

A IMOBILIDADE NA PRODUÇÃO E O QUE ISSO DIZ SOBRE OS ARTISTAS CONTEMPORÂNEOS

Amanda Amaral¹

Lindomberto Ferreira Alves²

Na urgência da vida, produzir, visualizar e compartilhar imagens se constroem quase como um hábito involuntário, sobretudo se encararmos que tudo que nos cerca é uma representação. Caminhar e mover-se pela cidade é um exercício de atenção, somos atravessados por desejos, afetos e arquiteturas que estão sempre em transição; dispomos de um olhar atento que enxerga esse amontoado de elementos, sentindo e vislumbrando o deslocamento como prática de participação na cidade.

O hábito de percorrer a cidade a pé, de transporte público ou em tantos outros meios, germina a noção de aproximação com todos os elementos que a ela pertencem: os lugares, as praças, seus prédios – sendo edificadas e desconstruídas. Muito por esse hábito, imaginamos narrativas para cada um dos espaços que nos despertam atenção para, assim, olhar a cidade de maneiras heterogêneas a cada vez que saímos de casa. Em tempos de refreamento da experiência corporificada da cidade, provocada pela pandemia da COVID-19, o recolhimento parece ter fomentado um olhar mais atento ao cotidiano, olhar este que observa, investiga e examina o habitual para estruturar a espacialização do porquê e de como produzimos imagens.

¹ Artista-etc. graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), artista multimídia, pesquisadora independente e Arte Educadora que transita entre Vitória/ES e São Paulo/SP. Dedicar-se à pesquisa na qual lida com questões de site/non-site (estudos relativos à espaço, lugar, cidade e comunidade) utilizando o vídeo, a fotografia e a palavra como campo de investigação para tencionar o registro, a documentação e o lugar dessas imagens considerando tipologias, contra-tipologias e narrativas criadas como trajetória de um convite à atenção não só aos espaços, arquiteturas baldias e abandonadas mas também ao corpo e suas práticas afetivas. Em São Paulo, integra e a comunicação da Santa Companhia de Teatro (Santa Cia), pesquisa questões de investigação dos processos educativos como prática na ambiência artística junto ao FURTACOR.

² Artista-educador, pesquisador, crítico e curador independente. Mestrando em Teoria e História da Arte pelo PPGA-UFES (2018/20). Licenciando em Artes Visuais pela UNAR/SP (2020) e Bacharel em Arquitetura e Urbanismo pela UFBA (2013). É membro do grupo de pesquisa "Curadoria e Arte Contemporânea" e integra a equipe da "Plataforma de Curadoria" (DAV-UFES), plataforma virtual focada nos processos de criação em curadoria. Possui textos publicados em livros, catálogos e revistas especializados nos campos da história, teoria e crítica de arte. Suas investigações privilegiam a análise dos processos de criação na arte contemporânea, de modo especial, no estudo de produções cujos processos criativos colocam arte, vida e obra no mesmo plano de contágio. Também pesquisa questões de investigação dos processos educativos como prática na ambiência artística junto ao FURTACOR.

Assim, nos questionamos: o que de fato especulamos quando a produção em arte é pautada pelo recolhimento? A aparente inércia física sugere não uma paralisação estética, mas outro tipo de mobilidade estética que conduz novos vieses conceituais não só sobre a arte, mas, também, sobre a produção das imagens.

Ao abordar a imobilidade na imagem-movimento, abordamos, inicialmente, o filme de Chantal Akerman, "*La chambre*" (1972). Nele, Akerman mostra-nos uma sala por uma câmera panorâmica em 360° graus. O tempo da imagem é outro, quase imóvel, arrastado e, à medida que conhecemos esse cômodo, percebemos o quanto ele também está alocado em outra temporalidade. A disposição dos objetos não sugere isso, mas parece nos convidar a desfrutar uma espécie de natureza-morta cinematográfica.

O filme tem pouco mais de dez minutos e a impressão é de que esse tempo se alonga, possibilitando que o espectador vislumbre a vida nesse ambiente. Entretanto, o desconforto que transpõe a imagem é evidente e aparece na tela como um sentimento de pesar. Akerman está presa ao cômodo, e a cada nova circunferência de câmera, a cada novo regresso, parece mais como um indivíduo inanimado, exatamente o oposto ao início do filme.



Imagem 1, 2 e 3 - Stills do filme "*La Chambre*" (1972), de Chantal Akerman.

Tal imobilidade produz, em nós, espectadores, entre outras questões, o que é e como lidamos com o espaço em um território imagético e cinematográfico? Ao prolongar o espaço, Akerman encena também a projeção delê e de seu corpo. A subjetividade, que já é característica nos filmes de Chantal Akerman, se expressa visualmente a cada rotação da câmera em que a diretora aparece com um lenço na mão.

A câmera ocupa, aqui, o lugar do espectador, que observa um ambiente nunca antes visto. Tudo é novo, e a cada vislumbre percebemos um novo detalhe, uma nova configuração do espaço. A subjetividade da câmera é revelada quando a diretora realiza seus movimentos ou quando come a maçã de forma provocadora. Agora, o dispositivo possui sua importância enquanto objeto. Tal como Chantal Akerman e sua personagem, ambas não existem uma

sem a outra, e são de igual importância para a conclusão do filme. A velocidade ou a ausência dela indica a subversão do espaço-tempo cinematográfico³ e de seu dispositivo formalista.

Colocando a produção no viés ensaístico, o “filme-ensaio” está diretamente associado com a subjetividade das coisas, um corpo imagético constituído de poéticas, subjetividade e experiência, produzido em condições de confinamento, utilizando como premissa apenas um ambiente. Chamamos de “filme-ensaio” o cinema que produz sentido, experimental e político. Arlindo Machado nos auxilia quanto ao conceito, descreve a experiência, expõe as possibilidades de montagem e ainda diferencia o ensaio do documentário.

O que é captado pela câmera não é o mundo, mas uma determinada construção de mundo, justamente aquela que a câmera e outros aparatos tecnológicos estão programados para operar (MACHADO, 2003, p. 5).

Se o “filme-ensaio” possibilita a idealização de mundo, é possível, então, relacionar a experiência com as condições de confinamento que vivemos atualmente; e, por fim, dar a ver outras contingências. Este possibilita a experiência para tanto para o realizador quanto instituindo conceitos subjetivos que não estão completamente visíveis e não estão dados a priori. O caminho que o filme percorre até atingir o espectador evidencia a experiência do próprio sujeito. Os fragmentos dispostos como imagem somente farão sentido se atingirem o espectador de forma subjetiva e intrínseca.

Para além da montagem, a representação do real se mostra como um item de todo o argumento. A partir do momento que a imagem passa pela câmera, institui-se uma representação, ou seja, uma dinâmica de escolhas feitas pelo realizador que percorre um caminho de representação.

Se o documentário tem algo a dizer que não seja a simples celebração de valores, ideologias e sistemas de representação cristalizados pela história ao longo dos séculos, esse algo a mais que ele tem é justamente o que ultrapassa os seus limites enquanto documentário. O documentário começa a ganhar interesse quando ele se mostra capaz de construir uma visão ampla, densa e complexa de um objeto de reflexão, quando ele se transforma em ensaio, em reflexão sobre o mundo, em experiência e sistema de pensamento (MACHADO, 2003, p. 6).

³ Sobre a duração da imagem cinematográfica e a reeducação do olhar para com a linguagem, ver: DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo* (Cinema 2). São Paulo: Brasiliense, 2013.

O instante que perpassa o documentário e o ensaio é, no caso, a produção de sentido específica da experiência e de suas verdades intrínsecas. É o único viés de importância, não somente como aparato fílmico, mas, também, como dispositivo político. A verdade do “filme-ensaio” não depende do aparato tecnológico. Hoje, por exemplo, podemos construir um “filme-ensaio” com imagens captadas ou re-organizadas, e a escolha da construção não delimita ou subtrai a importância de um nem de outro.

A única coisa que realmente importa é o que o cineasta faz com esses materiais, como constrói com eles uma reflexão densa sobre o mundo, como transforma todos esses materiais brutos e inertes em experiência de vida e pensamento (MACHADO, 2003, p. 10).

Sabe-se, portanto, que o que será contado ao espectador é definido pela técnica da montagem acompanhando uma narrativa de pontos de vista. Realocar imagens e dar novo sentido a elas é a grande interseção dentro de uma narrativa fílmica. É possível construir narrativas a partir do isolamento, desde que a condição para a produção contemporânea não seja romantizada justamente pela questão da produtividade. A imobilidade física difere da imobilidade estética. Isso porque, em relação à arte, o espaço que ocupamos com nosso corpo, além das arquiteturas já dispostas, são, também, mecanismos de subjetividades.

O vídeo é agora entendido como um dispositivo independente de outras linguagens, como imagem-dispositivo, uma forma que se constitui também na presença de um estado.

Convém não somente pensar junto à imagem e o dispositivo como também, e mais precisamente, pensar a imagem como dispositivo e o dispositivo como imagem (DUBOIS, 2004, p. 101).

Tratado como algo relacional e histórico, esse dispositivo organiza uma presença no agora, inerente ao espaço e ao tempo. O tempo, no vídeo, é móvel, flexível, linear ou descontínuo, sem a descaracterização do dispositivo pela montagem em busca da imagem-presença, pois essa é a substituição da ideia de representação para evidenciar o princípio da experiência. A relação estabelecida entre sujeito – memória – e arquitetura é colocada no filme de Dora Garcia, “*Hotel Wolfers*” (2007), em que a câmera passeia pelo edifício do Hotel Wolfers, em Bruxelas.

Em um plano único e contínuo, Garcia constrói uma ambiência de suspense, a sensação é de que o espectador, ao adentrar uma arquitetura nova, perceba novos fragmentos de

memória deixados ali. A câmera percorre as paredes do hotel e revela detalhes do desgaste temporal, tendo a narração subjetiva acrescentada ao filme.



Imagem 4, 5 e 6 – Stills de “*Hotel Wolfers*” (2007), filme de Dora Garcia.

Dora Garcia referencia o filme de Samuel Beckett. Câmera e narração constituem um efeito expansivo e, ao espectador, é deixada a possibilidade de construção de uma nova narrativa. Em última instância, o filme de Dora recria ruínas que ainda não estão em seu completo estado de aniquilamento. É preciso continuar a idealizar mundos possíveis através da elaboração de imagens quando suas fronteiras vibram e atravessam o outro, pois essas, mais que representativas, denunciam disparidades de nosso tempo e refletem uma sociedade que possui, em sua gênese, o consumo. De fato, no que tange a produção de artistas contemporâneos, a experiência do sujeito que cria é, também, concebida por associações, conexões e vínculos com o externo, ainda que na inércia do lócus fechado, coabitamos e seguimos sendo o contrário de inanimados.

O que é pautado na construção imagética tanto de Dora Garcia quanto de Chantal Akerman, como a de outros artistas que lhe são contemporâneos, é a coexistência de outras possíveis narrativas que evidenciam a dimensão estética de situações cotidianas previamente já conhecidas por nós e que soam aparentemente banais, a exemplo da rotina e de hábitos diários, incluindo a simples ação de comer ou de se levantar.

O cotidiano, por si só, ocupa um lugar de centralidade enquanto matéria de expressão em práticas artísticas como a fotografia e o cinema, assim como em outras instâncias da arte. Particularidades comuns, ordinárias, que, desde sempre, impulsionam esses artistas a reinventar, a perscrutar e a arriscar experimentações poéticas e estéticas em seus saberes-fazeres artísticos. Assim, a partir do cotidiano atualizado pelo refreamento da experiência social, como temos evocado, por meio da aparente inércia física que nos atinge, outros tipos de mobilidade estética na produção de imagens? O que podemos quando a imobilidade tensiona nossa solidão enquanto sujeitos que produzem, operam e coexistem coletivamente?

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo* (Cinema 2). São Paulo: Brasiliense, 2013

DUBOIS, Philippé. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Ed. Papyrus Ltda, São Paulo, 1993.

MACHADO, Arlindo. *O filme ensaio*. In: INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação - XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – BH/MG. 2003. p. 1-14. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/1868450877361748090053890711836232551.pdf>> Acesso em: 10 de jun. de 2020.

Filmes

HOTEL WOLFFERS. Direção Dora Garcia. 2007. 35mm. (11'30), som, preto e branco.

LA CHAMBRE. Direção de Chantal Akerman. Nova Iorque. 1972. (11'), som, cor.