

O TEMPO SUSPENSO. FOTOGRAFIA E RELATO *

Alberto Martín Expósito **

Tradução: Mauricius Farina

"... É uma situação que confere à espera uma espécie de falta de alento, como quando estamos na escuta do próximo tic do relógio que não chega, do primeiro passo ausente de uma práxis renovada. [...] a identidade de um presente que se enfrenta na imensa e impensável diferença de um futuro impossível".

(Frederic Jameson, A semente do tempo).

Pretendo apresentar algumas reflexões sobre a fotografia "construída" e as imagens que gera, fruto de uma elaborada montagem da cena, e que, no entanto, não renunciam à forte tradição documental da fotografia, mas, pelo contrário, contribuem para revalorizá-la. Neste sentido, elementos como instantaneidade e sua relação com o fluxo temporal e narrativo determinado, ou a capacidade para construir "realidades" a partir do caráter indicial da tomada fotográfica, denotam uma potenciação e uma indagação (que vem acompanhada

* Quer-se refletir aqui sobre um tipo de imagem fotográfica construída, derivada de uma montagem fortemente controlada, porém que se aproveita dos recursos documentais e, para tanto, é consciente do forte desejo de realidade da imagem fotográfica. Incorpora este tipo de imagem uma capacidade narrativa, quase cinematográfica, que se condensa num instantâneo. Poder-se-ia assim falar de ficções verossímeis, já que desenvolvem todas as características que fazem delas imagens credíveis e, portanto, "reais", de instantâneos narrativos. Não vou me referir a autores concretos, para manter um todo ensaístico, porém quero apontar aqui os nomes que vêm servindo de referência quase todos eles da década de 90, pois foi a partir de suas obras que surgiram estas reflexões: Jeff Wall, Cindy Sherman, Gregory Crewdson, Deborah Mesa-Pelly, Alexander Birchler e Teresa Hubbard, Wendy MsMurdo, Valérie Jouve, Florence Paradeis. Philip-Lorca diCorcia, Sarah Dobai, Jeny Gage, Sarah Jones, Anna Gaskell, Jon Mikel Euba, Jesús Segura, Julia Montilla e um grande etc. Este texto retoma parcialmente alguns aspectos desenvolvidos em meu artigo "Algunas referencias sobre el uso de la imagen fotográfica en el arte español contemporáneo".

** Centro de Fotografia - Universidade de Salamanca - Espanha

de um notável reposicionamento crítico) dos aspectos mais especificamente ligados à criação no suporte fotográfico.

Há desde Jeff Wall uma tendência que trabalha em busca da essência visual da existência contemporânea. E o faz com imagens que estão "construídas" e surgem de uma elaboração no ocaso da cena com forte raiz pictórica. Tudo neles está perfeitamente controlado e contribui para gerar imagens que resultam verossímeis ao extremo. De fato, essas fotografias são fictícias e, além disso, estão construídas com características formais muito evidentes (simetria, enquadramentos, grandes formatos, diagonais, disposição de objetos cênicos, dípticos etc.), porém, resultam verossímeis.

Todos esses elementos se conjugam sintetizando o acontecimento, expressando um fato até condensar um determinado aspecto das relações sociais da nossa época. Todo o efeito de verossimilhança, inclusive conseguir uma ficção com base documental, busca oferecer-nos algum elemento essencial na construção de nossas vidas. Chegou-se a denominar o trabalho de Jeff Wall como "realismo conceitualizado" (John Roberts). Seu procedimento, seu estilo cinematográfico, conseguem reorganizar criticamente elementos já conhecidos, construindo uma "verdade". O assunto já não é a realidade, e muito menos ser seu testemunho e prover um testemunho, senão elaborar os dados constitutivos da nossa experiência para construir uma verdade.



Jeff Wall
Título: Overpass



Jeff Wall
Título: Milk

A partir de Jeff Wall, foi crescendo com força uma tendência que desenvolveu uma crítica do cotidiano, realizando um esforço de síntese a partir

das experiências da vida e, pouco a pouco, foi aparecendo outra linha de trabalho que, utilizando sua "estética", derivou para a construção de um processo de estranhamento daquilo que nos resulta mais próximo, a aparição do sombrio, o estranho familiar.

Ambas tendências temáticas têm elementos comuns suficientes para que sejam tratadas em conjunto, pois respondem a esquemas de construção de imagens similares, diferenciando-se, sobretudo, no tom da sua percepção da realidade e em seu modo de reelaborar os elementos do nosso contexto.

Pretendo abordar a narrativa como um elemento básico em relação ao tema proposto. A narrativa é peça fundamental quando se trata de construir ficções, no sentido de elaborar uma ficção verossímil que, como vimos, é o mecanismo proposto para desvelar algum elemento da realidade.

Pode-se falar de um estilo próximo ao do diretor de cinema, quando o artista desenvolve uma construção da cena, que conduz à realização de uma fotografia com alto potencial narrativo.

Constrói-se uma ficção e na tomada se condensa o relato. A fotografia instantânea ativa mecanismos narrativos que jogam com a duração, com a previsão de linearidade narrativa por parte do espectador. As imagens assim construídas apresentam-se como ficções condensadas, histórias congeladas num instantâneo. Ativa-se, ao mesmo tempo, toda a capacidade possível de ficcionalização e toda a força de verossimilhança da fotografia. A analogia com o real, esse desejo de realidade inerente à imagem fotográfica, se conjuga com a capacidade para construir um relato, para encenar. O resultado é a elaboração de ficções verossímeis que forçam nossos mecanismos de percepção do mundo. A sua inevitável condição ficcional se une à capacidade documental da imagem fotográfica, forçando os limites do que consideramos como real e pondo em questão nossos mecanismo habituais de reconhecimento da realidade.

Ativam, porém, ao mesmo tempo, procedimentos que diferenciam as imagens construídas dessa maneira daquelas produzidas pelos meios de comunicação de massa. De fato, articulam imagens que atualmente se tornam o principal âmbito de encenação da realidade.

São imagens que recombina elementos que, em muitos casos, são preexistentes. Não se trata de propor nessas encenações elementos inéditos, mas de criar novas relações entre o oferecido e o conhecido, de maneira que a informação que temos se atualize e se adapte à circulação de novos impactos visuais, num momento em que os procedimentos documentais baseados na afinação do fotógrafo, na saturação emocional, e a própria criatividade de quem aciona o obturador, já não podem oferecer nenhum tipo de resistência crítica.

É como se a fotografia houvesse derivado sua capacidade mimética do âmbito da reprodução documental até a criação de ficções com base documental.

Nos anos 90, uma ampla listagem de autores volta a se vincular com o real. Porém, o real agora tem experimentado uma certa redefinição e se converteu no território onde os artistas intervêm, recriando-o, fragmentando-o, agrupando retalhos de experiência.

Incorporam o cotidiano como material de trabalho, buscando elementos que habitualmente passam despercebidos, porém quando re-elaborados questionam e perturbam nossas referências.

Definiu-se de muitas maneiras essa atenção sobre os aspectos menos evidentes ou miméticos do real, quer dizer, aqueles que não dão uma imagem exata da realidade, nem tampouco se deixam ao fantástico, ou ao absolutamente desconectado da realidade; são os aspectos daquilo que se denominou o banal, o ordinário, o "risível" etc. No fundo, com isso falamos de várias coisas: do que evita a repetição, do que se cerca do cotidiano sem vê-lo nem tratá-lo como "o cotidiano", senão como o "singular de cada dia" ou de cada momento, do que mantém com o real uma tensão, pois não deixa de ser o real e ainda assim introduz uma desestabilização, um não reconhecimento mimético. Isso poderia denominar-se também: manter a fotografia como algo inacabado (a imagem ela mesma inacabada, e também no sentido de que o espectador deve complementar a obra); o desvelamento ou o obter de imediato os aspectos performativos do real, a ambivalência entre o real e o fictício, entre o real e o simulacro, ambigüidade que é um elemento potencial da fotografia, da sua

capacidade de ir além, aproveitando-se porém do efeito de realidade; um uso crítico da imagem (contra o próprio estatuto da imagem), sem ingenuidades a respeito da circulação de imagens, submetidas à corrente midiática, e também com respeito aos modelos estabelecidos de construção da imagem (a própria história do meio, a pressão do contexto da criação fotográfica); demonstrar tudo aquilo que vai unido ao real mas que não aparece no real, o real da realidade, como ascender ao imaginário que segue sendo real; a construção de uma ficção documental, um uso do documental que explora as margens da ficção, o significado derivado de seu peso estético (escultórico, objetual e como signo) e puramente documental.

Ai está o incidente (ainda que seja mínimo) que se filtra, se incrusta e desestabiliza o real, abrindo para uma percepção imprevista, incerta.

O fictício, o performativo, o imaginário, são sinônimos de um mesmo elemento latente no real, que o processo de criação de certos autores situa no âmago de seu trabalho. Levantar distintos níveis de realidade: contrapor dimensões.

Escolheu-se o campo do real como território de investigação, porém, o próprio território da imagem foi abordado como um lugar de experimentação. Existe uma tomada de posição sobre o mundo que implica também num posicionamento num nível plástico e significativo.

São trabalhos que exploram os limites da imagem, especialmente os limites do que nos podem dizer as imagens hoje. É uma reflexão sobre o estatuto das imagens, sobre sua circulação e a tensão à qual se expõem.

Fala-se de estarmos saturados de imagens, porém, estou de acordo com Jean-Charles Masséra quando assinala sobre a existência de um déficit de imagens, ao menos de um certo tipo de imagens: em suas próprias palavras "... o descompasso crescente entre os modelos de existência aos quais estamos identificados durante um longo tempo e as experiências. Os modos de inscrição simbólica e antropológica do indivíduo mudaram".

Neste sentido, esses trabalhos engendram processos que vão nos permitir ler o "hoje" ou, questioná-lo. Faz-se necessário investigar o imaginário ao redor do qual nossas experiências se organizam. Há que questioná-lo ou reconhecê-lo como produto desse "campo".

A redefinição das identidades e de suas fronteiras gera novos usos da imagem. Desaparece uma certa concepção da experiência e aparecem novas formas de relacionamento.

Tudo isso mudou de sentido, esses transformadores exigem que se inventem imagens adequadas a tais transformações, recorrendo ao momento tecnológico e de desenvolvimento de nossa sociedade.

Nesses trabalhos se pensa sobre nossos espaços-tempos habituais, sobre a trama de nossas marcas e sinais cotidianos: desde o âmbito mais íntimo, até a referência ao mundo exterior, do privado ao público. Trabalha-se com os instrumentos consuetudinários para inventar algo: buscando falhas, gretas de sentido, estados de crise.

A elaboração de novas experiências afeta fundamentalmente a consistência do tempo e do espaço: a sucessão linear e cronológica única do tempo, e as referências espaciais.

Surgem então as referências contínuas ao inacabado, ao instável, ao fragmentado, às temporalidades múltiplas, à circularidade e ao arranjo narrativo, à criação de distorções, retomadas, ralentizações ou repetições indefinidas de gestos ou estados.

Trata-se de um espaço e de um tempo heterogêneos. Anula-se o ponto de vista único e hierarquizado, os tempos lineares, sucessivos e causais. Multiplicam-se os pontos de vista, seqüenciados ou simultâneos, e os espaços ambíguos e indeterminados.

Elementos como a obstrução, a clausura, a trama podem ser os símbolos e os anúncios de uma queda, de uma catástrofe iminente. Uma catástrofe necessária para romper a clausura da inércia. A produção de um estranhamento como momento-chave que provoque uma interrupção e nos prive da

continuidade esperada. Mecanismos de ruptura com a imagem do mundo que projeta a cultura do espetáculo, que aparece atrelada na circulação mediática de imagens. Provocar a catástrofe da prisão, o estranhamento, a distância: definitivamente elucidar a trama.

De algum modo, esse provocar fraturas e cortes no sentido viria a ser como a busca dos interstícios do sentido, que Nathalie Sarraute definiu como "tropismos" e localizou nos limites da consciência, ali onde se produzem esses movimentos indefiníveis que estão na base de nosso comportamento e modificam as relações entre os seres humanos.

As "imagens construídas" nos mostram como é o imediato quando se produz um efeito de distanciamento, uma operação de estranhamento que nos permite "ver" de fora. Eliminar nossa implicação direta, nossa identificação com as "imagens documentais", supõe previamente um trabalho de anulação do "sentido" familiar, de eliminação daquilo que nos protege num ambiente. Existem diversos procedimentos que conseguem esse efeito de estranhamento.

Os espaços cobram uma importância fundamental, e a intervenção sobre os mesmos adquire uma importância destacada. Pode-se eliminar a segurança territorial, de maneira que nos seja muito difícil a apropriação ou a identificação com o lugar. O espaço se artificializa: iluminação artificial, disposição cenográfica, elementos que impedem que nossa visão seja completa; ou bem se acentua nossa sensação de "*voyeurismo*", mostrando-nos algo que só nós, espectadores, vemos, ou inclusive nos converte em sujeitos passivos do olhar que se dirige a nós desde a imagem.

Também pode destruir-se a coerência arquitetônica, espacial. Constroem-se espaços onde o fluxo entre interior e exterior é evidente: as imagens se constroem em duplo espaço (interno e externo à ação) que facilita a perda da segurança no espaço: tanto que se refere ao lugar do espectador como ao lugar da ação. A câmara se situa entre o interior e o exterior, num interstício que subverte a relação entre sujeito, ponto de vista e espectador.

Não conseguimos nos apropriar de um espaço que se oferece como inseguro e instável. Ao mesmo tempo, esta operação de construção espacial nos

faz prestar atenção na arquitetura em seu sentido básico: o de um espaço construído, um *container* que evidencia a relação dos sujeitos com o espaço construído.



Gregory Crewdson - Sem título
ARTIST: Gregory Crewdson
SIZE: h: 48 x w: 60 in / h: 121.9 x w: 152.4 cm



Gregory Crewdson 2
TITLE: Untitled (Dylan on the floor)
ARTIST: Gregory Crewdson
SIZE: h: 48 x w: 60 in / h: 121.9 x w: 152.4 cm

Além disso, o espaço não se limita ao que vemos na imagem, cada vez mais entram em jogo as margens, o extraquadro, que dotam a cena de um sentido fortemente teatral e cinematográfico. Tanto a possível erupção do exterior, que fica fora da imagem, como a sensação de que esse extraquadro condiciona o que observamos na imagem, contribui para acentuar o caráter narrativo. Assim, à continuidade temporal, que parece pertencer às imagens construídas, mediante uma elaborada montagem da cena (um presente marcado por algo que ocorreu ou que está a ponto de ocorrer), corresponde um espaço que se expande por suas bordas, incorporando aquilo que fica fora da imagem e que, porém, lhe afeta.

Nessas "ficções verossímeis", o cotidiano tende a se converter em algo estranho, operando um efeito de estranhamento sobre o familiar. O próximo se torna estranho, o imediato parece distante. O relato do íntimo, as presenças ligadas à crônica do imediato, submetem-se à evidência do estranho. Um amplo número de autores fundamenta seus trabalhos nessa percepção,



Gregory Crewdson 3
TITLE: Untitled (house in the road)
ARTIST: Gregory Crewdson
SIZE: h: 48 x w: 60 in / h: 121.9 x w: 152.4 cm

levando-a ao terreno do "sombrio". A insegurança dos tempos atuais se manifesta nessa elaboração do "estranho familiar". O sujeito se desdobra. Nosso ambiente começa por povoar-se de realidades desconhecidas que ameaçam o refúgio do conhecido, do familiar. Aparecem as gretas por onde se filtra a ameaça do exterior. Os estados de ânimo se incorporam nas imagens impondo-se sobre a fria objetividade de objetos e de lugares.

Num sentido diferente - porém complementar - podemos falar de um certo tipo de desassossego, de uma debilidade, de um desgaste. Parece que os autores a quem nos referimos dão conta de como se desgastam os limites do espaço social. Surgem espaços onde tudo parece ter ido a pique, onde as situações não respondem às pautas conhecidas. São espaços onde o jogo social se desestrutura, onde parece não haver normas. É a crônica de um desmoronamento físico, social e emocional, no qual se percebe que nosso mundo começa a desgastar-se. Não dão conta somente de que há um desgaste físico, territorial, mas também de que há uma perda de confiança em algumas instituições como a família, por exemplo. O desgaste das seguranças que oferece o núcleo familiar permite a entrada, a irrupção do fantástico, como algo oposto ao seguro e ao conhecido. É a emersão, ou ao menos o acesso do inesperado. A ameaça do desconhecido. Porém, essa ameaça é também, ao mesmo tempo, aquilo que se espera venha transformar as coisas. É também uma esperança de mudanças. Dá conta do desgaste das relações sociais, porém, ao mesmo tempo, gera a esperança de uma mudança; é uma ameaça, mas, ao mesmo tempo, um anseio. Uma ameaça para a instituição que, entretanto, representa uma esperança para o sujeito que é capaz de "distanciar-se" e esperar a transformação. É a abertura de uma dimensão desconhecida no real. Para alcançar o espectador nesse âmbito, deve-se trabalhar na suspensão da incredulidade, levando-se à confusão entre realidade e ficção. É preciso manter a credibilidade para forçar os limites do credível.

Entram em jogo aqui diversos mecanismos. Sobretudo podemos dizer que o autor decide em que medida mantém ou não aqueles elementos que sabe que nos resultam familiares, conhecidos. Isto é, normalmente parte-se de um espaço e de um tempo que nos resultam familiares, mas que, no entanto, são alterados de alguma forma. Aqui, a decisão do autor de manter ou não certos elementos

ou situações reconhecíveis é absolutamente crucial: objetos, espaços, ambientes, personagens etc. Disso dependem os níveis de credulidade da imagem, seu nível de concreção ou de indeterminação com seu efeito conseguinte de suspensão e desassossego, assim como as novas associações significantes que podem surgir. Com efeito, o fato de selecionar, somar, agregar ou enquadrar, isto é, de deixar de fora ou introduzir, modifica nossa percepção, recontextualiza-a ou a perturba. O estranhamento vai ligado à manipulação consciente do conhecido por parte do autor.

Esse mesmo procedimento está intimamente ligado à capacidade para construir ficções narrativas na imagem fixa, conseguindo essa sensação clara de duração, de encapsulamento do tempo em uma fusão interna. Para o espectador não há possibilidade de atingir um antes ou um depois do instante oferecido na imagem. As situações não parecem derivar de



Philip-Lorca DiCorcia
TITLE: De Bruce
© Philip-Lorca diCorcia
SIZE: h: 16 x w: 20 in / h: 40.6 x w: 50.8 cm

nenhum acontecimento previamente determinado. É um ponto de narração indeterminado, e precisamente por isso carregado de significação. A narração assim se condensa, não há linearidade nem desenlace. O espectador não pode ascender à totalidade da seqüência narrativa, e se mantém assim numa situação de instabilidade, de frustração, de estranhamento.

Evidentemente, não estamos diante da confirmação de que fixando a imagem e subtraindo do fluxo contínuo de uma hipotética narração cinematográfica, um fotograma, podemos ver aquilo que não percebemos na imagem em movimento. Há mais. Há a constante de que existe um antes e um depois referencial, porém o momento é estático, e autônomo em si mesmo. Na medida em que nos obriga a perguntar, nos leva para um tempo anterior e posterior, sendo nesta tensão temporal que se assenta a capacidade narrativa desse tipo de imagens.

Vou me deter ainda em um elemento a mais que contribui para veicular essa "construção" do real, provocando ao mesmo tempo o efeito de estranhamento a que venho me referindo. Trata do grande formato, que permite reconhecer todos os detalhes, facilitando a credibilidade do demonstrado, até um realismo extremo. Porém, esse acabamento detalhista evidencia precisamente o caráter fictício da imagem, pois aquilo que poderia terminar por explicar a imagem a oculta. Sobretudo, evidencia o caráter incompleto de nossa percepção, deixando aparecer uma ausência ou uma perturbação. Constroem uma realidade possível no tempo, uma ficção verossímil, oferecendo-nos com detalhe tudo o que a faz possível, introduzem algum elemento que rompe esse harmonioso reconhecimento, essa imagem "bela", ou ainda remarcam a ausência daquilo que poderia explicar razoavelmente o que estamos vendo na imagem. Aparece assim, de novo, o processo de estranhamento, que nos faz distanciar daquilo que vemos. Porém, em alguns autores essas ausências remetem para algo que se houvera perdido para sempre: a perda de determinadas seguranças sociais e econômicas, a evidência de trocas que deixam para trás um estado de coisas que não voltarão.

Além de um registro banal, como manifestação do cotidiano, aspira-se nessas imagens a recorrer a algo do que há por trás da experiência diária, o regime essencial de nossa existência, as relações com o nosso entorno, e também, a questionar nossas seguranças e nosso papel como espectadores. De alguma maneira se relaciona diante dessa "poética" particular que consiste em fazer um duplo da realidade. Poesia do evidente que confunde o real com o óbvio.

A imagem fotográfica que paralisa e suspende a narração parece questionar nossa particular relação com o "significado", mais concretamente com a evidência do fotográfico. A conexão direta com algo transparente como objetos e pessoas, entornos reconhecíveis (interiores ou exteriores), se vê surpreendida, aturdida, pela falta de concreção do que supõem ou significam as "coisas" que vemos na imagem.

Utilizam-se diversos termos para definir esse acercamento crítico da realidade: "realismo conceitual" ou "realismo de orientação conceitual", "realismo

performativo" etc. O que se quer definir com isso, em qualquer caso, é essa exploração das texturas do real, que indaga e interroga nosso ambiente, construindo uma experiência do mundo. Há uma aceitação do laço que une a imagem fotográfica com o realismo, evitando que o fotográfico fique reduzido ao seu caráter indicial. Através desses mecanismos de ficção e de narração, e em suma, de representação, o que existe é uma consciência clara de que o real deve ser construído.