

## A série *Movie scripts* – Art de John Baldessari

### *The serie Movie scripts – Art by John Baldessari*

Elaine Athayde Alves Tedesco<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo é uma leitura sobre a série de trabalhos de John Baldessari apresentada na exposição *The Städel Paintings*, no *Städel Museum*, em Frankfurt, 2015. Reflete a respeito do modo como o artista implica imagens e textos estabelecendo ligações abertas entre ambos a partir do uso de citações à obras de outros artistas. A visita feita a exposição, suas entrevistas a Philipp Kaiser, David Salle e Martin Engler, presentes no catálogo e no site do museu são fontes primeiras deste texto, que estão interconectadas a definições de Wittgenstein sobre a linguagem e reflexões de Jacques Rancière sobre a frase-imagem.

**Palavras-chave:** Fotografia, texto, associação, frase-imagem, montagem simbólica

**Abstract:** The article is a comment about one artwork series by John Baldessari presented in the exhibition *The Städel Paintings* at the *Städel Museum* in Frankfurt in 2015. It reflects on how, from using of allusion to the works of other artists, Baldessari hint images and setting texts in open connections. The visit I've made on the exhibition, his interviews with Philipp Kaiser, David Salle and Martin Engler, listed in the catalog and on the site of the museum are primary sources of this text and it is interconnected with Wittgenstein's propositions about language and Jacques Rancière reflections on sentence -image.

**Keywords:** photography, text, association, phrase-image, symbolic assembly

<sup>1</sup> Doutora em Poéticas Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2009). Artista plástica com produção em fotografia, instalação e videoperformance. É professor adjunto no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, atua junto ao Departamento de Artes Visuais na área de fotografia e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Desenvolve os projetos de pesquisa *Procedimentos de contato: desdobramentos da fotografia em imagem numérica na arte da atualidade* e *Videoarte: o audiovisual sem destino*. Participa dos grupos de pesquisa: *Processos Híbridos na Arte Contemporânea* e *Arte & Design*. Atualmente coordena o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS e faz parte do Conselho Consultivo da Fundação Vera Chaves Barcellos.

## 1. Para começar

A série *Movie scripts* – Art do artista John Baldessari, apresentada na exposição *The Städel Paintings*, no *Städel Museum*, em Frankfurt, de 5 de novembro de 2015 a 24 de janeiro de 2016, teve como ponto de partida a apropriação de obras de grandes mestres da pintura alemã, como Lucas Cranach - o velho, Reinhold Ewald, Lucas Van Valckenborch, Adam Elsheimer, entre outros.

Martin Engler, curador da exposição, contou, em uma entrevista em vídeo, que durante a visita do artista ao museu, o tópico do Bicentenário do *Städel* surgiu em meio à conversa entre eles e, a ideia de Baldessari desenvolver um grupo de trabalhos que fosse uma homenagem à coleção do museu, foi desenvolvida em conjunto. (ENGLER, 2015)

A associação entre fotografia, texto e pintura, presente em séries de trabalhos anteriores do artista, instiga a reflexão sobre a complexidade da linguagem e está novamente ativada nessa exposição, constituída por dezesseis dípticos compostos por textos e imagens especialmente criados para essa mostra individual. São obras em grandes dimensões, cada díptico tem, do lado direito ou acima, uma fotografia impressa sobre tela e acrescida de pintura manual sobre a figura, as imagens são fragmentos de pinturas da coleção do museu fotografadas, e do lado esquerdo ou abaixo, os textos contêm diálogos e indicações de ação que mencionam a pintura ou o mundo das artes. Em entrevista a Philipp Kaiser (2015: 59) o artista relata que os catálogos das exposições foram o seu material de consulta e trabalho, e não visitas ao museu como poderia parecer; e que os textos são excertos de roteiros para cinema não realizados, comprados em Hollywood.

Tal associação entre figuras e textos contém disjunções e múltiplos afastamentos. Quando nos aproximamos dos trabalhos, constatamos que são fotografias impressas sobre tela. São imagens de imagens de imagens, como na maioria das publicações impressas. A evidência do afastamento da obra original, por meio de seu registro fotográfico e a posterior impressão dessa fotografia em *offset*, está nas telas que expõem o *grid* – a reticulado de pontos e cores.

Dípticos em justaposição de imagem e texto (é o que à primeira vista nos parece) podem ser percebidos como um meio de questionar o regime de autonomia das linguagens estéticas. A *Série Goya*, realizada pelo artista em 1997, também continha a justaposição entre figuras e palavras. Naquelas obras, impressas com jato de tinta sobre tela, em dimensões de 152.3 x 190.5 cm, em preto e branco e com o texto escrito sobre a base, a composição imitava o formato das fotografias Polaroides (positivos sobre papel com a figura centralizada e uma margem branca ao redor, sendo a base mais larga, revelados ao sair da câmera fotográfica logo após a obtenção). O trabalho fazia menção à série *Os desastres da Guerra* de Francisco Goya, gravuras em que o artista espanhol relacionava desenhos de cenas de guerra a frases escritas na base de cada gravura, criticando sarcasticamente os abusos do poder napoleônico.

Em alguns trabalhos da série, as palavras ou frases, que anteriormente haviam sido escritas por Goya em suas gravuras, foram usadas por Baldessari junto a figuras de objetos fotografados. Imagem e palavra em ambos os casos (Goya e Baldessari) criam associações indiretas, onde a imagem é implicada pelo texto, resultando num “estado de coisas - uma ligação de objetos (coisas)” (WITTGENSTEIN, 2010: 141).

No caso das obras de Baldessari ocorre um outro encadeamento associativo. Existe, na *série Goya*, como num jogo com a lógica, a apresentação de proposições, nas quais “um nome toma o lugar de uma coisa, um outro, o de uma outra coisa, e estão ligados entre si, e assim o todo representa – como um quadro vivo – o estado de coisas.” (ibidem: 171).

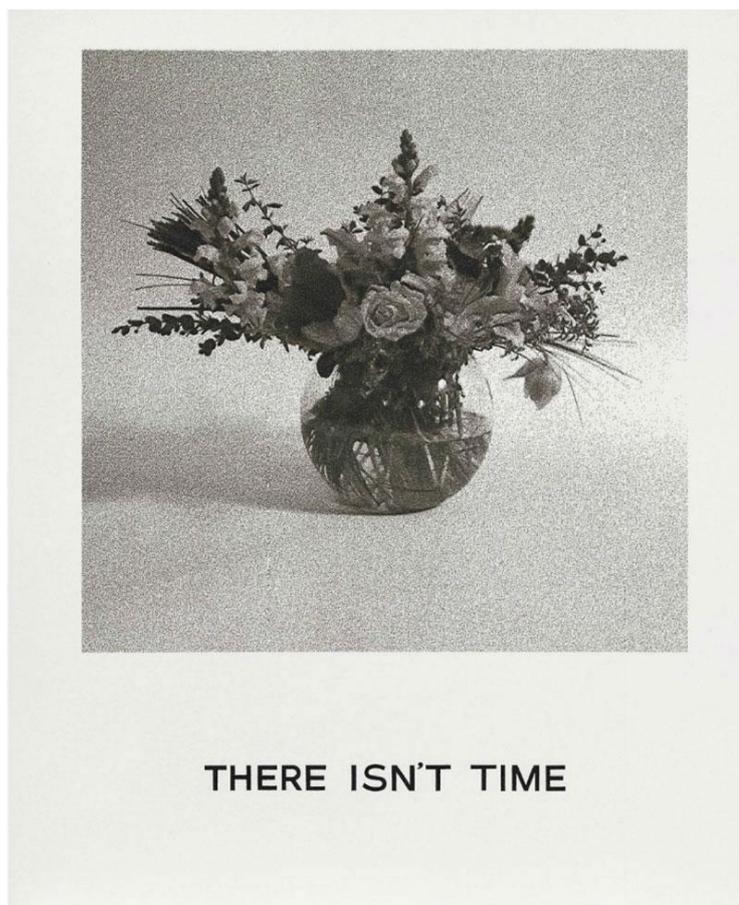


Figura 1. John Baldessari, *There isn't time*, 1997. Fonte: site Artnet.com

Como, por exemplo, a legenda *There isn't time* abaixo da fotografia em preto e branco de um vaso de flores, vista em *plongé*, num fundo cinza, que tem como referência a obra de Goya *Ya no ahy tempo* (1810-14), de onde vem a legenda traduzida do espanhol para o inglês. Nessa última, a cena com sete figurantes apresenta a vulnerabilidade das mulheres capturadas por inimigos de guerra. No fundo à esquerda uma mulher ajoelhada é agarrada por trás, no primeiro plano um soldado em pé com sua espada dirigida à outra mulher com olhos arregalados; ao seu lado outra mulher ajoelhada cruza as mãos em oração; outra está no chão já abatida, à sua direita outro soldado olha para a cena, aparentemente depois de ter esfaqueado um homem que está, ainda em suas mãos, caído como morto. Em ambas as obras a legenda é a mesma, uma figura toma o lugar da outra figura, no lugar de mulheres prestes a serem mortas estão flores já arrancadas, também em seu estado de sobrevivência dentro do vaso.

Esse conjunto de obras implica em diferentes camadas temporais de apreciação e leitura. Na primeira o 'estado de coisas' se coloca no tempo presente, numa ligação direta entre objetos (texto e imagem) que constituem o trabalho, numa segunda leitura o 'estado de coisas' da obra de Baldessari apresenta uma ligação fora do espaço-tempo presente, por meio da possibilidade do aparecimento do objeto ausente - a obra de Goya na memória do observador.



Figura 2. Jonh Baldessari. *Movie Scripts | Art*: Vista parcial da exposição, 2014.  
Fonte: Foto da autora.

Em entrevista dada a Philipp Kaiser o artista concorda na possibilidade de relacionar esse conjunto ao paradigma surrealista quando este o questiona:

[...] estruturalmente e compositivamente a sua série refere-se as suas primeiras pinturas de foto-textos. Eu penso que pode ser dito que ambas as séries: *National city* e a *Goya* de 1997 foram dirigidas por um paradigma surrealista que combina elementos de textos e imagens sem uma conexão lógica. (KAISER, 2015: 59)

Na sequencia da entrevista Baldessari, que sempre foi fascinado a respeito da linguagem, afirma que o surrealismo foi muito atrativo para ele, e podemos inferir que o surrealismo lhe interessou por ampliar a articulação da linguagem.

As publicações surrealistas (revistas, livros e jornais) usam imagens junto aos textos, fazendo referência ao modo como os dicionários, e manuais científicos ou livros e revistas ilustram seus conteúdos. Em *La Révolution surréaliste* e o *Minotaure* as aproximações entre figuras e textos não possuem uma relação explícita, sugerem nexos abertos e associações que desencadeiam outros sentidos. Há uma ambiguidade do significado no jogo semiótico surrealista que é explorado pelos artistas. Para David Bate (2004:32)

Em contraste com os pressupostos ideológicos do realismo de uma verossimilhança na investigação científica, jornais e revistas ilustradas populares. Em *La Révolution surréaliste*, o estado já polissêmico de imagens é deixado aberto para semiose, numa deriva de significados de um para outro ao longo de qualquer cadeia que um espectador se preocupe em construir.

René Magritte foi um grande explorador da linguagem, produzindo, em algumas de suas pinturas aproximações entre imagem e texto de forma menos aleatória do que nas publicações a que se refere Bate. Como por exemplo na série *The Key to Dreams*, com obras datadas de 1927, 1935 e 1930; essa última composta por uma forma retangular vertical, subdividida em duas colunas e três linhas formando três quadrados internos. Dentro de cada quadrado há uma imagem de um objeto e sua designação. O artista criou associações indiretas, como um sapato feminino e a palavra lua, um martelo e a palavra sobremesa. Nelas, o texto cumpre o papel de legenda, como usado em livros escolares, uma legenda que apresenta um complemento ao objeto, gerando em cadeias associativas derivadas, outros nexos aos objetos figurados.

De outro modo a sua obra *La trahison des images*, 1929, onde consta embaixo da figura de um cachimbo pintado sobre tela a inscrição *Ceci n'est pas une pipe* (Isso não é um cachimbo) não propõe uma ambiguidade, não associa imagem e texto de forma aleatória, não abre cadeias associativas. Refere-se a linguagem e a sua expressão, trata diretamente a forma da linguagem. A forma do texto *Ceci n'est pas une pipe* pintada sobre tela, indica uma afirmação subentendida sobre o que é a forma. A forma da proposição 'isso não é um cachimbo' implica essencialmente seu modo de expressão - a pintura, e uma representação da figuração de um cachimbo.

No final do livro de Michel Foucault *Isso não é um cachimbo* estão duas cartas escritas por Magritte ao autor. Uma de suas observações diz respeito ao livro *As palavras e as coisas*. Trata da palavra semelhança e sua relação com as coisas, o artista afirma que entre as coisas o que existe são similitudes e não semelhanças e "Só ao pensamento é dado ser semelhante. Ele se assemelha sendo o que vê, ouve ou conhece, ele torna-se o que o mundo lhe oferece." Magritte prossegue citando um exemplo da história da arte, referindo-se a uma obra de Velásquez, para ele, a pintura expressa visivelmente o pensamento invisível do pintor, o que faz com que o invisível seja visível quando constituído exclusivamente de figuras visíveis. O invisível expresso não esconde nada, enquanto que o visível em nossa experiência esconde sistematicamente algo. "O que não "falta" importância é ao mistério evocado de fato pelo visível e pelo invisível, e que pode ser evocado de direito pelo pensamento que une as "coisas" na ordem que o mistério evoca." (MAGRITTE, In: FOUCAULT, 2008: 83.)

No caso da série *Movie scripts – Art*, de Baldessari, lado a lado texto e imagem criam associações improváveis, associações que contém algo que continua invisível, "não é sobre a justaposição de texto e imagem. É sobre um intervalo de tempo, uma estória curta que é confrontada com uma imagem". (KAISER, ibidem: 61) A imagem não ilustra o texto, que tão pouco representa ou explica a imagem. Dissociados, vindos de lugares e tempos distintos, compõem uma montagem disjuntiva, criando um intervalo, um tempo entre um e outro que precisa ser percorrido e preenchido pelos que contemplam o trabalho.

Jacques Rancière, em *O destino das imagens*, propõe uma reflexão sobre a imagem e discursos, no segundo capítulo (a frase, a imagem, a história), define frase-imagem (a grande parataxe) como a medida da arte estética que, no início do século XX, "teve então de se constituir como medida contraditória, alimentada pela grande potência caótica dos elementos desligados". (RANCIÈRE: 64) Para o autor, em tais obras, "a frase não é o dizível, a imagem não é o visível", é a união de duas funções que desfazem a relação representativa da imagem

pelo texto. A frase-imagem é a união da função frase desencadeando, “dando carne e, paradoxalmente, consistência à passividade das coisas sem razão” com a imagem como “potência ativa, disruptiva, do salto, a potência da mudança de regime entre duas ordens sensoriais” (Ibidem: 65). O autor prossegue o texto chegando à associação entre frase-imagem e montagem e estabelece dois tipos de montagem – montagem dialética e montagem simbólica.

A montagem dialética cria choques, aproximando heterogêneos, associando incompatíveis. “Trata-se de organizar um choque, de encenar uma estranheza do familiar, para fazer aparecer outra ordem de medida que só se descobre por via da violência de um conflito.” Enquanto que a montagem simbólica, junta os heterogêneos “no empenho de estabelecer uma familiaridade, uma analogia ocasional [...], um mundo comum onde os heterogêneos são tomados num mesmo tecido essencial [...]”. (Ibidem:78-79)

A série *Movie scripts - Art* explicita a heterogeneidade dos elementos e a dissociação entre tempos (um texto para roteiro de cinema, deste século, ao lado de fragmentos de obras da história da arte produzidas séculos anteriores) como um choque entre formas da cultura, mas, simultaneamente, podemos vê-los (texto e imagens) numa analogia ocasional, numa metáfora do agora, num mesmo *continuum* temporal. Podemos até imaginar os impressos sobre a mesa do artista (catálogos e roteiros).

David Salle (2015: 69) afirma: “Palavras e figuras, figuras e palavras. De uma forma ou de outra, John vem fazendo sua carreira colocando-as junto, testando sua viscosidade e elasticidade, usando uma para desfiar, ou juntar se à outra”.

Para Baldessari, além do trabalho não ser sobre a justaposição de texto e imagem, como afirmou Kaiser, existe algo mais que um intervalo, é um período de tempo, não um instante.

## 2. Para encerrar

Como uma *frase-imagem*, num ir e vir da obra ao processo, o intervalo existente entre seus dípticos não cessa de nos abrir a possibilidade de intervir com nossas memórias e percepções. São obras que não se encerram num único meio, fotografias que têm o fazer fotográfico atrelado ao pensamento sobre a arte, fotografias nas quais o procedimento de capturar uma imagem de um livro reflete um modo de olhar para o sistema das artes, mas também para os sistemas que se contaminam e nos impregnam dia a dia.

Diante desses dípticos, estive como que diante de uma cena, como quando temos apenas um *frame* de um vídeo, um *frame* legendado, daqueles que capturamos entre a continuidade da narrativa, são intervalos que apontam para comentários quase imperceptíveis, revelando o contexto da cultura dos personagens em questão.

A associação entre textos pensados para serem filmes, nos quais encontramos as descrições das ações dos personagens e suas falas, ou seja, projetados para estruturarem uma sequência de imagens e sons, em movimentos e fotografias criados a partir de fragmentos de imagens de pinturas feitas muitos anos antes, tudo faz pensar nos vídeos que dissociam som e imagem ou ainda som imagem e texto, são, geralmente, trabalhos que apontam para aberturas, para o invisível a que Magritte fez referência, precisam ser completados pelo observador.

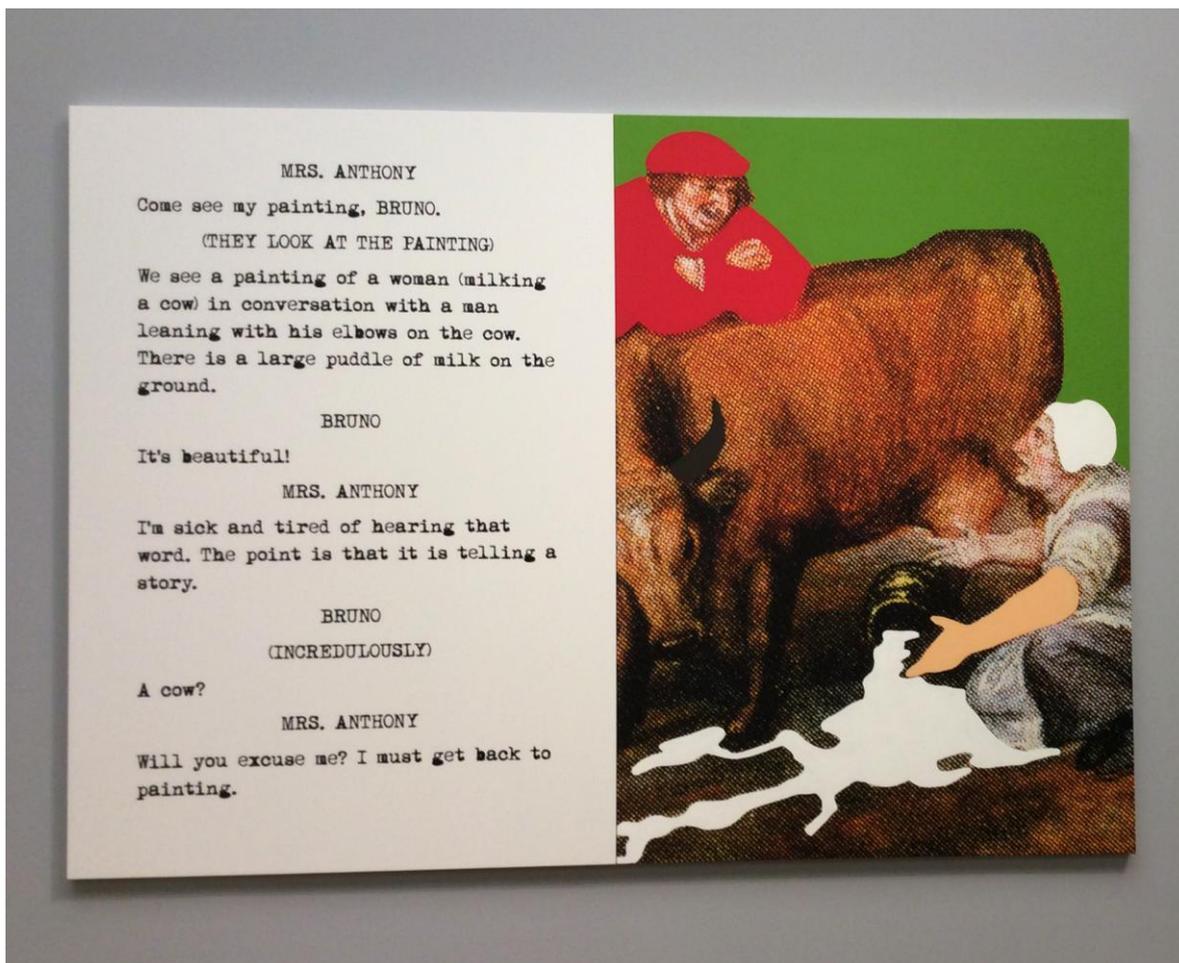


Figura 3. Jonh Baldessari. *Movie Scripts | Art:... One must act quickly...*2014. 182.2 x 237.7 x 3.8 cm, jato de tinta sobre tela com pintura acrílica. Fonte: Foto da autora.

Convém mencionar que Baldessari, durante a década de 1970, realizou mais de duas dezenas de vídeos e alguns filmes super-8, nos quais a linguagem audiovisual era ponto central daquelas obras. Em *I'm making art*, vídeo de 1971, o artista fica diante da câmera, em pé, olhando para o monitor, que transmite sua imagem. Cada vez que pronuncia a frase *I'm making art*, movimenta um de seus braços em gestos simples como dobrar, esticar, levantar, ou inclina-se para frente ou para o lado, sempre com curtos movimentos. Uma proposição na qual o artista relaciona sua imagem e ação ao texto falado e ao modo como o diz, Baldessari diz - *eu estou fazendo arte*, e expressa isso em pé, diante da câmera, movimentando seus braços, a visibilidade dessa articulação, nos mostra tudo, numa camada sutil, o vídeo explicita o seu posicionamento diante da arte.

#### Referências:

BALDESSARI, John. Imagem da obra *There isn't time*. In: [www.artnet.com/magazine\\_pre2000/features/schjeldahl/schjeldahl2-4-98.asp](http://www.artnet.com/magazine_pre2000/features/schjeldahl/schjeldahl2-4-98.asp). Acesso em 26 de maio de 2016.

BATE, David. *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*. New York: IBTAURIS, 2004.

ENGLER, Martin. Depoimento no vídeo apresentado no site do Städel Museum. Disponível em <<http://www.staedelmuseum.de/en>>. Acesso em: 10 jan. 2016.

MAGRITTE, René. *Cartas* In: FOUCAULT, Michael. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Paz e Terra. 2008.

KAISER, Philipp. 'Make it a Better painting' entrevista com John Baldessari. In: BALDESSARI, J. *The Städel Paintings*, catálogo da exposição. Frankfurt: Herausgeber, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

SALLE, David. 'John Baldessari's Movie scripts/Art Series', In: BALDESSARI, J. *The Städel Paintings*, catálogo da exposição. Frankfurt: Herausgeber, 2015.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*, São Paulo: Edusp, 2010.