



Imagens migrantes

Janaina Garcia

Deslocar fragmentos da seqüência de imagens projetada na tela do cinema ao longo da duração de determinado filme através do ato fotográfico, assim como as possíveis implicações plásticas e teóricas geradas por esse movimento, é o começo do processo que me guiou até aqui.

Imagem, deslocamento, fotografia, cinema.

Apresentação

Neste artigo, primeira tentativa de sintetizar a fim de tornar público o tema exposto na dissertação de mestrado *Imagens migrantes*, recorto um assunto vasto, que envolve imagens em movimento, o congelamento da imagem e a criação de narrativas visuais a partir de outras já existentes. As questões teóricas desenvolvidas relacionam-se com a pesquisa artística que pratico desde 2000. O trabalho consiste em fotografar fragmentos de imagens projetadas na tela de cinema ao longo da duração do filme e, a partir dessa ação, deslocar a narrativa visual de uma forma de representação para outra.

Situo a fotografia e o cinema no universo dos dispositivos através dos quais tornamos visíveis imagens interiores. Os dispositivos, porém, podem ir além, pois imagens visíveis também são capazes de nos revelar o invisível. Nesse sentido, entendo a imagem – tanto fotográfica quanto cinematográfica – como uma complexa relação, instável, entre óptica e imaginário. Logo, os atos de produzir e de ver imagens conectam objetividade e subjetividade a um só tempo.

A princípio tento identificar a imagem fotográfica a partir de sua materialidade característica: trata-se de determinar o modo como a fotografia é materialmente produzida. Não tenho a intenção de separar os modos de produção da imagem entre teoria e prática ou imaginário e materialização de imagens; ao contrário, acredito que essas categorias estejam intrinsecamente relacionadas. Tal sistema serve apenas para melhor estruturar o raciocínio que desenvolvo a partir da pesquisa que suporta minha argumentação. Presumo ser importante conhecer as possibilidades e o potencial do dispositivo pelo qual escolhi colocar imagens no mundo.

A imagem não está apenas na constituição do meio: há sempre um olhar que a realiza. Para o historiador

da arte Hans Belting,¹ não existem imagens físicas (objetos) sem a existência de imagens mentais (subjetivas), e umas participam das outras. Não existe separação entre o corpo que olha e o mundo visto; há sempre uma interação viabilizada pelo meio.

A fixidez do instante e a mobilidade do tempo: cinema e fotografia

Considero a fotografia um dispositivo – não apenas o princípio físico-químico que nos permite imprimir imagens em determinada superfície fotossensível, mas também o ato de fotografar. Quando faço referência à palavra dispositivo, me aproprio do significado defendido pelo filósofo italiano Giorgio Agamben² em uma de suas conferências. Sua hipótese é a de que dispositivo seja um termo técnico decisivo na estratégia do pensamento do filósofo francês Michel Foucault. Segundo Agamben, no uso comum como no foucaultiano, essa palavra parece referir-se à disposição de uma série de práticas e de mecanismos com o objetivo de fazer frente a alguma urgência e obter algum efeito.

Entre as classes dos seres vivos e dos dispositivos, Agamben situa uma terceira: a dos sujeitos. O filósofo nomeia sujeito o que resulta da relação entre os vivos e os dispositivos, ou seja, no corpo-a-corpo com os dispositivos nos formamos como sujeitos. Um mesmo indivíduo pode ser o lugar de múltiplos processos de subjetivação.

Diante dos múltiplos dispositivos que geram subjetivações e, conseqüentemente, sujeitos múltiplos, Agamben coloca a seguinte questão: de que modo podemos fazer frente a essa situação, ou melhor, que estratégia podemos adotar em nosso corpo-a-corpo cotidiano com os dispositivos? Não se trata simplesmente de os destruir nem, como sugerem alguns ingê-

Janaina Garcia
Mergulho II
Fotografia colorida, 2007

Janaina Garcia
Voo
Fotografia colorida, 2005

nuos, de usá-los de modo correto. O filósofo italiano conclui serem fúteis os discursos bem-intencionados sobre tecnologia, segundo os quais o problema dos dispositivos se reduz a seu uso correto.

Neste ponto é importante ressaltar o fato de nós, sujeitos, podermos subverter a lógica dos aparelhos e, sobretudo, dos conceitos que direcionam as operações desses instrumentos, ou seja, das idéias que estruturam e suportam nossos atos a fim de criar novas possibilidades não necessariamente previstas.

A primeira vez que pensei em fotografar imagens de filmes projetadas no cinema foi como espectadora. Assistia a determinado filme quando uma cena me arrebatou, por sua beleza e pela potência narrativa contida na imagem. Meu desejo foi congelar aquele momento e prolongá-lo, já que o instante durou menos de um segundo no decorrer do filme. Voltei ao cinema com minha câmera e fotografei outros instantes, além do que me causou o primeiro impacto.

O desejo de tornar eterna uma imagem efêmera e deslocá-la de sua seqüência narrativa de origem foi o começo do caminho que me guiou até aqui. De alguma forma eu queria paralisar e materializar aquela imagem, e esse ato seria o resultado de uma idéia que permeava meu imaginário. Através da fotografia, que eu já praticava há alguns anos, foi possível realizar no mundo visível uma idéia que partiu de meu contato com uma imagem do próprio mundo visível. Minhas fotografias são consequência de um universo imaginário profundamente influenciado pelo cinema.

A partir da ação de congelar e extrair um fragmento, que possivelmente, passaria despercebido ao longo da duração do filme (na qual cada 24 fotogramas em movimento constituem um segundo), procuro criar outra narrativa. Porém, ainda que esse fragmento de narrativa deslocado contenha traços da narrativa de origem e dependa das imagens projetadas na tela de cinema como referente para existir materialmente, não depende do filme como referência narrativa para agregar novas sensações e significados, e gerar novos potenciais imaginários. Busco um espaço narrativo no qual esse fragmento estático extraído de uma imagem em movimento e deslocado de sua seqüência narrativa de origem se torna a matéria-prima de outra história.

Enquanto no cinema nós, espectadores, só temos acesso à imaterialidade da imagem projetada na tela, na fotografia temos acesso à materialidade da imagem impressa no suporte sobre o qual é revelada e exposta. A ação de deslocar fragmentos, instantes da seqüência de

imagens projetada no cinema ao longo da duração do filme, e trazê-los para a materialidade da fotografia – migração – é uma forma de movimento e pode apontar uma série de questões técnicas e conceituais.

Não pretendo esgotar as diversas variantes indicadas por esse ato, mas uma das direções estruturais na construção do presente trabalho de investigação é o deslocamento que permite um retorno ao princípio ontológico originário de ambas as formas de representação: fotografia e cinema. Uma e outro nos possibilitam transformar conceitos em cenas através de aparelhos geradores de imagens que carregam em seu princípio de formação mais primitivos traços do referente.

O traço e a impressão de uma imagem projetada sobre determinada superfície fotossensível estão no cerne da formação da imagem fotográfica, e no meu trabalho o traço está diretamente ligado ao fragmento de um referente filmico – mais precisamente, o movimento ilusório produzido por imagens projetadas na tela de cinema com a finalidade de construir narrativas visuais.

Meu ato tem como objetivo fixar alguns fragmentos que considero potentes visualmente, cenas fortes, expressões dramáticas de instantes extraídos de determinados filmes, e que são projeções efêmeras. Quando fotografo fragmentos de imagens projetadas no cinema, além da característica indicial físico-química inerente ao ato fotográfico, busco uma espécie de índice narrativo que a fotografia carrega de seu referente filmico. Os fragmentos deslocados não precisam (por parte do público) do conhecimento prévio do filme ao qual pertencem para adquirir novas significações, pois, ainda que as imagens deslocadas se relacionem diretamente com a narrativa de origem, criam seu próprio caminho, independente dela.

A sensação experimentada diante de determinadas cenas e a capacidade técnica de a fotografia capturar instantes visuais carregando consigo a marca do objeto referente são os fundamentos de meu trabalho artístico. Desejo, de alguma forma, manter aquela primeira sensação de arrebatamento diante de determinado instante para sempre, mesmo tendo consciência da impossibilidade dessa ação. A imagem fica, mas a sensação de experimentar o instante é efêmera. Em relação a esse fato, bem pontua André Parente³ a partir de referência a Pierre Janet: “o presente é uma narrativa da ação, que nós fazemos enquanto estamos agindo”.

O cineasta francês Jean Epstein⁴ argumentou, ainda na década de 1920, que a essência do cinema derivava do momento sensorial nomeado por ele fotogenia:

Janaina Garcia
Mergulho
Fotografia colorida, 2007



fragmentos fugazes de experiência que forneciam prazer de um modo que o espectador não conseguia descrever racionalmente ou conceber cognitivamente.

A fotogenia, portanto, reside no instante. Epstein compreendeu o filme como uma colagem de fragmentos que produziam não um fluxo uniforme de atenção, mas altos e baixos repentinos e imprevisíveis. Nesses altos e baixos de atenção, o espectador colheria momentos de pura imersão na imagem. Assim, o cinema tornava-se acima de tudo movimento, pois a fotogenia, apesar de residir no instante, não admite estagnação. O presente é apenas um encontro que muda instantânea e incessantemente.

Sergei Eisenstein⁵ foi um dos primeiros a entender a montagem como uma das principais características da construção de sentido no cinema. Porém, como o próprio cineasta russo entendeu, a análise da justaposição de planos no filme não pode ser considerada isoladamente, pois, o conteúdo do material justaposto é a natureza do próprio princípio unificador. Em consequência, essa compreensão da montagem faz com que cada fragmento do filme só faça sentido como algo relacionado ao tema geral, que penetra igualmente todos os fotogramas. O todo torna-se a imagem generalizada por meio da qual o autor e, em seguida, o espectador aprendem o tema. Assim, a imagem completa da obra de arte não é algo fixo e já pronto, o resultado consumado de um processo de criação. Ao contrário, a obra surge diante dos sentidos do espectador.

Nessa perspectiva, reitero que minhas imagens carregam uma espécie de índice narrativo de seu referente fílmico, além do índice físico-químico inerente. Quando enuncio que esses instantes congelados e deslocados podem existir para além do filme, quero dizer, de modo mais preciso, que os fragmentos são atravessados inevitavelmente pelo tema geral do filme, mas continuam a existir e agregar novos significados independente dele.

O conjunto da maquinaria fotográfica, assim como o conjunto da maquinaria cinematográfica, concentra seu potencial produtor de imaginário nas conexões entre o aparato tecnológico e o poder simbólico. Um e outro, fotografia e cinema, são, simultaneamente, máquinas produtoras de imagens e máquinas produtoras de pensamentos, geradoras de afetos e providas de inenso fascínio sobre o espectador. Ambas as máquinas introduzem o sujeito na imagem, e não apenas o sujeito-artista e seu investimento criador, mas também, e especialmente, o sujeito-espectador e seu investimen-

to imaginário. Segundo Philippe Dubois,⁶ a dialética entre maquinismo e humanismo, sempre elástica, na qual o estético e o tecnológico podem encontrar-se, determina o que há de invenção nos dispositivos.

A fixidez e a materialidade da fotografia não a torna restrita ou incapaz de ir além do que mostra, não a impede de se deslocar e de estabelecer variadas relações possíveis com o espectador, com seu suporte e com outros dispositivos. Por isso, as relações *entre*, ou seja, os processos de passagem e deslocamento, parecem conter capacidades ainda pouco exploradas, como assinala Raymond Bellour⁷ no livro *Entre-imagens*.

Minha pesquisa não pretende cercar todos os aspectos estilísticos, estéticos, psicológicos e históricos apontados por Bellour. Este trabalho é apenas uma reflexão desenvolvida a partir de pesquisas tanto teóricas quanto acerca de alguns processos artísticos situados nesse lugar *entre*, não necessariamente físico. Lugar que tem a característica de questionar o movimento, a duração, a fixidez e a efemeridade do instante. Questionamentos que podem ser expostos através de análises teóricas assim como das imagens de alguns artistas.

Os espaços *entre-imagens*, a meu ver, geram impurezas, deslocamentos, migrações. Por conseguinte, não há passagem entre o móvel e o imóvel que não suponha mutação plástica na imagem e todas as reviravoltas que essa mutação implica. As imagens que se transformam, se ressignificam e se mantêm vivas através desses movimentos são o que denomino *imagens migrantes*.

Janaina Garcia é mestre em Linguagens Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Graduada em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro – Uerj, além de pesquisadora e artista, atua como produtora cultural junto ao núcleo Projeto Subsolo (www.projetosubsolo.com).

Notas

1 Belting, Hans. Toward an anthropology of the image. In: Westermann, Mariët. *Anthropologies of art*. Williamstown, MA: Yale University, 2005.

2 Agamben, Giorgio. O que é um dispositivo? In: *Outra travessia*, Florianópolis: UFSC, n2, 2005.

3 Parente, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas: Papirus, 2000.

4 Apud Xavier, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

5 Eisenstein, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

6 Dubois, Philippe. A linha geral: as máquinas de imagem. In: *Cadernos de antropologia da imagem*. Rio de Janeiro: Uerj, 1999.

7 Bellour, Raymond. *Entre-imagens* foto, cinema, vídeo. Campinas: Papirus, 1997.