



**HAL**  
open science

## Entre imagens

Rodrigo Fontanari

► **To cite this version:**

Rodrigo Fontanari. Entre imagens. Revelar: Revista de Estudos da Fotografia e Imagem, 2019, 4, pp.119-141. <hal-03484199>

**HAL Id: hal-03484199**

**<https://hal.science/hal-03484199v1>**

Submitted on 16 Dec 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC 4.0 - Attribution - Non-commercial use - International License

**ENTRE IMAGENS**  
***Daniel Boudinet e a fotografia***

---

RODRIGO FONTANARI<sup>1</sup>

Université de Paris VII—Denis Diderot/Pontífica U. Católica de São Paulo

This essay aims, on the one hand, to submit to the public, even in its broad line, the work of the French photographer Daniel Boudinet and, on the other hand, to look closely at his work titled “Paris-Rome-London”, which covers the period from 1975 to 1977, in which the photographer seems to reflect not only on the poetry of the colours of cities at night, but also, on the proper way to seize poetic forms. It is a series of nocturnal photographs whose aesthetics is halfway between the *repérages* (pure recognition of sites) and *repaire* (the place of refuge). Here we work with the hypothesis that these photographs seek, therefore, to rediscover, in some way, within their own fixity and rigidity the idea of movement, while making them any space where only plastic events occur.

**Keywords.** Daniel Boudinet; night photography; time; movement.

Este ensaio visa, por um lado, apresentar ao público, ainda que em suas grandes linhas, a obra do fotógrafo francês Daniel Boudinet e, por outro, se debruçar mais detidamente sobre seu trabalho intitulado de “Paris-Roma-Londres”, que abarca um período que vai de 1975 a 1977, em que o fotógrafo parece refletir não apenas sobre a poesia das cores das cidades noturnas, mas também, sobre a própria maneira de como apreender sua poética das formas. Trata-se de uma série de fotografias noturnas cuja estética se apresenta a meio caminho entre *repérages* (o puro conhecimento de locais) e *repaire* (o local de refúgio). Trabalha-se, aqui, com a hipótese de que suas fotografias buscam, portanto, reencontrar, de algum modo, em sua própria fixidez e rigidez, a ideia do movimento, tornando-as um espaço qualquer, onde há apenas acontecimentos plásticos.

**Palavras-chave.** Daniel Boudinet; fotografia noturna; tempo; movimento.





## Os olhos de Daniel Boudinet

Se, por um lado, certos traços biográficos do fotógrafo francês Daniel Boudinet já atestavam seu interesse pelo exercício do olhar fotográfico: um «sentido agudo de observação», por outro, o olhar insistente, que passa as horas do dia no beiral da janela de sua casa à Chamonix, na região dos Alpes, a «observar o cume das montanhas» (Ducroix, 1993: 204), testemunha sobre sua arte fotográfica que, como ele mesmo confessa numa de suas entrevistas em 1980, foi descoberto *ao caso*<sup>2</sup> (Ducroix, 1993: 206).

É, portanto, esse olhar atento e observador que se buscará interrogar. Este ensaio visa refletir sobre o fazer fotográfico de Daniel Boudinet que, por hipótese, não se caracteriza apenas por uma operação mecânica, química ou física. Longe disso. É, antes de tudo, um ato mental. Nascido de um olhar que — como assegura sua biografia — sabe contemplar, o que torna o enquadramento fotográfico num espaço pictórico inteiramente organizado e hierarquizado, interiorizando o tempo próprio da contemplação de que se constrói cada um deles.

A textura e a temporalidade da imagem fotográfica de Boudinet surgem do tempo lento de contemplação, que permite a reconfiguração da complexidade das simultaneidades que vão se organizando no interior do quadro fotográfico.

Assim, sem se reduzir à composição das relações de formas, o ato fotográfico de Daniel Boudinet parece muito mais atento às nuances plásticas que se estabelecem entre as faixadas, os objetos justapostos pelo acaso e entrecruzam o olhar atento do fotógrafo. Ao menos, é o que permite entrever a experiência deste trabalho noturno, inteiramente em cores, principiado ao longo da década de 1970.

## Cidades invisíveis

De *Bomarzo à Alsace* — títulos de seus dois primeiros trabalhos fotográficos — Daniel Boudinet já havia mostrado ao público as predileções de seu olhar, sempre à procura de uma espécie de perfeição de uma paisagem, de uma paisagem ideal. Imagens em que o fotógrafo se dedica a mostrar não apenas o misterioso e o fantástico, mas também as formas, as nuances, tanto do bucólico, do rural, quanto de arquitetura, expondo sob a luz do dia toda nervura das formas arquitetônicas de uma construção. Sem se esquecer, entretanto, também de seu trabalho como retratista de artistas, intelectuais de sua época.

Entre 1975 e 1977, Daniel Boudinet, de maneira singular, passa então a se debruçar sobre o cair da noite e o acender das luzes das ruas, observando a composição plástica desenhada pelas luzes, sombras, mas também pelas cores reveladas na obscuridade da noite. É aí que irrompe todo seu teatro.

Aliás, se é pelo teatro que se pode interpretar seu ato fotográfico — ao menos é o que nos permite entrever esta breve nota encontrada em uma das suas cadernetas de seu arquivo: «Estamos todos num teatro. Só não se sabe muito bem onde se encontra a cena» (Boudinet, 2005/028) —, é porque, tal como Roland Barthes em *A Câmara Clara*, Daniel Boudinet<sup>3</sup> também entrevê que «não é, porém (parece-me), pela Pintura que a Fotografia tem a ver com arte, é pelo Teatro [...] A câmera obscura, em suma, deu ao mesmo tempo o quadro perspectivo, a Fotografia e o Diorama, sendo todos os três, arte de cena» (Barthes, 2002<sup>4</sup>: 813). O ato fotográfico de Daniel Boudinet assenta no encontro da cena. Ou melhor, para dizer nos termos do próprio fotógrafo, no “sentido dos ângulos”, guardando, em seu fazer fotográfico, o duplo movimento de descobrir e idealizar a imagem que se fotografa.

Como testemunha e esclarece Daniel Boudinet, numa entrevista à Sylvain Lecombe para revista *Canal* de 1978, «todo meu trabalho fotográfico está relacionado à deambulação. Primeiramente para encontrar o lugar para fotografar, em seguida, para descobrir lentamente nesse lugar o ponto de vista ideal que permite a fotografia» (Lecombe, 1978: 5).



Imagem 1. Daniel Boudinet, *Rome*, 1974, Donation Daniel Boudinet, Ministère de la Culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, diffusion RMN-GP.

É essa procura pela cena que a fotografia intitulada *Rome 1977* sugere: o fundo negro da escuridão em pleno contraste com colorido do muro transforma a calçada e a rua num palco, em que a variação de tonalidade de ocre que a iluminação cria é, ela mesma, a um só tempo, sujeito e objeto da imagem e delinea, sob a intensidade da sombra, a atmosfera de um espaço cênico, um minúsculo e condensado *décor* de teatro.

Essa série de fotografias noturnas, em particular, atesta a predileção pelo caminhar, pelo passear, que está por detrás da descoberta de cada uma dessas imagens. Entre *repérage* (o puro reconhecimento de locais) e *repaire* (o local de refúgio), Daniel Boudinet faz o olhar do espectador descobrir cidades invisíveis. Por isso mesmo, os lugares escolhidos para fotografar não têm uma finalidade prática, tampouco documentária<sup>5</sup>. São lugares incomuns e totalmente assimétricos a Paris, a Roma e a Londres os que se conhecem enquanto turista e que, muitas vezes, se encontram nas fotografias de prospectos turísticos ou mesmo de cartões postais.

Tem-se a impressão de um espaço em suspensão, revestido de uma inusitada presença e efemeridade. Daniel Boudinet recusa-se a converter simplesmente esses lugares num décor de teatro ou cinema, esforçando-se em torná-los num espaço de fuga em que, mais do que se esconder do mundo, o corpo pode se recolher, encontrar-se em recolhimento e repouso.

Despido de um olhar inteiramente armado por trás da câmara, o fotógrafo acessa a uma outra cidade totalmente desprovida de estruturas racionalistas de utilidade e de finalidade operativa, uma cidade labiríntica que se reabre ao significado das coisas.

Uma cidade que apenas nasce e a que só se tem acesso através de um olhar pela tangente, de um olhar que vagueia por entre suas ruas, percorrendo-as para reconhecer no exterior seu interior. Esse passear errante pelos caminhos desordenados e desviantes da cidade permite ao olhar do fotógrafo fazer surgir lugares em suspensão, mostrando detalhes das cidades que, muitas vezes, passam despercebidos ao olhar já bastante acostumado ao torpor da simples obscuridade da condição noturna.

«Travaillez pendant que vous avez encore lumière...» (Proust)

Numa espécie tentativa de reversibilidade do platonismo, cada uma das fotografias desta série poderia ser considerada como um sutil convite a descer à caverna platônica, para reconhecer aí que é possível também de entrever, no interior dessa caverna, um lugar inundado de claridade, de uma luminosidade única que diz qualidades únicas, onde, embora a luz exógena não irradie mais, a luz endógena jamais se apaga. É o que permite entrever os termos de Michel Nuridsany (1977: 4) em *Tendances actuelles de la photographie en France*, ao notar no trabalho poético noturno de Boudinet que «a luz convida o indizível a se manifestar».



Imagem 2. Daniel Boudinet, *Paris*, 1975, Donation Daniel Boudinet, Ministère de la Culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, diffusion RMN-GP

Essa obscuridade singular transpassada por uma luminosidade frágil coloca em relevo a cor<sup>6</sup>, as formas e as texturas. Portanto, ao contrário do que sugere o crítico de fotografia Christian Caujolle (1993: 11), não é simplesmente «a luz que produz a cor», é o entrelaçamento dessa luz na escuridão, toda atmosfera noturna emanada e construída pelas diferentes técnicas de iluminação pública, que permite ao fotógrafo fazer existir sua fotografia.

É o que, de certa maneira, revela esta outra fotografia, *Paris 1975*. Essa substância luminosa entrelaçada pela obscuridade da noite é a mesma matéria da imagem. É ela que permite a Boudinet criar uma espécie de *décalage* com a realidade, criar até mesmo a cor, tornando suas imagens num teatro da luz. A luz enquanto substância pousa e repousa sobre a cena, cria cenários, ou paisagens possíveis para o espaço, e abre, misteriosamente, uma fenda, para olhar ali onde tudo parece mesmo ser apenas feito de uma escuridão sem vida.

Assim, o fotógrafo situa-se na contracorrente de toda ideia de trivialidade que ronda a fotografia em cores, enquanto atividade de passatempo de fotógrafos amadores. Ele busca, num certo sentido, através de seu interesse de pesquisa estética, conceder a essa imagem em cores a dignidade de uma atividade artística.

Trata-se de uma imagem fotográfica que vai em direção às bordas extremas do visível. Daniel Boudinet dirige o olhar para aquilo que «há de mais leve [...] para aquilo que só se pode revelar por uma visão indireta» (Calvino, 2001: 18) na escuridão e obscuridade da noite. Seu olhar subtrai, assim, o peso que ronda a cidade e a escuridão noturna, transformando-as numa paisagem neutra. Uma outra paisagem se descortina somente quando o olhar se abre a outras trilhas, distante do traçado aparente da cidade, de que, portanto, só há existência sob condições noturnas.

A fotografia de Boudinet não reproduz apenas o visível, torna visível. Ao acentuar a tintura da cidade noturna, a beleza quase inapreensível que se mostra quando a noite vem encobrir a luz do dia, Daniel Boudinet deixa as coisas falarem — ele sabe ouvir o seu silêncio —, livrando-as dos símbolos que elas mesmas anunciam.

## Duração de um instante

Suas fotografias têm tempo. Opondo-se historicamente a toda velocidade e instantaneidade ditadas pela concepção de “instante decisivo”<sup>7</sup>, entrevisto, de certa maneira, no trabalho fotográfico de Henri Cartier Bresson e no fotojornalismo em geral, Boudinet dá existência a uma imagem fotográfica que contém, em si mesma, toda espessura do tempo. Elas têm duração [*durée*], o que permite à paisagem mostrar toda sua interioridade, toda sua intimidade. De resto, há esta outra nota encontrada em seus arquivos — «encontrar na fixidez a ideia de movimento. Representar um tempo de eternidade é o único concebível e possível» (Boudinet, 2005/028) — que autoriza pensar o movimento no tempo. Ou então, não seria esta uma das obsessões de sua arte. Sua concepção de imagem poderia ser entendida como uma “escultura no tempo” (Tarkovsky, 2014: 15), o que não soa estranho para aqueles que sabem que o fotógrafo entrevê em sua arte tanto o trabalho de escultor quanto o de pintor<sup>8</sup>.

Feitas a partir de um tempo de pose extremamente longa, como assume o próprio fotógrafo, as imagens desta série noturna subvertem a experiência do tempo proporcionada pela naturalização do instantâneo inerente a toda prática da fotografia moderna, concedendo lugar à experiência da duração, que desconstrói a álgebra do instante. Aos olhos de Boudinet, deixa de ser apenas uma «fatia única e singular de espaço-tempo», como preconizada Philippe Dubois (1990: 163) em *O ato fotográfico*, para se revelar como o produto do congelamento do espaço e não do tempo (da interrupção artificial de uma duração). A imagem é o resultado desse tempo produzido e germinado em seu interior.

Quando, então, o ato fotográfico parece encontrar, na modernidade, seu ápice da aceleração, Boudinet mostra, a partir desse seu trabalho, que o aparelho fotográfico é também uma máquina de esperar. Ao devolver-lhe toda sua lentidão, o fotógrafo não esconde que seu ato se faz inteiramente num trabalho de pose, como se alguma coisa permanecesse, ainda que minimamente no instante, e sua duração

oferece ao olhar uma outra dimensão da imagem que faz dela uma “imobilidade viva”, como escreve Roland Barthes (2002: 828).

Ora, na proporção que aumenta a retenção do tempo no interior da imagem, tem-se a impressão de diminuir a sua fixidez. A fotografia deixa de ser uma imagem despossuída de tempo e movimento, sendo antes um movimento que se dilui e se entrelaça na liturgia do instante em que se funda. Há no ato mesmo de esperar, em Boudinet, a ideia de movimento, pois a espera é aí a antecipação no tempo do que se busca tornar visível. É toda interioridade do tempo na imagem, essa tentativa de representar o tempo da eternidade que faz com que a imagem fotográfica restitua em sua fixidez a ideia de movimento. A imagem fotográfica torna-se uma imobilidade petrificada de movimento, uma espécie de respiro cujo movimento irrompe do próprio registro fotográfico enquanto acontecimento.

Boudinet capta o espaço, a fluidez da paisagem se configurando intimamente no interstício do movimento da duração do ato fotográfico. Como numa espécie de plano-sequência, o fotógrafo, com sua câmera fixa, apenas observa o desenrolar da cena, da subtilidade da paisagem se exprimindo, condensando, o que revela, na imagem, um mundo de lentidão, cujo movimento só se dá a ver àquele que não submete o olhar ao vórtice da aceleração. É, de certa maneira, o que mostra esta fotografia *Rome, 1975*.

Assim, o fotógrafo tensiona, na construção do quadro fotográfico, tanto a dimensão *Khronos* do tempo, quanto sua face *kairos*<sup>9</sup>, que faz da imagem fotográfica por si só, a experiência de uma densidade, uma espessura do tempo. Aquele tempo suficiente para que as coisas aconteçam, provocando na imagem fotográfica uma inversão da percepção sensorial de sua natureza: um movimento singular cuja mobilidade abruptamente desacelerada permite imaginar o lento descolar das coisas no seu interior. Ora, aponta nessa mesma direção a declaração do fotógrafo, na entrevista anteriormente mencionada, em 1978: «amo pensar que o tempo contido na minha foto poderia ser simbolizado por um personagem atravessando o retângulo num passo normal» (Lecombre, 1978: 5).



Imagem 3. Daniel Boudinet,, *Rome*, 1975, Donation Daniel Boudinet, Ministère de la Culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, diffusion RMN-GP



Imagem 4. Daniel Boudinet, *Londres*, 1977, Donation Daniel Boudinet, Ministère de la Culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, diffusion RMN-GP



Imagem 5. Daniel Boudinet, *Londres*, 1977, Donation Daniel Boudinet, Ministère de la Culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, diffusion RMN-GP

Impossível deixar de pensar nestas duas outras imagens [Ver *Imagens 4— 5*]. A rigidez da construção, de sua presença no tempo, cria a impressão de ser possível adentrar, passear sob o calçamento, enquanto na outra, o extenso pavimento de pedras desperta a vontade de por aí caminhar.

Daniel Boudinet torna visível essa unidade invisível sob a superfície da pequena pele de que se origina a película fotográfica: um instante em plena suspensão; um instante sem interrupção, mas que faz o olhar do espectador mergulhar no quadrante fotográfico, dissolvendo-se inteiramente na infinitude de sua duração, o que transforma a disposição concreta de um lugar concreto numa organização sensível.

### Um espaço de recolhimento e de silêncio

A arte fotográfica de Daniel Boudinet torna, então, visível o quê? Consistindo numa espécie de meditação produtiva que faz o espectador ver o que não havia visto, ou o que até então acreditava não ver. Uma tarefa constante de vigília entre o olhar e o ver, que faz do ato fotográfico um gesto que perscruta, interroga a partir e para além do visível, produzindo uma imagem que é capaz de escavar as evidências e superficialidades do visível.

Dessa perspectiva, o formato escolhido para revelação das imagens desta série desempenha um papel importante. Em geral, elas são reveladas na dimensão de 10 por 15 centímetros, bastante próximas do tamanho de um cartão postal, pelo qual Boudinet tinha uma certa afeição, comprovada pela caixa de seu arquivo, composta por uma vasta coleção de postais, em sua maioria de belas-artes e monumentos de arquiteturas, depositada à Médiathèque de l'Architecture et Patrimoine (MAP), atesta, definitivamente, seu interesse.

Esse pequeno formato, longe de transformar e reduzir a uma banalidade comercial, a uma vulgaridade ou *clichê*, exige do espectador um recolhimento e uma aproximação para melhor vê-las e contemplar suas paisagens. Mas não é apenas o



Imagens 6 e 7. Daniel Boudinet, *Paris*, 1977 (em cima), *Paris*, 1977 (em baixo),  
Donation Daniel Boudinet, Ministère de la Culture (France), Médiathèque de  
l'architecture et du patrimoine, diffusion RMN-GP.

modo de ver que se modifica. Ao forçar o espectador a se deslocar em sua direção, o que era puramente estático, ganha sutilmente uma espécie de movimento. E, então, ao se aproximar, esse olhar circula e adentra à imagem, sem, contudo, torná-la necessariamente num objeto de culto, isto é, recuperando a “aura” desses lugares.

Esse pequeno formato faz despertar no olhar do espectador o “desejo de habitação”, para reter, mais uma vez, a expressão de Barthes (2002: 819). Um desejo

fantasmático, isto é, dependente «de uma espécie de vidência que parece me levar adiante, a um tempo utópico, ou me reportar para trás, para não sei onde de mim mesmo». Elas são, enfim, *habitáveis*, e não *visitáveis*. E toda a estranheza [*heimlich*] que elas podem suscitar ou despertar no olhar do espectador, por serem espaços completamente esvaziados de qualquer traço de presença humana, «não é de modo algum inquietante» (*Ibidem*). É o que sugerem essas duas fotografias, Paris, 1977.

Se elas não são inquietantes é porque — mesmo que busque fotografar espaços urbanos inteiramente esvaziados, desertos e despossuídos de todo e qualquer traço de presença humana —, nessas fotografias não há tentativa alguma de dramatizar a imagem. Ao contrário, suas fotografias parecem captar a sensação de equilíbrio, de placidez e de harmonia que podem emanar destes lugares. A tranquilidade que emana desses espaços coloca o corpo em repouso, fazendo-o desejar aí estar, sentar-se ou se recostar.

Ao olhar a cidade com um olhar renascentista, como se estivesse a elaborar através da objetiva um desenho feito pelo método “plano-corte-fachada”, o fotógrafo transforma sua imagem num cenário, onde, no entanto, nenhuma ação se passa. Um cenário inteiramente esvaziado, sem nenhum antes ou depois. Um teatro sem teatralidade. Sem nenhuma dissimulação de uma ação possível; a dimensão do esperar que alguma coisa aconteça. São espaços plenos de presença e vazios de qualquer ação.

Tudo isso parece colocar essas fotografias de Daniel Boudinet numa simetria ao surrealismo, tanto pelo modo crítico quanto poético desse movimento, ou aquelas fotos de Alain Renais reunidas no volume *Repérages*. No entanto, essas semelhanças se desfazem quando se observa atentamente nessas imagens que o seu vazio, o caráter desértico dessas paisagens urbanas, não tem nada de solitário, inquietante ou sem atmosfera. Trata-se de uma poética urbana noturna lavada de toda inquietude surrealista.



Imagens 8, 9 e 10. Daniel Boudinet, *Rome*, 1973 (em cima), *Londres*, 1977 (em baixo, à esquerda), *Paris*, 1976 (em baixo, à direita), Donation Daniel Boudinet, Ministère de la Culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, diffusion RMN-GP.

Esse esvaziamento é musical, uma vez que se compreende esse musical como ressonância. Aliás, é Roland Barthes ainda que o diz em seu bastante conhecido ensaio para revista *Créatis: As fotografias de D. B. são muito musicais* (Barthes, 2002: 327).

Pois ela não tem que ver com a “descrição” do fotógrafo, mas com o “efeito de silêncio” (*Ibidem*: 833). Esvaziamento que se transforma numa escuta atenta dessa espécie de caverna de retumbâncias que se torna a cidade no cume da noite. Entende-se por silêncio, como o concebe o músico americano John Cage,

«a multiplicidade da atividade que nos cerca constantemente [...] [e] escapa a nossa atividade» (Kostelanet, 2001: 309).

Nessas três fotografias de cruzamento [Ver *Imagens 8 — 10*], com suas ruas e esquinas, em que se espera a qualquer momento a interpelação ruidosa de um veículo qualquer ou mesmo de um passante, tudo é posto num repouso absoluto do silêncio: uma escuta do pulsar da paisagem numa musicalidade quase tonal.

Aprende-se com essa série de Boudinet que a imagem se faz, como em poesia, do silenciamento do sentido. Conseqüentemente, o fotógrafo traz ao visível o esvaziamento da imagem como contrário absoluto do seu oco, concedendo a esse intervalo um preenchimento fosco, sem nenhuma irradiação de sentido, apenas um timbre difuso. Boudinet transforma então o silêncio numa matéria significativa, a partir dessa série fotográfica, juntamente com toda duração do tempo, que se erigiu. Um silêncio que não fala (não quer dizer forçosamente alguma coisa), ele se apresenta simplesmente como um significante, sem um significado outro, senão o de sua pura presença.

De uma extraordinária neutralidade, *inexpressíveis*<sup>10</sup>, essa série fotográfica de Daniel Boudinet encontra sua origem na combinação de composição entre luz, sombra e cor. E por meio de enquadramento cuidadoso, busca balancear os elementos de que se compõe a imagem. A luz, frequentemente dura, direta e cristalina produz uma atmosfera de ressonância que é suavizada, muitas vezes, por uma outra luminosidade mais difusa e suave que o espaço urbano e a condição noturna oferecem ao fotógrafo. Essa luminosidade faz vibrar tanto os elementos naturais quanto as próprias construções e espaços urbanos. Revestindo suas imagens de uma *cambiância de intensidade* (Barthes, 2002: 318), ele faz ver, o que o filósofo belga denomina, em seu *Histoire photographique de la photographie*, de timbre. Essa ressonância entre sombra e luz, que não «engendra degradês contínuos, mas justamente efeitos de timbre, isto é, de harmônicos (luminosos) em intensidades variáveis» (Van Lier, 1992: 161).



Imagem 11 e 12. Daniel Boudinet, *Paris*, 1977 (à esquerda), *Paris*, 1975 (à direita), Donation Daniel Boudinet, Ministère de la Culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, diffusion RMN-GP.

Como se vê nas duas fotografias, *Paris*, 1975 e *Paris*, 1977 [Ver *Imagens 11—12*], o ato fotográfico consiste em se deparar com inúmeros fragmentos do mundo que interpelam a visão, conduzindo o olhar a um labirinto de luz que se mostra escondendo (escuro) e se esconde, revelando.

Esse timbre luminoso de diferentes intensidades e qualidades faz aparecer, sobre a película fotográfica, uma outra qualidade de cor distante do vínculo de convenção ou de naturalidade com a realidade, embaralhando do espectro crômico da fotografia que a torna uma espécie de furta-cor que, sob a menor variação de qualidade ou da quantidade de luz que faz incidir, uma outra tonalidade de cor vem à visualidade.

É toda uma *mise en scène* que Daniel Boudinet constrói, porém, inteiramente montada sem nenhuma ação, sem nenhum personagem. Uma «imagem performática» — como concebe Michel Poivert em *Photographie contemporaine* — se se entender por performático a encarnação do trabalho da matéria plástica de que se constitui a imagem fotográfica em si mesma, e em que «a teatralidade não tem a vocação de produzir uma mensagem, mas abrir ao sentido» (Poivert, 2010: 213).



Imagem 13. Daniel Boudinet, *Paris*, 1976, Donation Daniel Boudinet, Ministère de la Culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, diffusion RMN-GP

Apenas feita a atos de luz, sombra e cores, recoberta pela obscuridade da noite, a imagem fotográfica revela-se, plasticamente, mais alinhada à concepção de cenário do que de palco. Uma imagem opaca que assume para si a concepção de ser uma representação de uma representação (encenação).

### Notas finais

Afinal, o que Daniel Boudinet fotografa nesta série? «Uma cesura no espaço-tempo, não um objeto, mas um acontecimento», para responder a essa questão nos mesmos termos de Jean-François Lyotard em *Que peindre* (2008: 15). Essas fotografias retiram sua força poética do banal, daquilo que já foi exaustivamente visto no cotidiano. São imagens que dispensam qualquer explicação e se justificam por si mesmas, ensinando o olhar a se comover com a simplicidade. Elas são — para dizê-las com as mesmas palavras justas que emprega Roland Barthes, ao comentar a sequência de 12 fotografias de paisagem rural de Daniel Boudinet e que parecem ser

extensivas a esta série — um «convite silencioso a... filosofar», pois, ao contrário do que se espera de toda fotografia — afirmar algo —, «estas produzem a paz» (Barthes, 2002: 320-329).

Entre a *fotografia criativa* e a *fotografia plástica*, entre o *documento* e a *arte contemporânea*, Daniel Boudinet não mostra nem a verdadeira Paris, nem a verdadeira Roma, tampouco a verdadeira Londres; ele se põe a criar cidades a partir de traços mínimos que resgatam o que na paisagem — nessa outra configuração do espaço do já visto — não se estaca facilmente contra o horizonte luminoso e obscuro da noite. *Cidades-paisagens*<sup>11</sup>, em que as diferenças entre o real ou a ficção tornam-se indistinguíveis, sendo que, em todo o caso, já não existem, visto que nascem da qualidade singular de iluminação urbana, evidenciando um largo espectro de temperaturas de cores bastante particular de cada uma dessas cidades.

Essas imagens recuperam na paisagem um outro modo de ver que consiste em encontrar o visível do visual, essa «configuração ordenada de formas plásticas que falam uma linguagem sensível», anota Étienne Helmer (2017: 10), professor de filosofia da Universidade de Porto Rico, nos Estados Unidos, em seu *Parler Photographie*. Um traço imprevisível que pode surgir da qualidade de luz, cores, texturas; enfim, os espaços, as curvas, as linhas de que as composições das coisas se desenham e compõem a paisagem de uma cidade.

Lavado de todo um barroquismo, como se observa na fotografia *Rome 1977*, sua luz noturna do espaço da cidade não é apenas matéria com a qual o fotógrafo opera para produzir efeitos sobre o espectador. Em Daniel Boudinet, a luz é a substância com a qual ele trabalha constantemente, recusando-se, dessa maneira, a colocar em evidência apenas o jogo de claro e escuro de que se constitui a paisagem do mundo, para revelar mais do que isso, as nuances da paisagem: a cena.

Sem ser insensível à forma nem à ética, o olhar de Boudinet recusa-se a se subordinar às determinações naturais do visível, procurando por aquilo que «não pode ser inscrito» (Lyotard, 1988: 109). Eis a ética do olhar. Uma indeterminação

que desvela a vidência do fotógrafo: longe de se reduzir a ver e registrar, ele deixa acontecer, tratando-se de um modo singular de ver, no mundo, suas nuances, suas diferenças.

E esse modo de ver que comporta profundidade e perspectiva faz pensar que Daniel Boudinet age — para empregar a expressão de Charles Baudelaire — como um «pintor da vida moderna», convertendo a chapa metálica da fotografia numa tela sob a qual as mais diferentes tinturas desprendidas dessas cidades noturnas vêm delicadamente se interpor, o que torna cada uma dessas imagens um timbre cromático que acontece como presença material sob a película. Enfim, um modo de agir que vai, claramente, em direção ao que permite pensar a última instigante e breve nota deixada em sua caderneta: «fotografia: reconciliar escultura e pintura» (Boudinet, 2005/028).



## NOTAS

- 1 Pós-doutorando Centre des Études et de Recherches Interdisciplinaires da UFR, Lettres, Arts, Cinéma, na Universidade de Paris VII — Denis Diderot. Pesquisador associado ao Réseau International de Recherche Roland Barthes. Vice-líder do Grupo de pesquisa Palavra e imagem em Pensamento, junto ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Este texto é resultado dos desdobramentos da pesquisa “Pensar por imagens. A fotografia de Daniel Boudinet à luz da teoria da imagem barthesiana”, subvencionada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.
- 2 Não avanço nos traços biográficos deste fotógrafo, pois isso foi cuidadosamente apresentado pelos curadores da recente exposição consagrada a Daniel Boudinet, Christian Caujolle e Mathilde Falguière, no catálogo intitulado *Daniel Boudinet: Temps de la couleur*.
- 3 Há ainda toda uma pesquisa a ser feita em torno da relação entre o semiólogo francês Roland Barthes e Daniel Boudinet. Não a desenvolverei aqui, pois, já o faço em coautoria com a diretora da Médiathèque de l’Architecture et Patrimoine, Mathilde Falguière, num artigo intitulado *Daniel Boudinet et Roland Barthes — une esthétique partagée*, a ser publicado em breve, na *Revue Foscales*.
- 4 Todas as citações de Roland Barthes são tiradas de suas *Œuvres Complètes* estabelecida em 5 tomos, as quais são respeitantes ao volume V da obra.
- 5 Há mesmo quem trabalhe com a hipótese — é o caso do escritor e fotógrafo Hervé Guibert, numa nota no jornal *Le Monde* de 1 fevereiro 2018 —, de que a escolha desses espaços fotografados representa (a escolha) lugares que Daniel Boudinet frequentava para a *dragage clandestine*.
- 6 Como observa Mathilde Falguière (2018: 11), em seu texto para o catálogo da exposição Daniel Boudinet, *Le temps de couleurs*, o fotógrafo francês é um dos primeiros, ao menos na França, a trabalhar seriamente a cor na fotografia, em que ela «não é mais dada como um acidente, mas como matéria constitutiva da fotografia, [o que] confere à sua obra uma singularidade remarcada face à imposição do preto e branco».
- 7 Na verdade, a noção de “instante decisivo” é uma imposição ocorrida, por ocasião do surgimento da coedição franco-americana intitulada *Images à la Sauvatte*, uma colaboração de Matisse com os editores Simon & Schuster, que, de certa forma, acabou por resumir todo trabalho fotográfico de Henri Cartier-Bresson a essa expressão — *The Decisive Moment* —, que não é senão o título do livro na sua versão americana.
- 8 Ver Mathilde Falguière (2018: 13) em “Idéal Classique, pratique contemporaines”. Há uma dualidade entre esculpir e pintar no ato fotográfico de Daniel Boudinet.
- 9 Termos gregos forjados a partir da mitologia grega. *Khronos* refere-se ao tempo físico e cronológico e que segue uma ordem. Enquanto *kairos* faz alusão ao momento certo, à ocasião oportuna, remetendo assim a uma experiência temporal na qual se percebe o momento oportuno em relação a determinado objeto ou contexto. Para maiores esclarecimentos recomenda-se a seguinte leitura: Rigoberto Lasso Tiscareño, «Entre Cronos y kairós. De Guadalupe Valencia». In: *Nóesis Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, vol. 18, n. 36 (2009) 226-227.
- 10 Emprega-se o termo no sentido mesmo utilizado pela crítica de fotografia Charlotte Cotton (2005: 81), em *La Photographie contemporaine*, para se referir à fotografia artística que se caracteriza pela «notória ausência de dramaticidade ou hipérboles visuais».
- 11 Trata-se, de certa maneira, para se apropriar da concepção do filósofo e escritor Alain Roger (1997: 17) em *Court traité du paysage*, de uma arte do *invisu*, em que não se vê uma paisagem propriamente dita, mas uma imagem de paisagem ou paisagem-imagem.

## Referências

- Barthes, R. (2002). *Œuvres complètes*. Livres, Textes, Entretiens. Nouvelle Édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty. 5 T. Paris : Seuil.
- Baqué, D. (1998). *La Photographie plasticienne, un art paradoxal*. Paris: Éditions du Regard.
- Boudinet, D. (2005/028.) *Médiathèque de l'Architecture et Patrimoine, donation Daniel Boudinet*.
- Caujolle, Christian; Falguière, M. (orgs.) (2018). *Daniel Boudinet, le temps de la couleur*. Paris: Lienart.
- \_\_\_\_\_ ; Decroux, E.; Vittiglio, C. (1991). *Daniel Boudinet*. Paris: La Manufacture & Ministère de la Culture.
- Calvino, I. (2001). *Leçons américaines. Six propositions pour le prochain millénaire. Nouvelle traduction de l'Italien par Christophe Mileschi*. Paris: Seuil.
- Cotton, C. (2005). *La Photographie contemporaine*. Tradução do Inglês por Pierre Saint-Jean. Paris: Thames & Huson.
- Dubois, P. (1990). *L'Acte photographique et autres essais*. Paris: Nathan.
- Helmer, E. (2017). *Parler la photographie*. Paris: Éditions Mix.
- Kostelanetz, R. (2001). *Conversation avec John Cage*. Traduzido e apresentado por Marc Dachy, com a colaboração de Monique Fong e Marianne Guénot-Hovnanian. Paris: Édition des Syrtes.
- Liotard, J.F. (1988). *L'Inhumain*. Paris: Galilée.
- \_\_\_\_\_ (2008). *Que peindre ?* Paris: Hermann.
- Nuridsany, M. (1977). *Tendances actuelles de la photographie en France*. Paris: Musée d'Art Moderne de la ville de Paris.
- Poivert, M. (2010). *Photographie contemporaine*. Paris: Flammarion.
- Resnais, A. (1974). Réperages. *Photographies d'Alain Resnais*. Texto de Jorge Semprun. Paris: Éditions du Chêne.
- Roger, A. (1997). *Court traité du paysage*. Paris: Gallimard.
- Rouillé, A. (2005). *La Photographie. Entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard.
- Tarkovski, A (2014). *Le temps scellé*. Traduzido do Russo por Anne Kichilov e Charles H. de Brantes. Paris: Philippe Rey.
- Tiscareño, R. L. (2009). Entre Cronos y Kairós. De Guadalupe Valencia. *Nóesis. Revista de Ciências Sociais y Humanidades* 18 (36) 225-234.
- Van Lier, H. (2004). *Historique de la photographie*. Paris: Les Impressions Nouvelles.