

Experiência expandida na fotografia: o movimento nas obras de Claudia Andujar e Michael Wesely

Davi Luis Galindo dos Santos¹

 0000-0001-9963-9282

Como citar:

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 16, 2022. **Atas do XVI Encontro de História da Arte**. Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 16, 2022.

DOI: 10.20396/eha.16.2022.5002

Resumo

Este artigo identifica diálogos nas produções de Michael Wesely (Munique, 1963-) e Claudia Andujar (Neuchâtel, 1931-), a partir da perspectiva do movimento. O trabalho de Michael Wesely e parte do acervo de obras de Claudia Andujar acionam a possibilidade de registro do tempo, do espaço e de corpos em movimento, mesmo na bidimensionalidade estática da mídia. Dessa forma, ao operar levando em consideração o movimento, Wesely e Andujar ampliam a possibilidade de expandir as narrativas e a relação tempo-espaço no campo da fotografia, alterando as formas de recepção das experiências expressadas no campo visual.

Palavras-chave: Movimento na fotografia. Longa exposição. Claudia Andujar. Michael Wesely. Cidade em Movimento.

¹ Mestrando em História da Arte pela Escola de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo.

Introdução

A discussão aqui apresentada é resultado das reflexões da pesquisa de mestrado em andamento, “Preservação em movimento: patrimônio urbano no trecho metroviário Brás-Itaquera”, desenvolvida pelo autor, com orientação da Prof^a Dr^a Manoela Rossinetti Rufinoni, no Programa de Pós-graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (PPGHA-UNIFESP). Ao investigar as formas de apreensão e apropriação da cidade contemporânea a partir da condição de deslocamento motorizado e sua relação com a prática estética, o reconhecimento e a valorização patrimonial, a pesquisa mobiliza o estudo do movimento no campo da arquitetura, urbanismo e história da arte.

Tendo em vista a dificuldade de intercâmbio de experiências na contemporaneidade, como afirma Jacques², a pesquisa dos procedimentos artísticos que lidam com a manifestação do movimento e seus modos de registro é um caminho importante para a constituição do campo referencial das cartografias das experiências intrínsecas aos ritmos acelerados de deslocamentos urbanos.

Enquanto o debate sobre os movimentos e deslocamentos na arquitetura apresenta um caráter mais emergente, no campo das artes visuais parece haver um amadurecimento na relação entre a produção artística e a apreensão do movimento, embora, na maior parte dos casos, o artista tenha assumido o papel de observador em vez de estar inserido no movimento para cartografar sua experiência a partir deste. Os exemplos, nesse sentido, são diversos e foge ao escopo deste artigo qualquer tentativa de panorama ou síntese. Porém, algumas iniciativas são fundamentais para a compreensão do estado da arte.

No campo das artes plásticas, são muitas as experiências de interpretação do movimento, como o “*Nu Descendo a Escada*” (1912), de Marcel Duchamp (1887-1968), referenciado como um dos primeiros estudos de representação dos objetos/corpos em movimento – uma reverberação das experiências na fotografia de Muybridge e Marey³. Lembremos, ainda, que o movimento e a aceleração foram o *leitmotiv* da arte futurista: “Nós queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, a corrida, o salto mortal, o soco e o tapa.”⁴. A observação e representação do movimento pode ainda ser mais antiga: no documentário *Caverna dos Sonhos Esquecidos*, de 2010, o cineasta Werner Herzog, ao se referir às imagens de animais com repetidas partes do corpo, indica que as pinturas encontradas na Caverna de

² JACQUES, P. B. **Elogio aos Errantes**. 2. ed. Salvador: Edufba, 2014.

³ FABRIS, A. A captação do movimento: do instantâneo ao fotodinamismo. **ARS** (São Paulo), [S. l.], v. 2, n. 4, p. 51-77, 2004. DOI: 10.1590/S1678-53202004000400005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2933>. Acesso em: 4 out. 2022.

⁴ MARINETTI, F. T. **Manifesto Futurista** (1909). Disponível em: <https://blog.ubueditora.com.br/manifesto-futurista/>. Acesso em: 06 jul. 2021.

Chauvet, localizada no sul da França, de cerca 30 a 40 mil anos atrás, “sugerem movimento, de ‘protocinema’”⁵. No entanto, apesar do impulso dado por tais experiências, as abordagens de representação ali contidas parecem não satisfazer as solicitações de apreensão e apropriação do movimento da cidade contemporânea, uma vez que o sujeito está inserido no mesmo.

Levando em consideração o enfoque na cidade contemporânea pela via do campo da arquitetura e urbanismo - o qual se estrutura projetualmente, sobretudo, por meio do desenho, ou seja, por uma expressão visual constituída bidimensionalmente - prioriza-se na pesquisa vinculada a este artigo a investigação de referenciais de cartografias do movimento, nas artes visuais, que partem da bidimensionalidade estática para subvertê-la para além de seus limites tradicionais. Este é o caso das obras de Claudia Andujar e Michael Wesley, artistas que são reunidos nesta publicação por meio da análise da dimensão do movimento em seus trabalhos no campo da fotografia.

Quando pensamos em imagens dinâmicas recorremos imediatamente ao cinema, a “imagem-movimento”⁶. A fotografia, por outro lado, em suas formas tradicionais, consiste na produção de imagens estáticas, registros de um tempo e espaço determinado. Nesse sentido, os movimentos e as transformações relacionadas à vida são simplificados para registrar um gesto, uma situação selecionada em meio a situações dinâmicas.

Na primeira parte deste artigo apresenta-se o procedimento artístico de Michael Wesely, em sua expressividade que o artista chama de “arqueologia visual”⁷, resultado de técnica de exposição de um mesmo negativo por anos. No Brasil, o artista registrou, entre outros eventos, o processo construtivo do edifício do Instituto Moreira Salles, na Avenida Paulista, entre 2014 e 2017, apresentando a coexistência de diversas estratigrafias temporais.

Na segunda parte, com produção que antecede a de Wesely, é apresentado parte do trabalho da artista Claudia Andujar. Em sua produção com os Yanomami, Andujar extrapola as formas de registros fotográficos tradicionais, especialmente em sua série fotográfica dos rituais xamânicos (1972-1976), onde a presença hiper-luminosa expressa em sua fotografia parece traduzir as experiências espirituais vivenciadas⁸.

Por fim, são assinalados os pontos de intersecção entre os trabalhos dos dois artistas e suas particularidades nas formas de lidar com a invisibilidade dos eventos vividos.

⁵ FERREIRA, C. O. *Introdução brasileira à teoria, história e crítica das artes*. São Paulo: Edições 70, 2019, p. 43.

⁶ DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

⁷ *CÂMERA Aberta de Michael Wesely*. IMS, São Paulo, 2017, 1'17". Disponível em: <https://ims.com.br/exposicao/camera-aberta-de-michael-wesely/>. Acesso em: 05 mar. 2021.

⁸ ANDUJAR, C.; CESARINO, P. de N. Claudia Andujar e a tradução xamânica. *Zum*: Revista de fotografia, São Paulo, 16 out. 2019. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/andujar-traducao-xamanica/>. Acesso em: 22 mar. 2021.

A “Câmera Aberta” de Michael Wesely

O trabalho do artista Michael Wesely (Munique, 1963-) aciona a possibilidade de registro do tempo e do espaço em movimento, mesmo na bidimensionalidade estática da fotografia. No projeto “Câmera Aberta” – desenvolvido entre 2014 e 2017, durante o período de edificação do Instituto Moreira Salles (IMS), na Avenida Paulista –, todo o processo de construção da unidade do IMS foi registrado por seis câmeras (quatro analógicas e duas digitais) instaladas nos edifícios vizinhos ao lote. Esses equipamentos produziram imagens constantes, resultando em quatro fotos sobrepostas. De acordo com Wesely⁹, tais imagens constituem uma espécie de “arqueologia visual”, onde há a coexistência de diversas estratigrafias temporais. Desta forma o artista se opõe à ideia de momento perfeito. Os elementos fixos têm seus contornos mais preservados comparados aos gestos e movimentos efêmeros, seja a luz solar ou os corpos que se deslocam pelos espaços cartografados.

A atuação de Wesely em São Paulo lança olhar prolongado sobre outros eventos que não a construção material da cidade, como as manifestações que culminariam no golpe da ex-presidente Dilma, na Avenida Paulista, bem como as manifestações no Vale do Anhangabaú, em abril de 2016, contrárias ao golpe. As lentes do artista também registraram, em 2015, a retomada da expografia de Lina Bo Bardi na pinacoteca do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP).

Esses projetos são resultados da técnica desenvolvida pelo artista que faz com que um mesmo negativo seja exposto por um longo período, em alguns casos, por anos, registrando o que Marquez chama de “heterocronias invisíveis”, ou seja, “a temporalidade correspondente da heterotopia”¹⁰. Tal procedimento foi experimentado pela primeira vez pelo artista em sua série de 1997-1999 que registrou a reconstrução da Potsdamer Platz, em Berlim¹¹, inaugurando seu interesse pelas transformações do espaço urbano. Na capital alemã, o artista lançou suas lentes também sobre a demolição do Palácio da República (2006-2008), à reconstrução do Palácio da Cidade de Berlim (2013-2020) que abriga o Humboldt Forum, bem como para a intervenção na Neue Nationalgalerie (2014-2020).

Em 2022, Wesely expôs seus trabalhos no antigo estúdio/casa do artista Max Liebermann (Berlim, 1847-Berlim, 1935), situado na Pariser Platz, como parte do projeto curatorial da instituição “*Im*

⁹ CÂMERA Aberta de Michael Wesely, Op. cit.

¹⁰ MARQUEZ, Renata. **Geografias portáteis**: arte e conhecimento espacial. 2004. Tese de doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais, 2004, p. 224-226.

¹¹ TAVARES, Paulo. Michael Wesely. Entrevista, São Paulo, ano 07, n. 025.01, Vitruvius, jan. 2006 Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/07.025/3308>. Acesso em: 05 nov. 2021; MAGNETTO, V. D. Fotografía y arquitectura: Signos desarmados: (Sobre la serie fotográfica Potsdamer y Leipziger Platz de Michael Wesely). Santiago: Atlas: imaginarios visuales; 2016; 7-2016; 1-6.

Atelier Liebermann”, o qual convida artistas contemporâneos a ocupar a casa como espaço expositivo e de produção. Nesta oportunidade, Wesely expandiu a temporalidade do entorno urbano da antiga casa de Max Liebermann para além do tempo de registro de sua câmera, aglutinando imagens que percorrem o ano de 1943 a 2022.

Além disso, o próprio tempo da exposição é processo: o artista direcionou suas lentes à Pariser Platz e ao Tiergarten, registrando as heterocronias contemporâneas do entorno da instituição. As imagens produzidas durante a exposição foram reunidas periodicamente e expostas no espaço ateliê da expografia. Acompanhar este trabalho em processo nos leva a refletir sobre a vigilância do espaço público, que se faz bastante presente nas cidades atuais, no entanto, diferentemente dos dispositivos instalados, sobretudo, nas ditas “*smart cities*”, capazes de identificar características individuais das pessoas que circulam por tais espaços, a câmera “esculpida” por Wesely nos apresenta corpos-miragem em movimento.

Em depoimento concedido à Renata Marquez, em 2004, Wesely explica que seu trabalho é melhor entendido quando associado à escultura, não à fotografia. De acordo com Marquez, no trabalho do artista

a noção de escultura aparece em duas versões: a própria ação de esculpir a câmera, ou seja, esculpir a caixa escura para que receba a luz do espaço de um modo particular; e a idéia resultante de esculpir o espaço fotografado através dos seus registros de luz, que o fazem reaparecer distinto, reformulado, transfigurado em formas temporárias e em estados de paisagem¹².

Apesar de lançar olhar sobre o movimento e suas subjetividades invisíveis, a obra de Wesely realça a posição passiva, de observação, do artista: “O site estudado por Wesely tem uma temporalidade que compreende e sobrepõe dois termos: a velocidade da paisagem e a permanência imóvel do artista”¹³.

Há, no entanto, trabalhos que insinuam um deslocamento horizontal da câmera/artista. As fotografias/esculturas reunidas na seção “paisagens”, no *website* do artista¹⁴, parecem conter o movimento da paisagem, bem como o movimento da observação.

¹² MARQUEZ, op. cit, p. 224.

¹³ Ibidem, p. 242.

¹⁴ A produção do artista pode ser visualizada em: <<https://wesely.org/>>. Acesso em: 4 out. 2022.

A “manifestação” na obra de Claudia Andujar

Partindo de técnica semelhante àquela que mais tarde seria desenvolvida por Wesely, parte do trabalho de Claudia Andujar (Neuchâtel, 1931-) com os Yanomami extrapola as formas de registros fotográficos tradicionais, especialmente sua série fotográfica dos rituais xamânicos (1972-1976), na qual, de acordo com Cesarino¹⁵, a presença hiper-luminosa expressa em sua fotografia parece traduzir as experiências espirituais vivenciadas, evidenciando a diferenciação entre *representação* e *manifestação visual*.

Desta forma, parte fundamental do trabalho de Andujar não se dedica a representar o cotidiano ou a religião dos Yanomami. Não se trata de registrar a sua cultura, muito embora essa tenha sido a intenção da fotógrafa em seus projetos de pesquisa desenvolvidos ao longo dos anos 1970. Para além de suas próprias justificativas, estamos distantes de tal operação clássica que constitui o olhar metropolitano sobre o outro. As imagens se dedicam, outrossim, a manifestar a experiência da multiplicidade intensiva e infinitesimal dos Xapiri. **Manifestação**, portanto, e **não representação**, é o que constitui a linha de fuga produzida pela fotografia de Andujar [grifos do autor]¹⁶.

De acordo com Schøllhammer¹⁷, o trabalho de Andujar com os Yanomami é comumente segmentado em três períodos distintos. No momento inaugural, correspondente à década de 1970, sua fotografia apresenta características da representação e da documentação. Na década seguinte, a produção da artista esteve ligada fortemente com a luta pelos direitos dos povos indígenas, incluindo questões sanitárias e de demarcação de terras. Já no último momento, nos anos 1990, sua produção adquiriu uma dimensão compositiva a partir de procedimentos sofisticados de experimentação estética com base nas imagens realizadas nos anos anteriores.

No entanto, pode-se afirmar que já no primeiro momento da periodização fornecida à obra de Andujar, ou seja, na década de 1970, embora o caráter representativo e documental tenha adquirido destaque, o recorte correspondente aos rituais xamânicos, como visto, proporcionaram seu início na pesquisa estética de manifestação do invisível.

¹⁵ ANDUJAR; CESARINO, op. cit.

¹⁶ Ibidem, s.l.

¹⁷ SCHØLLHAMMER, Karl Erik. O espaço afetivo na fotografia de Claudia Andujar. *Revista Maracanan*, v. 12, n. 14, p. 49-57, 2016

Assim, ao percorrer o caminho da manifestação, ou seja, da cartografia de invisibilidades, dialogando com o imaginário, Andujar escapa do risco inerente à fotografia de pessoas apontado por Susan Sontag¹⁸, o qual consistiria na transformação dos seres em objetos passíveis de serem possuídos.

Reflexão

Como relatado, ambos artistas ao manifestarem o invisível -o movimento- em suas obras, rompem com o limite da representação, tradicionalmente atrelada à fotografia, sobretudo em sua dimensão à serviço da ciência. Dessa forma, ao operar levando em consideração o movimento, Wesely e Andujar ampliam a possibilidade de expandir as narrativas e a relação tempo-espaço no campo da fotografia, alterando as formas de recepção das experiências expressadas no campo visual.

Embora com temporalidade reduzida, em relação à técnica desenvolvida por Wesely, a obra de Andujar contempla, a seu modo, uma “arqueologia visual”, produzindo “heterocronias invisíveis”, ativando as dimensões do imaginário e do espaço sensível. O trabalho de Wesely, por sua vez, articula-se com a “manifestação” em vez da “representação”.

Pode-se observar que, embora ambos artistas extrapolem a estaticidade da mídia por meio suas produções, ainda é possível identificar a posição de observador do movimento, sem que de fato, haja uma inserção no mesmo.

Em suma, as obras de Claudia Andujar e Michael Wesely são cruciais para a investigação da apreensão expressiva do movimento, apresentando uma processualidade da experiência. São referenciais que estimulam o debate sobre a necessidade de ruptura do momento programado, ou da imagem capturada em um momento perfeito.

Isso posto, a cidade contemporânea solicita, antes da noção de tempo exato, ultrapassar a barreira do espaço perfeito, o que, de certa forma, contribuiria para o olhar atento aos espaços intersticiais, entre origem e destino. Essa paisagem “entre”, quando apreendida por seu viés cotidiano, projetaria autonomias de afirmação de sua alteridade, em um movimento que, como afirma Certeau¹⁹, proporcionaria um deslocamento da atenção ao consumo passivo da paisagem como produto para a criação anônima de imaginários da banalidade, gerando pertencimentos entre o patrimônio urbano e os corpos, ambos em movimento.

¹⁸ PENHOS, Marta. Las imágenes de frente y de perfil, la “verdad” y la memoria. De los grabados del Beagle (1839) y la fotografía antropológica (finales del siglo XIX) a las fotos de identificación en nuestros días. *Memoria y sociedad*, v. 17, n. 35, p. 17-36, 2013.

¹⁹ CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano*: 1. artes do fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998 [1980].

Agradecimento

Este artigo é fruto da pesquisa em andamento “Preservação em movimento: patrimônio urbano no trecho metroviário Brás-Itaquera”, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da UNIFESP. Desta forma, agradecemos à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pela concessão de bolsa de mestrado entre abril e outubro de 2022 e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo pelo financiamento atual, iniciado em novembro de 2022 (Processo FAPESP: 21/07573-2).

Referências bibliográficas

ANDUJAR, C.; CESARINO, P. de N. Claudia Andujar e a tradução xamânica. **Zum**: Revista de fotografia, São Paulo, 16 out. 2019. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/andujar-traducao-xamanica/>. Acesso em: 22 mar. 2021.

CÂMERA Aberta de Michael Wesely. IMS, São Paulo. Disponível em: <https://ims.com.br/exposicao/camera-aberta-de-michael-wesely/>. Acesso em: 05 mar. 2021.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**: 1. artes do fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998 [1980].

DELEUZE, Gilles. A imagem-movimento. **São Paulo: Brasiliense**, 1985.

FABRIS, A. A captação do movimento: do instantâneo ao fotodinamismo. **ARS** (São Paulo), [S. l.], v. 2, n. 4, p. 51-77, 2004. DOI: 10.1590/S1678-53202004000400005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2933>. Acesso em: 4 out. 2022.

FERREIRA, C. O. **Introdução brasileira à teoria, história e crítica das artes**. São Paulo: Edições 70, 2019.

JACQUES, P. B. **Elogio aos Errantes**. 2. ed. Salvador: Edufba, 2014.

MAGNETTO, V. D. Fotografía y arquitectura: Signos desarmados: (Sobre la serie fotográfica Potsdamer y Leipziger Platz de Michael Wesely). Santiago: **Atlas**: imaginarios visuales; 2016; 7-2016; 1-6.

MARINETTI, F. T. **Manifesto Futurista** (1909). Disponível em: <https://blog.ubueditora.com.br/manifesto-futurista/>. Acesso em: 06 jul. 2021

MARQUEZ, Renata. **Geografias portáteis**: arte e conhecimento espacial. 2004. Tese de Doutorado. Tese de doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais

PENHOS, Marta. Las imágenes de frente y de perfil, la "verdad" y la memoria. De los grabados del Beagle (1839) y la fotografía antropológica (finales del siglo XIX) a las fotos de identificación en nuestros días. **Memoria y sociedad**, v. 17, n. 35, p. 17-36, 2013

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. O espaço afetivo na fotografia de Claudia Andujar. **Revista Maracanan**, v. 12, n. 14, p. 49-57, 2016

TAVARES, Paulo. Michael Wesely. Entrevista, São Paulo, ano 07, n. 025.01, **Vitruvius**, jan. 2006 Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/07.025/3308>. Acesso em: 05 nov. 2021.