



Michael Wesely e as paisagens contemporâneas¹

Rita Neves de Toledo²

RESUMO:

A tecnologia do instantâneo criou as condições para o desenvolvimento da fotografia moderna. Expulsando o tempo da imagem, estabeleceu as bases de um modelo de registro que se pretendia “puro” e “direto”. Em seu processo de afirmação, o modernismo canônico desqualificou iniciativas como as de Marey e Muybridge, que no século XIX se interessavam pelo movimento e problematizavam a relação entre tempo e espaço. As imagens do fotógrafo contemporâneo Michael Wesely, que utilizou a longa exposição para registrar a reconstrução da praça Potsdamer Platz, em Berlim, resgatam uma temporalidade composta, sugerem o contágio com outros meios, como o cinema, e deixam aparecer os traços do entroncamento entre espaço e tempo, configurando um lugar fugidio e instável no qual a cidade em renovação é também cidade em ruínas.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia; longa exposição; paisagem; cidade; cinema.

O nascimento da fotografia moderna está associado ao desenvolvimento da tecnologia do instantâneo. Desde as primeiras fotografias produzidas, era significativo o esforço de fotógrafos e pesquisadores para desenvolver os processos de fotossensibilização dos suportes, testando substâncias mais sensíveis e obturadores mais rápidos, de forma a reduzir o tempo de exposição e tornar a fotografia instantânea. Se, no princípio, a longa exposição era um impositivo técnico que obrigava os fotógrafos a recorrerem a pedestais, balaustradas e mesas ovais como apoios que tornassem os modelos imóveis; a tecnologia do instantâneo banuiu da imagem o movimento e tornou o tempo invisível para a fotografia (LISSOVSKY, 2003).

Fatorelli, em seu artigo “Entre o analógico e o digital” (2006) afirma que a vertente canônica do modernismo teria valorizado características entendidas como irredutivelmente fotográficas, que configurariam uma fotografia pura e direta: a imagem única e instantânea, casual e contingente; o registro direto de uma realidade entendida

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia do XI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado na Unicap, Recife, Pernambuco, de 02 a 06 de setembro de 2011.

² Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da ECO-UFRJ, email: ritanevestoledo@gmail.com



como pré-existente, entre outros. Nesta perspectiva, segundo o autor, teriam sido desqualificadas iniciativas da fotografia novecentista como as de Marey e Muybridge, uma vez que se interessavam pelo movimento e problematizavam a passagem do tempo.

No contexto do modernismo clássico, como afirma Fatorelli no artigo intitulado “Fotografia contemporânea – corpo, afecção e Imagem” (2010), a fotografia é tradicionalmente vista como portadora de objetividade, dotada de função documental e supõe a existência do espaço extensivo do real. Este modelo de real ao qual a imagem fotográfica se associa tem matriz cartesiana e positivista, remete a um espaço físico homogêneo e, como já foi dito, ao tempo cronológico do instantâneo. Tal equação espaço-temporal, fundadora da experiência moderna, estabeleceria um cenário estável, no qual todos os elementos se encaixariam, promovendo a formulação de uma verdade e de uma certeza, singulares e definitivas.

Ao discutir acerca de algumas obras de fotografia, Fatorelli as situa na condição de “objetos híbridos igualmente associados a duas matrizes epistêmicas conflitantes”. Tais imagens se posicionariam no limiar entre uma prática e uma cultura analógicas e as virtualidades do universo digital. Sobre tais obras, ele afirma:

“Registradas em películas e copiadas em superfícies fotossensíveis, elas exibem, entretanto, um tipo de inquietação sintomática da cultura digital – querem fazer ver além do imediatamente visível, acrescentam realidade às realidades já constituídas, associam vários vetores temporais e espaciais, desmontam a arquitetura perspectiva (...) sempre de forma a expandir o campo do tradicionalmente entendido como fotográfico” (FATORELLI, 2006, p.21).

Para o autor, desde os anos 1970, as questões críticas suscitadas pela fotografia, em especial as indagações sobre o papel do autor e sobre a originalidade da obra, confirmam as inconsistências implícitas na demanda modernista de autossuficiência e de autonomia dos meios. Preso à operação reducionista de identificação das singularidades e especificidades, incapaz de lidar com a multiplicidade e a variabilidade da fotografia, o pensamento crítico dos anos 1970/1980 não teria, segundo Fatorelli, sido capaz de enfrentar os desafios trazidos pelas obras de diversos artistas que exploravam o hibridismo entre imagens estáticas fotográficas e imagens em movimento videográficas e cinematográficas.



Mas, para além das questões colocadas pela produção imagética das últimas décadas, Fatorelli sustenta que, desde o seu advento, a fotografia já provocava o contágio entre as formas visuais. Além de representar eventos e cenas, a fotografia também teria, desde o princípio, sido utilizada para reproduzir outros meios, como a pintura e a escultura, ocupando o lugar de uma metalinguagem, uma mídia capaz de processar e de ressignificar outras mídias. Do ponto de vista histórico, a reprodutibilidade teria fundado uma lógica de interação entre as imagens que teria assumido papel determinante na cultura visual moderna e contemporânea.

Assim, o autor afirma que, mesmo as fotografias instantâneas, em seu formato convencional, são portadoras de múltiplas temporalidades e realizam-se na dependência do tempo implicado nas diferentes opções técnicas e temáticas adotadas pelo fotógrafo, na sua complexa atividade perceptiva, seu modo de ver e sua memória. Longe de coincidirem com a noção ideal de uma pontualidade singular e interdita à passagem do tempo, a concorrência desses vetores sinaliza uma condição temporal complexa, multidirecional, processada no curso de uma duração que comporta mudanças qualitativas. A variabilidade da fotografia guarda, portanto, dois níveis: aquele proporcionado pela reprodutibilidade inerente ao meio e, de outro modo, o da complexidade implicada na própria imagem (FATORELLI, 2010).

A operação pela qual a imagem analógica instantânea deixa entrever sua temporalidade composta já estava presente, segundo Fatorelli, nas primeiras tentativas de fixação da imagem, citando como exemplo o trabalho de Jules Etienne-Marey e Edward Muybridge. Gostaria, aqui, de destacar brevemente, a partir da leitura de Mary Ann Doane (2002), a experiência de Jules Etienne-Marey (1830-1904), um fisiologista que tinha o movimento como objeto de estudo. Seu interesse, portanto, residia em compreender a correlação de espaço e tempo à medida que um corpo sucessivamente mudava de posição. Ao longo de sua carreira, Marey esteve profundamente interessado em desenvolver novos e mais legíveis métodos de registro e representação do seu objeto, pondo em permanente tensão as categorias de espaço e tempo. Seu esforço era o de dividir ou fatiar o tempo de forma a que ele se tornasse representável; e o movimento, para ele, era a mais clara e acessível expressão da duração.



Os primeiros experimentos de Marey neste sentido fizeram-no construir séries de instrumentos, feitos de arames e tubos de borracha, entre outros materiais, que registrassem graficamente os movimentos de animais e seres humanos. Rapidamente, no entanto, a fotografia se revelou para ele uma possibilidade muito mais interessante. Após o contato com o trabalho de Eadward Muybridge, em 1878, Marey passou a usar a fotografia em suas pesquisas e desenvolveu a “cronofotografia”. Com este método, Marey, ao contrário de Muybridge, usava uma câmera e uma só chapa para registrar as sucessivas posições dos corpos. Enquanto Muybridge registrava os *frames* separadamente, a cronofotografia incluía todos os registros de posições sucessivas em um mesmo *frame*. O resultado eram imagens sobrepostas, de grande riqueza de detalhes, mas que apresentavam borrões e imprecisões gráficas.

Os experimentos de Marey o levaram à crença de que a análise dos dois elementos do movimento – tempo e espaço – não podia ser perfeitamente realizada em conjunto. Para ele, conhecer as posições que um corpo ocupa no espaço supõe que sejam conseguidas imagens completas e distintas; no entanto, para conseguir imagens deste tipo, era preciso um longo tempo de intervalo entre duas fotografias. Ao contrário, se era a noção de tempo o que se queria produzir com perfeição, a única maneira de fazê-lo era aumentar a frequência de imagens, o que as reduzia a linhas e as fazia sobrepostas, tornando-se ilegíveis. A legibilidade da imagem, portanto, era afetada pelo desejo de aperfeiçoar a representação do tempo.

Segundo Doane, o uso de apenas uma chapa fotográfica, cujo efeito eram imagens sobrepostas em um mesmo frame, evidencia o desejo de Marey em representar o tempo de forma contínua, sem perdas. Segundo a autora, para Marey o tempo é um *continuum* que, apesar de infinitamente divisível, é, no entanto, divisível. Marey se defrontava, entretanto, com o fato de que o puro e direto registro do tempo gerava apenas ruído, e não traços legíveis. Segundo Doane, esta premissa fazia Marey suspeitar do cinema. Para ele, o tempo era uma entidade que resistia aos seus instrumentos, que se tinha como objetivo produzir legibilidade científica. Mas o tempo desautorizava o seu próprio registro; a temporalidade evitava sua própria representação. Para Marey, o cinema, enquanto tentativa de registro do tempo, era falho, pois o registro se fazia na forma de uma cobertura extensa, total e sem limites, recusando a diferenciação e os intervalos que confeririam legibilidade. Para Marey, o cinema produzia apenas o que o olho podia ver.



Este artigo vem expor, de modo sintético, as problemáticas iniciais propostas por meu projeto de pesquisa de mestrado, que aborda o trabalho do fotógrafo alemão Michael Wesely. Estendendo ao máximo as possibilidades do recurso da longa-exposição – em alguns de seus trabalhos, a “captura” da imagem pode chegar a até três anos –, Michael Wesely produz fotografias que problematizam, em aspectos que pretendo esboçar a seguir, a relação da imagem com o tempo e o espaço. Utilizando procedimentos técnicos desenvolvidos em suas pesquisas, que buscam alongar cada vez mais o tempo de exposição do filme à entrada da luz, Wesely produziu séries de retratos, fotografou paisagens, mas, entre os trabalhos do artista, acredito serem as imagens de demolição/reconstrução arquitetônicas no espaço de cidades contemporâneas as obras nas quais o método de Wesely se revela em toda a sua potência.

Entre 1997 e 1999, Michael Wesely fotografou a reconstrução urbana da praça Potsdamer Platz, em Berlim, utilizando cinco câmeras que permaneceram por quase dois anos com sua entrada de luz aberta. A reconstrução da emblemática praça se deu após a unificação alemã e a confirmação de Berlim como capital do Estado. Como afirma o arquiteto Paulo Tavares, na entrevista realizada com Wesely para a Revista Vitruvius³:

“A praça foi motivo pictórico das vanguardas modernas, chegou a ser destruída pelas bombas e dividida pelo muro. Reconstruir um lugar tão representativo da cidade, era, no fundo, re-conceber a imagem do que seria a Alemanha unificada, e, para tanto, equacionar demandas políticas, sociais e econômicas de diferentes segmentos da sociedade. (Tavares, 2006, p. 1).

O trabalho do fotógrafo alemão Michael Wesely consiste em uma investigação sobre o instante fotográfico, ou, utilizando as palavras do próprio Wesely na entrevista, sobre a “duração do momento”, experimentando-o não como instantâneo, e sim como algo extremamente longo. Wesely parece interessado no momento fotográfico em sua relação com o movimento, não como algo congelado, estático. Assim, vai utilizar a longa exposição em seus trabalhos, nos quais o “momento fotográfico” parece ser o próprio

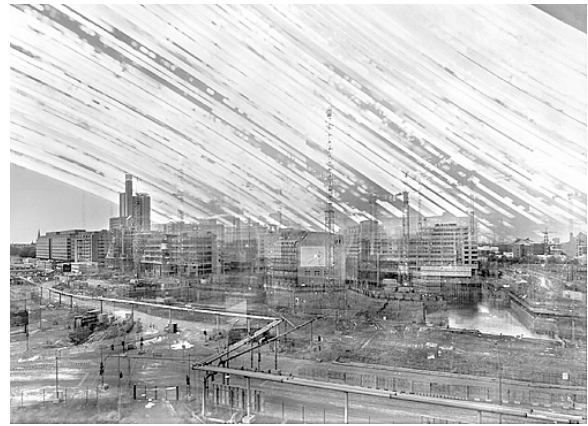
³ O arquiteto Paulo Tavares entrevista o fotógrafo alemão Michael Wesely, principalmente focado nas imagens feitas por ocasião da reconstrução urbana da Potsdamer Platz, em Berlim. Revista Vitruvius, ano 07, Jan 2006. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/07.025/3308?page=1>, Acesso em 10. Jul. 2010.



“objeto fotográfico” a ser investigado, experimentado em sua relação com o movimento, com a temporalidade e com o espaço.



Michael Wesely. Potsdamer Platz, Berlim.
05/04/1997 – 03/06/1999.



Michael Wesely. Potsdamer Platz, Berlim.
05/04/1997 – 03/06/1999.

As imagens de Michel Wesely são grandes planos que enquadram paisagens urbanas em transformação. Nelas, edifícios e construções de grande porte são translúcidos, estão incompletos, difusos. Mais recentes, as partes superiores de algumas construções ainda não existiam durante o período inicial de exposição, então aparecem apenas como traços leves, que não puderam marcar de forma intensa o negativo. Outras construções podem já ter sido demolidas, e o que vemos é a marca deixada por um edifício inteiro que deixou de existir. As construções adquirem aspecto fantasmagórico, porque é possível ver através das paredes: os edifícios estão ou já não estão mais ali?

Os raios de sol são registrados como traços em curva, pois a variação do percurso solar durante o passar dos dias e meses se imprime no negativo. As variações de luz provocadas pela longa exposição fazem com que a luminosidade nas imagens seja difusa, conferindo uma atmosfera de imaterialidade à cena. Também não aparecem registrados homens ou quaisquer outros elementos cuja movimentação, “rápida” demais para o longo tempo de exposição, não permitiu seu registro.

É como se diferentes “tempos” fossem reunidos para compor o mesmo espaço; ou diferentes paisagens condensadas no mesmo momento. Como as imagens analisadas por Fatorelli, situadas no limiar entre uma prática e uma cultura analógicas e as virtualidades do universo digital, as fotografias de Wesely utilizam o suporte fotossensível, exploram a longa exposição – limite técnico “superado” pela fotografia moderna –, mas não



deixam complexificar a relação com o referente imediato e com a indicialidade da imagem, assim como propor diálogos com outros meios, como o cinema. Provocando o olhar a ver além do imediatamente visível, tais imagens portam variações de vetores temporais e espaciais, problematizando a relação do espectador com o tempo presente.

São imagens imprecisas da cidade, mas que, ao mesmo tempo, apresentam grande riqueza de detalhes. Na entrevista concedida a Tavares, Wesely afirma que não usa câmeras *pinholes*, como geralmente se imagina. Para ele, as *pinholes* conferem às fotos um aspecto embaçado que não corresponde à sua idéia para as fotos, “pois muitos são detalhes são perdidos. Eu gosto destes detalhes porque eles contam certas histórias” (Tavares, 2006, p. 1).

Como nas cronofotografias de Marey, fatias de tempo se sobrepõe, fazem com que as linhas se tornem traços borrados, pouco legíveis, confusos. Mas se, como Marey, Wesely se interessa pelos detalhes que a imagem fotográfica é capaz de fornecer, os borrões das imagens também contam histórias. O borrado que se imprime difuso é como a poeira das obras ou das demolições, como o pó espesso que se levanta quando edifícios inteiros são implodidos, pondo abaixo antigas construções em frações de segundos. Como nas imagens de Marey, o registro do tempo gera ruído, não legibilidade. A poeira que cega, que impede a visão clara e direta do espaço, deixa, entretanto, ver o tempo.

Camadas de tempo sobrepostas configuram uma variabilidade temporal que promove e demanda um observador potencialmente ativo, convocado a imaginar. Os detalhes das imagens são descobertos aos poucos, durante o passeio pela paisagem. São fotografias dotadas de tramas de tempo, a exigir um olhar disposto a percorre-las, investiga-las, decifra-las. Diante delas, o espectador parece assistir a um longo filme condensado em apenas um frame, a uma sucessão de eventos amalgamados em simultaneidade. Impossível não pensar em cinema, não referir-se às imagens de Wesely como “quase filmes”, não estabelecer relação entre o processo de produção da foto de Wesely com o de uma filmagem cinematográfica. O tempo é trazido para dentro da imagem, para dentro do *frame*.

Lissovsky, ao pensar sobre o instantâneo fotográfico, caracteriza-o como “uma forma particular em que o tempo se manifesta pelo vestígio de seu ausentar-se, pelo seu modo



de refluir” (2003, p. 148). Segundo o autor, o advento do instantâneo expulsou o tempo da imagem, e esta ausência, esta irrepresentabilidade do tempo fez-se a origem da fotografia moderna. Nas longas exposições de Wesely, a espera e a duração parecem acontecer dentro do ato fotográfico, trazendo o tempo “de volta” à imagem.

Tornando o tempo novamente visível, as imagens de Wesely fazem ver processos em curso, momentos sem início nem fim, recortes duradouros no tempo, cidades em transformação. Wesely afirma que “quando você olha para as imagens, elas são sobre conhecer e entender estas grandes mudanças que estão acontecendo. Algumas imagens não podem ser muito bem fotografadas”. Mais adiante, conclui: “Algumas vezes a imagem não terminada é mais interessante que a realidade.” (TAVARES, 2006, p.4). As imagens de Wesely, por sua dimensão de inconclusão, parecem ser capazes dar a ver a mudança, o fluxo de tempo próprio das metrópoles na contemporaneidade. Transfigurando o mundo, nos revelam sobre sua precariedade e instabilidade.

Segundo Lissovsky, as tensões entre permanência e mudança estão na origem de toda paisagem:

“É a variedade de aspectos deste amálgama de tempo e espaço que nos habituamos a chamar lugar. Pois há lugares que buscamos pelo devir-tempo do espaço (e a estes aspectos chamamos jornadas); e há lugares que procuramos no devir-espaço do tempo (e a estes aspectos chamamos estratos)” (LISSOVSKY, 2011, p.10)

Segundo o autor, a produção fotográfica contemporânea defronta-se agora, mais do que nunca, com o enigma da “morada do humano”, e apresenta aspectos como o “exílio” e o “retorno”, que são vestígios das jornadas: “a diferença entre chegar e partir nunca é da ordem do deslocamento que se realiza no espaço, mas de uma duração da qual o movimento faz o desenho” (LISSOVSKY, 2011, p.12) .

Já nos trabalhos de outros fotógrafos contemporâneos, segundo a análise que faz Lissovsky, a operação inversa acontece: as imagens são vestígios dos estratos, e seus aspectos são a “sedimentação” e a “catástrofe”. Os estratos podem oferecer o testemunho da lenta acumulação dos sedimentos, mas podem igualmente colocar-nos em contato com as catástrofes, as poderosas forças da transformação.



Provocada a experimentar o uso de tais categorias, proponho pensar as imagens de Wesely como vestígios de estratos. Tais imagens possuem o aspecto da sedimentação: longas narrativas se sedimentam sobre uma simples superfície, que serve de suporte a toda uma história. Mais uma vez, a relação com o cinema aparece, na medida em que a passagem do tempo se concentra nesta superfície única. Ao mesmo tempo, se a lenta acumulação acontece, estranhas superposições de formas e texturas incompatíveis surgem a partir desta sobreposição. As tensões da paisagem, que estavam latentes, se mostram em formas desarranjadas, irreconhecíveis.

É o avesso das construções que Wesely dá a ver: seu esqueleto, sua incompletude de rascunho. Obra a ser concluída lentamente, quando então poderá ser vista, o edifício ainda não está pronto para ser habitado. Ao mesmo tempo, resistem na imagem traços dos prédios derrubados, desconstruídos, substituídos para dar lugar a novos edifícios, a rearrajos do espaço da praça. Ora sedimento, ora catástrofe, no entroncamento entre espaço e tempo, um lugar fugidio e instável aparece nas fotografias.

Um tipo muito peculiar de imagem da cidade se constrói, em que se expressam as transformações em curso, em que a relação com o “real” se faz de modo oblíquo, problemático, inibindo qualquer associação da imagem que se apresenta a um “real” anterior ou primordial. As fotos de Wesely mostram que a cidade em renovação é também cidade em ruínas e parecem afirmar que, talvez, não seja possível apagar os traços da guerra, das ocupações, das divisões estabelecida pelos muros. Como a poeira que se infiltra, teima em retornar e cobrir os objetos, estes traços permanecem atuais, presentes, sedimentados pelo tempo. É possível que os traços da destruição, apesar da reconstrução, a despeito do esforço de “modernização” da praça, permaneçam ecoando no efeito de catástrofe que as imagens de Wesely não cansam de registrar.

Bibliografia:

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é um dispositivo?** In: A exceção e o excesso: Agamben & Bataille. Tradução: Nilcéia Valdati. Outra travessia. Florianópolis: UFSC, n. 5, p. 9-16, 2º semestre/2005.
- BARTHES, Roland. **Câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas. Vol.1. Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2008.



- _____. **Matéria e Memória**. 2a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa. **O Cinema e a Invenção da Vida Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- CRARY, Jonathan. **Techniques of the Observer**. MIT, 1992.
- DOANE, Mary Ann. **The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive**. Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 2002.
- FATORELLI, Antonio. Entre o analógico e o digital. In: Fatorelli, A. e Bruno, F. **Limiares da imagem**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.
- _____. Fotografia contemporânea – corpo, afecção e imagem in **Revista Contemporanea**, vol. 8, nº 1. Jul.2010
- LISSOVSKY, Maurício. **A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.
- _____. “A fotografia documental no limiar da experiência moderna”. in: FATORELLI, Antonio e BRUNO, Fernanda (orgs.). **Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea**. RJ: Mauad X, 2006.
- _____. **Quando a fotografia se diz-dobra. A propósito dos Perceptos de Valéria Costa Pinto**. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Fotografia, cinema e vídeo” do XVIII Encontro da Compós, PUC-MG, Belo Horizonte, MG, junho de 2009. Disponível em : <http://www.compos.org.br/pagina.php?menu=8&mmenu=0&fcodigo=1144>. Acesso em: 23 jun. 2011.
- _____. “O refúgio do tempo no tempo do instantâneo.” in: **Lugar Comum**, n. 8, maio/agosto 1999.
- _____. O tempo e a originalidade da fotografia moderna. In: Doctors, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003.
- _____. **Rastros na paisagem**. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estética do XX Encontro da Compós, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, de 14 a 17 de junho de 2011. Disponível em: <http://www.compos.org.br/pagina.php?menu=8&mmenu=0&fcodigo=1607> Acesso em: 05 jul. 2011
- TAVARES, Paulo. Michael Wesely. Entrevista, São Paulo, 07.025, **Vitruvius**, jan 2006 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/07.025/3308>>.
- Website do artista: www.wesely.org