do movimento de um corpo no espaço não é um

¹⁵ Essa é uma qualidade descrita por Coplans ao referir-se às fotografias de Brancusi.



problema exclusivo da fotografia. Coplans, ao comentar a obra de Constantin Brancusi, define o que a fotografia e a escultura têm em comum: luz, espaço e temporalidade. Essa aproximação nos serve como base para compreender a relação aparentemente paradoxal entre descontinuidade e unidade na obra de Coplans e na de outro escultor,

Auguste Rodin,¹⁶ sobretudo as esculturas em bronze realizadas em seus últimos anos de trabalho. Rodin também passou a valorizar o fragmento, em detrimento da parte. Sem perder de vista a expressão de um movimento global da figura, percebe que este é a soma de todos os ângulos em uma relação dinâmica que é produto da descontinuidade tensionada pela independência das partes. Durante uma visita ao Museu do Louvre, Rodin (1990, p. 163) avalia a unidade formal obtida por Michelangelo na execução de um de seus escravos:

Veja! Somente duas grandes direções! As pernas para um lado, o torso para o outro. Isso dá à pose uma força extrema. Nenhum balanceamento de linhas. Tanto o quadril direito, quanto o ombro direito estão levantados – o que intensifica o movimento. Observemos o eixo. Este não mais cai sobre um pé, mas entre os dois pés. Assim, as duas pernas, ao mesmo tempo, sustentam o torso e parecem se empenhar em um esforço.

A qualidade atribuída às esculturas de Michelangelo por Rodin é a mesma que este artista buscava ao esculpir formas humanas plenas de “uma tensão tão angustiada que parecem querer romper-se”, como as que haviam sido criadas pelo escultor que admirava. A angústia nas formas de Coplans não é subjetiva como a que motiva as que, segundo Rodin (1990, p.165) “parecem prestes a ceder à excessiva pressão do desespero que nelas habita”. Entretanto, na medida em que explora com maior liberdade

¹⁶ Não nos parece casual que tenha sido este o mestre de Brancusi, cuja obra era apreciada por Coplans.

as possibilidades formais de seu próprio corpo no espaço infinito que o envolve mais “despedaçado” se torna.

Para reiterar a aproximação, que consideramos pertinente, entre o modo pelo qual Coplans e Rodin priorizam o movimento global e a relação dinâmica entre as partes, sobre uma falsa ilusão de continuidade entre os ângulos de percepção do corpo no espaço, recorreremos novamente às palavras do escultor:

Quando um bom escultor modela uma estátua, o que quer que ela represente, é preciso primeiramente que ele conceba com exatidão o movimento geral. Em seguida, é preciso que, até o fim de sua tarefa, ele mantenha, enérgica e claramente na consciência, sua idéia do todo para que, desse modo, possa sempre comparar e relacionar estritamente os menores detalhes de sua obra com essa idéia (RODIN, 1990, p.118).

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-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 significante, que, no processo interpretativo, favorece a atribuição de valores às formas e às narrativas que as articulam, relacionado ao lugar incerto no qual, segundo Benjamim (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 sequência narrativa pode ser também uma porta para a ambiguidade. 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 fotografos condensavam no resultado final um longo tempo de exposição¹⁷ e obtinham, deste modo, uma imagem com camadas de tempo sobre-

¹⁷ Referimo-nos aqui à imagem considerada “a primeira fotografia”, de Nicéphore Niepce, feita no verão de 1827.

postas, 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 homogêneo da forma: luz, direções e enquadramentos dos fragmentos de 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.

Um corpo de trabalho

No Paço das Artes, foram expostas na galeria principal as séries *Body Language* (1986), *Back* (1991-1992), *Upside Down* (1992), *Reclining Figure* (1996), *Frieze* (1994-1995), e *Standing Side View* (1993). Considerando a localização dos painéis com textos sobre a exposição e a vida do autor, a série *Back* era a primeira a ser vista. Essa é uma seqüência de cinco imagens, cada uma composta por duas fotos horizontais justapostas em sentido vertical, montadas em uma única moldura. O enquadramento centralizado, o ocultamento da cabeça e a posição lateral simétrica dos braços em cada uma das composições dípticas era semelhante à fotografia *Nu, Los Angeles*, realizada por Edward Weston em 1927. A linha de separação entre as fotos divide a imagem ao meio e, deste modo, instaura uma descontinuidade vertical.

■ 186



Esta é a única série da exposição em que o corpo é fotografado contra um fundo escuro. A luz, distribuída de maneira uniforme, e o enquadramento frontal fazem com que cada imagem tenha um equilíbrio estático, bem como para que a percepção das variações sutis da topografia do corpo seja lenta. As diferenças entre as posições do corpo nas fotografias são pequenas, o que contribui para que a composição do conjunto seja estática. Os braços simetricamente estirados nas laterais do corpo tem uma dupla função: formal e semântica. Como forma vertical, são pilares que conectam as duas

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.

metades das costas. Contribuem também para a diferenciação de cada par de fotografias como uma única pose. Sem os braços, a extensa superfície de pele recortada pelo enquadramento da câmera seria uma forma quase abstrata. Na extremidade inferior dos braços, as mãos fazem gestos simétricos e únicos em cada díptico. Quando nos mostra suas mãos, o fotógrafo explicita a autonomia da câmera, cujo mecanismo não foi, no momento da captura da imagem, acionado por suas mãos.

A imagem das costas é o contraponto da figura do torso, explorada nas obras de escultores que atribuem a esta parte do corpo uma concisão vital. Brancusi explora o torso como um tema, tanto na escultura quanto na fotografia, para realizar uma síntese geométrica, equilibrada e simétrica. Se retrocedermos um pouco mais, teremos que considerar um percurso de Rodin a Coplans, ou se quisermos ser ainda mais rigorosos, das esculturas mutiladas da Antiguidade Clássica e Michelangelo a Coplans.

No ensaio “Brancusi as photographer”, Coplans comenta a maneira por meio da qual o escultor, diferentemente de Rodin para quem a fotografia era uma técnica para documentar suas obras, explora na fotografia os elementos comuns que esta tem em comum com a escultura: luz, espaço e temporalidade. Afirma, motivado pela obra de Brancusi, que a escultura é um meio contextual e temporal, sendo estas características altamente valorizadas na montagem de *Um auto-retrato*.

Na apreciação da obra fotográfica de Brancusi, Coplans comenta que essa apesar de ter sido influenciada pelo pensamento fotográfico mais avançado em seu tempo, encontra-se em um estágio mais elevado porque tinha como referência plástica a pintura, ou o sistema pictórico mais avançado: o Cubismo Sintético. Com esse princípio de análise, o objeto – a escultura – fotografado por Brancusi é irrelevante, pois “(n)a fusão entre massa e vazio, tornam-se objetos cenográficos submetidos à estrutura das fotografias, e, conseqüentemente, subordinados à superfície pictórica global (1996, p. 232). Outro aspecto valorizado por Coplans nas fotografias de Brancusi, presente em *Um auto-retrato*, é o modo cubista de produzir na superfície bidimensional um acúmulo de planos sobrepostos (p. 233).

A ambigüidade das formas, acentuada pela escala de representação dos fragmentos de um corpo real, nos faz pensar no modo pelo qual Karl Blossfeldt (1865-1932) amplia pequenos detalhes de estruturas orgânicas da natureza, e explora uma lógica de crescimento estrutural universal para construir uma relação metonímica entre a harmonia formal dos mundos despercebidos e a de todo o cosmos. A ambivalência e o rigor formal que caracteriza os auto-retratos de Coplans e as plantas fotografadas por Blossfeldt pressupõem a existência de uma lógica do olhar, na qual a linearidade do tempo orienta o movimento evolutivo e decompositivo das formas de vida. A decomposição do corpo em fragmentos é a estratégia de Coplans para a composição do movimento. Em vez da linearidade da seqüência do movimento, em que os quadros progressivamente perdem a semelhança com seus antecedentes, Coplans opta pela simultaneidade.

No painel oposto ao da série *Back*, encontravam-se cinco fotografias da série *Body Language* emolduradas individualmente. Trata-se da série mais antiga exposta na galeria principal que, portanto possui uma proximidade maior com as soluções formais das obras à mostra na galeria menor. Em cada fotografia o corpo de um homem agachado de costas, faz movimentos simétricos com as mãos sobre as nádegas como se estivesse engajado em uma atividade lúdica para divertir e surpreender o espectador. Apesar de possuírem o menor formato no conjunto da exposição (40,5 x

50,5 cm), o jogo não é íntimo, mas sim para ser visto. Parece uma seqüência de ícones indecifráveis, sem elementos que auxiliem sua interpretação. Nesse conjunto, a face do fotografado é ocultada pela posição do corpo¹⁸. Neste caso, como em *Back*, o retrato também é a fotografia do corpo visto de costas.

A câmera é posicionada na altura das nádegas do corpo nu que se inclina para frente, dobrando-se sobre a cintura. A composição é simétrica e possui uma estrutura figurativa básica constante: as pernas unidas formam um retângulo e acima deste vemos a área arredondada do quadril. O jogo consiste na atribuição de traços fisionômicos ao esquema geométrico, que sugere a representação de um rosto. A esse esquema elementar são adicionadas formas, também simétricas, criadas a partir de posições dos braços, sobre a área arredondada, assim como de variações expressivas geradas por contrações musculares. As formas de seus componentes figurativos (que se assemelham a orelhas, lábios, olhos, nariz) faz do conjunto de fotografias uma proposição que é, ao mesmo tempo, calculada e irônica para apresentar o auto-retrato como tema. A linguagem corporal do fotógrafo/fotografado é provocadora, na mesma medida em que, segundo Chevrier (1997, p. 147) é banal:

(H)uman appearances are less the sign of a fallen state than the exuberance of a common reality, trivial and prosaic, restrained by force of humor from all mystifying idealizations. But this reality does not become the object of systematic depreciation, which can never be more than self-punitive abjection. [...] Everything that makes us laugh is close at hand, all comical creativity works in a zone of maximal proximity.

Ao lado de *Body Language*, encontrava-se a série *Standing Side View*, cujas fotografias são de formato maior do que as demais e produziam uma ruptura no percurso. Na galeria, as paredes tem altura de 2,35m e cada uma das obras dessa série mede 3,42m (altura) por 1,44m (largura). Foram acomodadas sobre painéis de 4 metros de altura que apenas puderam ser instalados nas áreas de projeção de duas clarabóias. Nessas condições, adaptadas, as obras de grande formato não recebiam iluminação apropriada, pois o sistema de iluminação era instalado a três quartos de sua altura. Devido às suas dimensões, era necessário vê-las a certa distância, o que nos impedia de ver as extremidades superiores. Cada uma das obras desta série é vertical, constituída por três fotografias horizontais de um ângulo lateral do corpo, emolduradas separadamente. Com uma ampliação exagerada dos detalhes, a superfície da pele do corpo retratado pode ser analisada detalhadamente: poros, pêlos, dobras, rugas e contornos das partes do corpo. A escala da obra não corresponde à escala do espaço que ocupava, e o reflexo no vidro da moldura de grandes dimensões, leva o observador a uma busca irremediavelmente mal sucedida, pelo ângulo a partir do qual seja possível apreender sua totalidade. Para ver as obras era necessário vê-las sempre em relação aos elementos vizinhos: vigas de concreto, sobreposição de painéis, obras em escala menor, colunas de concreto, piso em madeira marfim e balcão de informações.

Na exposição, a inclusão da série *Standing side view* relacionava-se a três séries dispostas na mesma galeria: *Upside down* (1992), *Frieze* (1994/1995) e *Reclining figure*

¹⁸ Como ocorre no *Nu, Los Angeles*, de Edward Weston, 1927.

(1996). Essas ocupavam posição de destaque proporcionada pela montagem: formavam seqüências articuladas, contínuas, e possuíam uma escala adequada às paredes em que foram montadas. Seus formatos são similares: cada seqüência é constituída por uma, duas ou quatro obras. Cada obra é um tríptico, composto por fotografias com as mesmas dimensões. Na parede do fundo da galeria, oposta à entrada, encontrávamos seis seqüências de composições variada, cada uma com um grupo de dois ou quatro trípticos, da série *Frieze* ladeadas por duas da série *Reclining figure*, cada uma composta por dois trípticos.

Da série *Frieze* foram expostas seis seqüências, das quais quatro eram constituídas por dois trípticos e duas por quatro trípticos, compostos em direção vertical. O enquadramento das fotografias que compõem cada tríptico é horizontal e diferentemente de *Back*, o corpo humano é retratado em movimento e o enquadramento do corpo em cada tríptico é limitado por uma linha horizontal abaixo dos ombros e outra abaixo dos joelhos. Como em *Back*, cada enquadramento é independente e evidencia características do processo fotográfico que, em certa medida, contradizem a expectativa de leitura da imagem do painel, tornando-a descontínua. De fato, cada fragmento é uma fotografia e a continuidade entre os fragmentos que compõem uma série é estrutural, o que permite superar a descontinuidade sutil obtida na justaposição em cada tríptico. Variações sutis de iluminação e autonomia na profundidade de foco levam-nos a articular os fragmentos em uma coerência visual que não recorre ao ilusionismo. Por outro lado, a descontinuidade é obtida por meio de opções realizadas no processo fotográfico, que produzem variações de profundidade de foco e iluminação para situar as imagens a distâncias diferentes do espectador.

Em *Frieze* vemos o modo contundente por meio do qual Coplans explora, na montagem, um princípio de ordenação no qual as áreas de parede branca não são elementos estruturais em cada seqüência de trípticos que compõe uma série. Essa ordenação formal em que cada unidade-fotografia pode ser vista como obra autônoma e, ao mesmo tempo, componente de uma estrutura coesa, está relacionada ao princípio descrito por Coplans no texto “Serial Imagery: Definition” (1996, p. 79):

Meaning is enhanced and the artist's intentions can be more fully decoded when the individual serial work is seen within the context of its set, in earlier non-serial art, the notion of a masterpiece – of one painting into which is compressed a supreme artistic achievement – is implicit. However, with serial imagery the masterpiece concept is abandoned. Consequently each work within a series is of equal value; it is part of a whole; its qualities are significantly more emphatic when seen in context than seen in isolation.

Vistas de perto, as seqüências de *Frieze*, ainda que estruturalmente contínuas eram compostas por fotografias cujas variações de profundidade de foco não favoreciam uma continuidade espacial. Em cada enquadramento a área em foco na qual se vêem com nitidez pêlos, dobras de carne, rugas, poros e manchas da pele mais nítidos não é, necessariamente, mais próxima do observador. Constrói-se em cada tríptico uma imagem cuja descontinuidade nos situa em diferentes planos e relações espaciais com o objeto retratado. Deve-se percorrer as fotografias como quem se aproxima e se afasta alternadamente para ordenar mentalmente a descontinuidade espacial.

Mesmo perceptíveis à distância, a descontinuidade entre os fragmentos torna-se

mais evidente na medida em que nos aproximamos da obra para identificar as relações espaciais que, ironicamente, não são “congeladas” como o título da série sugere.

Nenhuma das posições é estática: membros flexionados e músculos tensionados marcam o ritmo na composição de cada sequência. Por sua vez, o ritmo geral das composições é marcado por diagonais e pela instabilidade que é atenuada pela interdependência dos trípticos em cada sequência. Essas diagonais direcionam o olhar, movendo-o de um tríptico a outro.

Comparando a frontalidade de alguns painéis da série *Frieze* às duas obras da série *Reclining figure* colocadas nas extremidades laterais da mesma parede, vemos a exploração de uma ambigüidade figurativa conforme a exibição ou o ocultamento da genitália masculina. Em *Frieze* o pênis é, eventualmente, visível e em *Reclining Figure* é, propositalmente, oculto. Cada obra de *Reclining figure* é constituída por dois trípticos horizontais colocados um acima do outro. Cada tríptico é composto por três fotografias verticais, justapostas lado a lado. As fotografias dos trípticos são enquadramentos de um corpo deitado sobre seu lado esquerdo, cujo sexo é encoberto.

Enquanto as posições do corpo em *Frieze* são verticais, ativas, e *viris*, em *Reclining figure* observamos posições semelhantes às de um corpo nu feminino¹⁹. Há uma ambigüidade, gerada pelo arredondamento das formas e as poses. Com a presença de formas que parecem femininas, há uma associação direta com o uso do corpo nu na história da arte.²⁰ O ocultamento do sexo não é sinônimo de pudor, a posição da figura deitada, associada à intimidade, contrasta com as de *Frieze*, em que configura um papel social masculino.

Em cada uma das paredes laterais perpendiculares àquela em que *Frieze* e *Reclining figure* eram expostas, encontramos três obras da série *Upside down* em que podemos observar maior radicalidade na composição das imagens. Cada obra é constituída por um tríptico vertical com três fotografias horizontais.

Vemos o peso do corpo cair sobre si mesmo. Ao acúmulo de peso na base da composição corresponde à concentração de peso do corpo invertido, apoiado sobre seus ombros. Com os ombros na base da composição, os corpos não são apenas figuras invertidas, mas sim figuras que se erguem a partir do chão. Embora o enquadramento na fotografia inferior de cada tríptico não seja ambígua, as superiores, vistas isoladamente, não possuem marcas que os caracterizem como partes invertidas. Em quatro, dos seis trípticos, a predominância de elementos verticais e diagonais contribui para que o movimento das formas seja ainda mais dinâmico. Além do movimento das linhas que marcam o contorno de partes do corpo (pernas, braços) há outro movimento gerado pela inconsistência na definição focal que cria avanços e recuos das formas no espaço. Se considerarmos cada tríptico isoladamente, ao situar cada fotografia com uma profundidade de foco única. A descontinuidade espacial tensiona a simultaneidade temporal e essa descontinuidade não resulta de uma limitação técnica, mas sim de uma estratégia do fotógrafo para reforçar a autonomia de cada enquadramento. Neste caso, as rupturas espaço-temporais contribuem para a dinâmica da composição. O esquema estrutural é simples, marcado pelas linhas de contorno das formas.

¹⁹ Jean-François Chevrier (1997, p.151) define a figura reclinada de Coplans como “odalisca masculina” (*male odalisque*).

²⁰ Parece-nos óbvia a associação que Chevrier estabelece entre as poses de *Reclining figure* e as odaliscas de Ingres, ao qual podemos acrescentar as *Venus* de Boticelli, Giorgione, Velazquez, e, ainda, a *Olimpia* de Manet.

Nas extremidades dos painéis em que as obras de *Upside Down* foi impresso o seguinte poema:

*"You are old, father John", the young man said,
"And your hair has become very white;
And yet you incessantly stand on your head -
Do you think, at your age, it is right?"*

*"In my youth", father John replied to his son,
"I feared it might injure the brain,
But now that I'm perfectly sure I have none,
Why, I do it again and again."
(with acknowledgement do Lewis Carol)*

Coplans faz a paródia de uma paródia. O poema *You are old, Father John* foi retirado do capítulo 5 de *Alice Adventure's in Wonderland*, de Lewis Carrol, que, por sua vez, é uma paródia de outro poema: *The Old Man's Comforts and How He Gained Them*, de Robert Southey²¹. O jogo de palavras construído por Carroll a partir da estrutura do poema de Southey transforma-o, de discurso moralizante, em ironia juvenil. No livro de Carroll, a personagem principal, Alice, recita o poema após ter passado, em um só dia, por várias transformações físicas que a levam a questionar sua identidade. As palavras expressam uma obsessão pelo processo de transformação e envelhecimento do corpo.

No contexto do livro de Carroll, Alice declama o poema no momento em que, após ter passado por tantas transformações de tamanho em um só dia, quer saber quem é. A este questionamento Coplans responde com a afirmação de que, apesar de ter um longo tempo de vida marcado em seu corpo, as imagens de seu envelhecimento físico não correspondem a um envelhecimento da mente, que permanece jovem para comandar a repetição interminável de poses que não seriam apropriadas para sua idade. Relacionado ao conjunto de obras expostas, o poema de Coplans afirma que o conhecimento que adquiriu sobre si mesmo, registrado nas fotografias de seu corpo, é produto consciente de toda a sua vida. Quando analisa as fotografias de Brancusi, considera-as documentos apenas na medida em que registram, no lugar da aparência exterior, os pensamentos do escultor sobre sua obra (COPLANS, 1996, p. 232)

Em *Upside Down*, o corpo é fotografado contra um fundo claro e, como os demais, neutro. A fonte de luz é frontal e ligeiramente elevada produz sombras que reforçam o peso visual das pernas e encobrem o sexo do corpo. O ocultamento de partes do corpo contraria a frontalidade das formas. Além disso as formas das áreas de sombra conduzem o olhar na direção da complementação das formas enquadradas em cada fotografia, por meio da composição do tríptico. Ao dar ênfase aos joelhos, que, sem pelos, têm formas mais luminosas, colabora para que a direção dos planos diagonais das duas pernas reforce o sentido descendente.

Para ser fiel à descontinuidade como princípio de vida, Coplans propõe a

²¹ No livro de Carroll, há o seguinte diálogo após o final do poema: "That is not right," said the Caterpillar. "Not quite right, I'm afraid," said Alice, timidly; "some of the words heve got altered." A paródia de Coplans, como a de Carroll, é exemplar porque preserva parte do texto original de modo a não deixar dúvidas quanto às suas intenções.

descontinuidade do olhar, que deve estar em movimento em relação à obra, uma vez que “*even if you think you know the pattern of the world, you still have to move through it to experience life*” (1981, p. 38).

Como caracterizar nas imagens de *Um auto-retrato* essa abertura? Um dos procedimentos é a multifocalidade identificada nas séries que, também, apresentam coesão formal inquestionável. Outro aspecto a ser destacado é a qualidade expressiva atribuída às fotografias de Brancusi “where a state of unfinishedness and progression can play itself out more dramatically and assertively than in the idea if a single image (COPLANS, 1996, p. 235).”

As formas diagonais em relação à ortogonalidade dos formatos, o espaço vazio do fundo em relação à textura da pele e a descontinuidade das linhas de contorno, constroem uma obra que põe em relação qualidades contrárias como mutabilidade/permanência, fragmentação/unificação, ilimitado/limitado, duratividade/pontualidade, particularidade/generalidade, antiguidade/contemporaneidade, indistinto/distinto, contínuo/descontínuo.

A tensão obtida parece nos distanciar de seu antropomorfismo, como se a existência virtual das formas humanas dependesse de um conhecimento prévio do vasto elenco de configurações possíveis que não estão necessariamente congeladas para serem vistas. Encontram-se em permanente convulsão, reconfigurando-se “*again and again*”.

Vistas desse modo, as fotografias de Coplans aproximam-no de Brancusi que, em suas palavras, “probes the possibilities of photography by changing focus, scale, crop and the intensity of the light” (1996, p.234), sem que nos seja possível distinguir a precedência de um desses aspectos sobre os demais ou mesmo sobre a intenção do fotógrafo.

As figuras de Coplans não são compostas por partes, mas sim por fragmentos. O corpo é desmembrado em enquadramentos independentes, de partes que compõem imagens, reunidas por um olhar que vê um movimento corporal coerente e dinâmico. A técnica, ou procedimento plástico, é a montagem.

Dimensão escópica

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 na exposição. 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 grupos 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. 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 o 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 a privacidade daquele. 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 visto na exposição é único. Considerando que tanto a configuração global quanto as relações internas entre as obras desempenham um papel na análise de cada uma das obras; o contexto situacional é um componente do processo interpretativo e 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”, definido por Landowski (1992, p. 89) como “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 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, na galeria, 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 contem 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. “Brancusi as Photographer”. In: COPLANS, John. **A Self-Portrait - 1984-1997**. New York: P.S.1 Contemporary Art Center, 1997, p. 231-236.
- COPLANS, John. “Robert Smithson, The Amarillo Ramp”. In: HOBBS, Robert (Ed.). Robert Smithson: Sculpture. Ithaca and London: Cornell University Press, 1981, p. 47-55.
- 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.

RODIN, Auguste. *A arte*: conversas com Paul Gsell. Tradução: Anna Olga de Barros Barreto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

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