

O TEMPO CRIADOR: ANÁLISE DA POÉTICA DA DECOMPOSIÇÃO NA OBRA FOTOGRÁFICA DE ÉRIC RONDEPIERRE

Beatriz Rodrigues Ferreira¹

Resumo

Através deste ensaio busca-se uma primeira abordagem sobre a questão da temporalidade na construção da imagem fotográfica. O tempo é aqui empregado como fundante na constituição da imagem, mas do mesmo modo que é um dos elementos que a cria, é também o que a deteriora. Busca-se, com este estudo, elementos para a discussão de uma poética que se apóie no tempo como ação estética: uma poética da decomposição. A discussão será proposta a partir da análise de imagens de Éric Rondepierre, fotógrafo francês que utilizou a noção da passagem do tempo como matéria plástica na constituição de algumas de suas obras.

Palavras-chave: A constituição do tempo na imagem fotográfica, Poética da decomposição, Eric Rondepierre.

Abstract

This essay is in search of a first approach about temporality in the composition of the photography image. The time, in this article, operates as a founded in the image structure; however in similar way that brings possibilities of image creation, it also results in its deterioration. This study goes through the elements for a debate about a poetic based in time acting as aesthetics: a poetic of decomposition. The proposals debate initiate from the analysis of Éric Rondespierre images, a french photographer who exploited the notion of the passage of time as a plastic matter on the constitution of part of his work.

Key Words: The constitution of time in the photographic image; Poetic of decomposition; Éric Rondepierre.

Partindo da idéia de que a imagem fotográfica seja um recorte espaçotemporal, esta proposta é o resultado de algumas reflexões sobre a noção de decomposição nas relações entre arte e pensamento, e tem como objeto de estudo algumas obras de Éric Rondepierre, fotógrafo francês, que se dedica a trabalhar com imagens capturadas de películas cinematográficas, sobre as quais pesquisa, e propõe resignificações. Estas películas fazem parte de arquivos aos quais o artista tem acesso, e, como decorrente de sua proposta estética, são privilegiadas as películas que tenham sofrido ação do tempo: seja por descaso ou mau condicionamento dos negativos, o que importa é *como* o tempo opera nestas imagens. Assim, o objetivo deste estudo é pensar o quanto esta singularidade é potente de trazer à tona reflexões sobre as afecções, os modos de sermos afetados por uma experiência estética, e sobre o tempo, enquanto metáfora da finitude. Dessa maneira, esta temática, enquanto discussão estética e poética da produção deste artista, situa-se nas incursões da arte contemporânea com mídias e suportes híbridos para a criação.

Se uma das funções da imagem é produzir sentido, é utilizada aqui a noção de imagem com possibilidades estéticas, que produz relações sensíveis por meio da manifestação da imagem. Porém, é percebido que estética e poética não se separam, por

¹ Especialista em Fotografia – praxis e discurso. Universidade Estadual de Londrina – UEL.

isso a dificuldade de aprofundar o pensamento sobre imagens sem recorrer à discussão do modo pelo qual ela é construída. Busca-se, então, um conhecimento construído *nas e pelas* imagens, investigar e interpretar, uma busca por significações e sentidos, que, ademais, não se limitam ao campo da arte, mas aos quais a arte tem a potência de reportar, suscitar.

É sabido que as imagens fotográficas não são apenas ‘visões’, elas são organizações do mundo, fazem parte de uma subjetividade. Uma imagem não está colada apenas ao seu referente, mas também à subjetividade que a produz, e aqui temos como ponto o repertório² daquele que a produz:

A fotografia é seu próprio gesto. Ele decompõe a realidade, corta uma vista, aumenta e destaca um detalhe, pode ocultar partes, estigmatiza a realidade, impõe-se à visão do seu autor, além do que estaria a ver. Fotografias consideram como o olhar é concebido pelo autor e não o que ele olhou. É considerar, enfim, como ele concebeu a paralisia do que ele olhava na operação, que consistia em decompor o objeto do seu olhar. [...] o ato de criação se transforma na atividade de traduzir e decifrar possibilidades do olhar (SONAGLIO, 2004, p.175).

Éric Rondepierre³, além de fotógrafo, é um artista que busca na fotografia novos modos de expressão. Algumas de suas pesquisas e propostas estéticas têm se voltado para a captação de fragmentos de imagens cinematográficas: é no fotograma que ele busca algo como ‘a imagem certa’ para a expressividade que pretende na imagem. Antes de tudo, há um processo de pesquisa e escolha pela imagem, uma imagem que é congelada, e que, justamente por isso, pode dar a ver aquilo que jamais foi visto anteriormente, em função da relação entre imagem e movimento, no cinema. Sua fonte são filmes-nitrato, designados por Dubois (2004) como “filmes-chamas”. O estado de decomposição da película é um dos elementos que ajudam a pensar a poética de Rondepierre aliada à expressão estética que fundamenta o seu processo de criação. Projetar as velhas películas em diferentes velocidades o ajuda a chegar até a imagem mais apropriada para aquilo que pretende expressar.

O resultado desta imagem *que se busca sem saber se será encontrada*, se relaciona com manchas figurativas sobre manchas da figuração, ou seja, efeitos do tempo na imagem, que resultam em uma nova visibilidade fotográfica, quando esta é retirada da figuração, que é fílmica. É uma espécie de pincelamento, onde o artista faz um recorte visual daquilo que o interessa esteticamente, registra através da fotografia, amplia e faz uma série:

Como um arqueólogo que, ao final de sua longa escavação, exuma enfim o que até então era da ordem do soterrado. O campo de escavação de Éric Rondepierre é o cinema. Os tesouros que ele traz de lá são achados do invisível. Rondepierre exuma o inconsciente fotográfico do cinema (DUBOIS, 2004, p. 233).

As imagens a serem aqui analisadas fazem parte da série “Moires”⁴, que é uma

² Pensa-se ser este um termo bastante profícuo para a discussão, na medida em que abarca as diferentes linhas que atravessam a existência, desde os elementos mais gerais, como a inserção geográfica, histórica e cultural, até outros mais individuais, como a carga de experiências estéticas, e o domínio sobre a técnica da fotografia, na criação de imagens.

³ Mais informações sobre biografia e obras do fotógrafo na sua página pessoal: <http://www.ericrondepierre.com/>

⁴ Sobre esta série o autor diz o seguinte: “Cette série de trente pièces se situe dans le prolongement du Précis de décomposition. Il s’agit toujours d’images corrodées par le temps. Les photogrammes viennent de films colorisés des archives de Montréal. Le choix est centré sur le corps, l’intimité et les titres «motivés» se rapportent directement à l’image”.

conjunção de recortes de imagens de diferentes películas, a partir do processo de estudo que se deu entre os anos de 1996 a 1998, e que posteriormente se transformou em uma exposição, realizada na França.

Tem-se a primeira imagem⁵:



Convulsion

R-3 (maruflagem) sobre alumínio, 71-100 cm. 1996-1998.

Ao contemplar esta imagem, o que temos, num primeiro momento, é um estranhamento. A potência que a imagem tem de captura daquele que a observa é bastante considerável, porque fica a pergunta “como isso foi feito”. Pode-se pensar que confere uma experiência estética, pois além do arrebatamento, fica a necessidade de compreendê-la, de fazer uma leitura, pois sua forma, sua composição e sua temporalidade imprimem à imagem um interessante jogo estético.

É possível perceber que, embora a imagem seja dotada de uma temporalidade, o que está em jogo aqui não seja um tempo cronológico, já que não se pode determinar em que tempo se deu esta cena, pois não se tem acesso mais concreto a um tempo determinado⁶. O que está em questão, então, é um tempo subjetivo, através do qual a imagem conta uma pequena história, com a participação ativa daquele que a lê.

No que tange os elementos morfológicos, esta imagem produz focos de atenção, pontos de interesse visual, que, formando uma linha de leitura, conferem movimento à imagem. É o gesto e o olhar que geram a tensão inicial da imagem, e dão uma direção à sua leitura, que começa no olho maquiado da figura feminina, até a ponta do salto de seu

⁵ É importante ressaltar que as imagens aqui analisadas foram imagens capturadas do endereço virtual do artista, o que confere uma limitação das possibilidades de análise à pesquisadora, na medida em que não teve contato com os originais das obras, que, em dimensão de grande escala, conduzem novas possibilidades de contemplação, afecção e interpretação das mesmas.

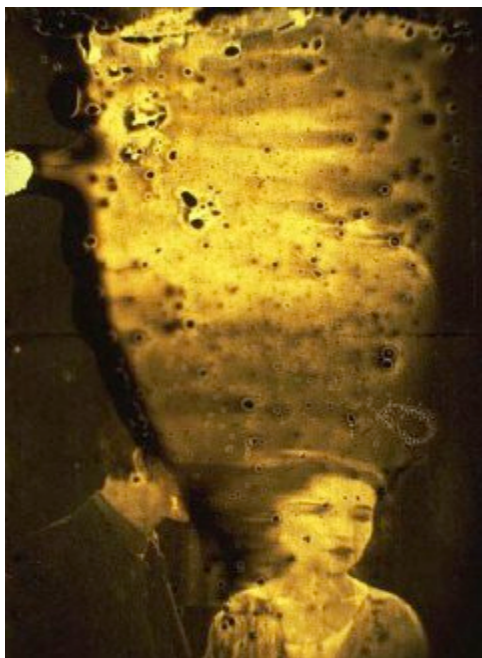
⁶ Pode-se citar como elementos de significação o sapato ou a maquiagem, mas mesmo assim seria difícil ‘precisar’ uma cronologia para a imagem. Como este não é o objetivo da análise, acredita-se que esta discussão não tenha muita relevância ao estudo aqui apresentado, pois trata-se aqui de imagens que se afastam da sua vocação indicial, da fotografia apenas enquanto ‘marca do real’.

sapato, que toca de forma sutil o que supõe-se ser a perna de uma figura masculina, que não está retratada claramente na imagem, pois o plano final da leitura já não tem tanta nitidez quanto o rosto, que faz parte do primeiro plano da imagem.

Esta ordem visual e direção de leitura trazem sequencialidade temporal e narrativa à imagem. São duas pessoas que fazem parte de uma cena extremamente sensual, o que é explicitado pelos gestos da mão e da boca da mulher. O fotograma não revela a ação em um primeiro olhar. É necessário mergulhar na imagem. Trata-se, portanto, da constituição de um tempo simbólico, que remete a diferentes possibilidades de leitura, que vão além do que está representado na imagem. A legenda também é um elemento constitutivo da obra, não a explica, mas a faz ir além. Este fragmento suscita uma expansão espaço-temporal, na qual se salta do visível para o invisível da imagem.

Nestas obras de Éric Rondepierre, o que se pode perceber é uma constante busca pelo questionamento da fotografia como representação. Como o processo de criação é constituído por adições, é possível pensar a passagem do tempo como um elemento plástico da cena, que não apenas lhe adiciona elementos visuais – compondo novas possibilidades estéticas para a imagem –, mas que, de certa forma, modifica o referente no qual está ancorada. Esta relação é bastante explicitada nesta imagem, em que o corpo feminino, em um movimento sensual, desfaz-se pelo efeito plástico que a ação temporal lhe confere, mas que, ao se desfazer, também se abre a um múltiplo: a sensualidade pode se relacionar com a decadência, e esta, com a metáfora da vida, a finitude. Retornamos à metáfora do tempo. Por isso estas obras têm essa riqueza, o tempo não serve apenas como elemento de constituição estética, pois ele se auto-referencia, emana enquanto metalinguagem.

Passemos a outra imagem:



Couple, passant

R-3 (maruflagem) sobre alumínio, 100x150 cm. 1996-1998.

Na imagem cujo título é “couple, passant”, pode-se observar elementos

semelhantes aos que compõem a imagem anterior. Em primeiro ponto, a indefinição temporal, na qual a imagem parece auto-fundar-se⁷, mas esta também pressupõe uma continuidade, porta uma duração. O tempo é concebido e representado como duração não apenas pelo que parece ser uma conversa, em que a figura feminina vira levemente o rosto, tentando negar a direção de seu olhar para aquele que a acompanha na cena, mas também pelas marcas temporais na imagem. Agora, além de criar textura, a ação do tempo deforma o rosto, e com isto, o coloca em movimento, como se se tratasse de uma imagem feita em baixa velocidade – o que subverte a própria noção – e possibilidade – do cinema.

Estes efeitos de temporalidade criam relações de tempo nas realizações do sujeito, e, assim, ajudam a criar efeitos de sentido. Sendo um recorte da narrativa filmica, é um fragmento que opera algumas seleções, e estas também são produtoras de efeitos de sentido, pois congelam a ação, e suprimir o fluxo temporal faz com que a ação fique suspensa, como uma pose; mas ela não se limita ao ‘acontecido’: sugere um antes, e um depois. Imaginamos esta mulher virando o rosto, após ouvir algo que a tenha feito se sentir ofendida. Imaginamos um filme para um filme que desconhecemos. Criamos narrativas, junto com as imagens.

Por isso é interessante pensar esta série de Éric Rondepierre mediante a análise da temporalidade de suas imagens, já que estas criam dinâmicas, deslocamentos, e instigam o olhar, daquele que é seu receptor, a ir além do que está inscrito nos fotogramas. São imagens que, por excelência, promovem a sinestesia.

Percebe-se com estas duas imagens, também, que o ato de criação está intimamente ligado com a constituição do acaso na obra. Se na fotografia é possível pressupor resultados, mediante o conhecimento prévio da manipulação de sua linguagem – enquadramento, composição, plano, perspectiva, etc. – e de sua técnica – velocidade, abertura, distância focal, iso, etc. –, estas obras se utilizam do conhecimento destes elementos em um primeiro movimento, para depois subvertê-lo. Trata-se menos do interesse em retratar algo, do que da necessidade de criação sobre o que se tem por ‘realidade’. Se na discussão da fotografia já se faz necessária uma abordagem sobre o olhar, nas imagens de Éric Rondepierre, o olhar já se libertou das amarras da representação, e se coloca diante do abismo que é a falta de controle humano sobre o tempo: a noção de finitude está sempre latente nestas imagens. Se através delas se pode discutir a duração, a passagem do tempo, também é possível conceber a emanção da morte: Tal como Mário Peixoto⁸, falando sobre a metáfora da vida: “*se muitos sentem o tic tac do relógio como “mais um” – como um tempo que passa – eu sinto como “menos um, menos um”*” (citação livre). Percebe-se, pois, que a concepção temporal impressa nestas obras é cíclica, e dá margem a muitas conceituações e potências de pensamento.

Se a instantaneidade dá margem para a negação da *duração*, é a ação do tempo sobre a matéria fotográfica (seja o suporte *negativo* ou *positivo*) que lhe confere uma duração contínua, um *entre*, uma fronteira entre o início e o fim de uma ação. Esta poética dá margem a uma abertura às composições abstratas na imagem fotográfica, em que os objetos figurativos vão se decompondo a través da ação do tempo.

São fotografias que apresentam um duplo: realidade e abstração estão impressas

⁷ Embora nesta imagem já tenha mais elementos referenciais à épocas, como as roupas que as figuras feminina e masculina portam.

⁸ Diretor do filme “Limite”, filme brasileiro de 1930, cujas influências são o expressionismo alemão e a filosofia existencialista. Sobre o diretor, fez-se um documentário em 2001, dirigido por Sérgio Machado, no qual aparecem cenas da obra e entrevistas com Mário Peixoto.

nestas, e dialogam, sem estabelecer relações hierárquicas. Não existe o que seja ‘mais importante’. A imagem se compõe desta conversação entre diferentes elementos plásticos, pois se a tomada fotográfica é uma parte do processo compositivo da imagem (pós-pesquisa e seleção de fotograma), a abertura ao acaso é um outro elemento, que lhe confere um segundo processo, no qual a imagem se apresenta como resultado inusitado, promovido pela ação do tempo. É o que Dubois (2004) chama de “efeito filme”, a imagem que habita um *entre*, e se relaciona mutuamente tanto com a fotografia quanto com o cinema. Para o autor, é uma questão da imagem e do dispositivo que a dá visibilidade, mas que também

é testemunho do poder, imaginário e real, do cinema na Arte Contemporânea, singularmente naquilo que, há tanto tempo, era apresentado como seu antônimo histórico, seu inverso exato, a fotografia. Longe de funcionar como dois ‘irmãos inimigos’ (movimento contra fixidez, etc.), cinema e foto são aqui articulados em um único corpo visual, como o desdobramento híbrido de um mesmo conjunto figural de formas e matérias (*Ibid*, p. 230).

O eixo central estaria, portanto, na concepção de fotograma, como um núcleo de diálogo mútuo entre fotografia e cinema – algo que não é um, nem outro, mas o ponto que os relaciona e os articula, a *dobra*, a fronteira entre dois territórios que não se dissociam. Para Dubois (*Ibidem*), o fotograma encena não apenas essa noção de *limite*, mas também uma relação entre visível e invisível. Sendo uma prática *de empréstimo*, um corte na fluidez da narração fílmica, o fotograma a desvia “de seu modo de existência original, embalsamando-a na eternidade de uma imagem ex-posta, representa(ndo) um *gesto* radical de arrebatamento” (*Ibid*, p. 232). Se esse recorte contém em si o congelamento de um tempo que transborda (o tempo da narração), ele se constitui, também, por um caminho ao encontro do gesto imperceptível, buscando o “corpo cinematográfico em suas menores unidades” (*Ibidem*), arrancando da continuidade o que os olhos não vêem, em função do movimento ilusório ao qual a imagem cinematográfica está relacionada.

Para o autor, a relação do cinema com a Arte Contemporânea se traduz na utilização dos fotogramas como matéria de tensionamento das fronteiras:

Essas capturas de imagens jamais são ordinárias ou insignificantes. Muito refletidos, meticulosamente buscados, longe da simples reprodução (ou da trivial citação) de um momento do filme, esses momentos roubados à projeção correspondem, na verdade, a escolhas precisas dos fotógrafos. E essas lógicas dizem respeito, obsessivamente ou não, à idéia de *desfiguração*, os fotogramas aqui expostos foram escolhidos porque mostram a figura humana em diversos estados de decomposição. São rostos desfeitos, imagens-rostos de filmes trabalhados pela mancha e trama que obliteram ou pacificam sua beleza pelo mistério (DUBOIS, 2004, p. 233).

Se a posição do fotograma é tida como fragmento no contínuo do tempo narrativo do cinema, é interessante pensar as relações entre este duplo, ou esta fronteira, a partir da noção de *acaso*, elemento este que tem sido bastante tensionador e conceitualmente refletido, servindo de base para a transformação de diversos procedimentos na arte⁹. É possível pensar a noção de acaso na obra de Éric Rondepierre sob dois aspectos:

⁹ É o que Ronaldo Entler (1998) irá discutir, a propósito da afirmação do acaso como formulação do *possível* na expressão estética, a partir das Vanguardas Europeias, muito especialmente em movimentos como o Dadaísmo e o Surrealismo. Tal noção também irá ser afirmada como elemento *constituente* das obras, como, por exemplo, na pintura de Pollock.

Primeiramente, o acaso que está impregnado às imagens fílmicas, no que tange a impossibilidade de previsão dos efeitos do tempo sobre a película; e, também, o acaso que se dá na busca por estes fragmentos, pois o artista, ao assistir estes filmes, não sabe de antemão o que irá encontrar – é uma busca sem garantias. Então, “o acaso não diz respeito [...] apenas ao desvio de um projeto inicial, mas a todo o espaço que naturalmente surge pelas interferências alheias aos objetivos do artista” (ENTLER, 1998, p. 285). O acaso é encarado, pois, como algo que confere à constituição da obra uma infinidade de possibilidades. Diria, inclusive, que ele é justamente *o que a torna possível*.

Também Cecília Salles (1998), na sua pesquisa sobre os processos de criação artística, considera o acaso como um elemento interessante, pois a obra é um gesto final, mas os meandros da criação se conferem por um múltiplo de percepções, apropriações, ressignificações e recriações. É interessante, então, pensar um artista no que tange a sua poética, o seu modo operante, os territórios de expressão que vai criando para si, e não apenas constituir a obra como um elemento mitificado, para posterior ‘decodificação’. O produto final é tão importante quanto o caminho seguido para se chegar até ele, sabendo que este é uma *possibilidade* – uma possibilidade expressiva, diante de muitas, quando se assume o acaso como constituinte neste processo:

Aceitar a intervenção do imprevisto implica compreender que o artista poderia ter feito aquela obra de modo diferente daquele que fez. Aceita-se que há concretizações alternativas – admite-se que outras obras tenham sido possíveis. Discutir a intervenção do acaso no ato criador vai além dos limites da ingênua constatação da entrada, de forma inesperada, de um elemento externo ao processo. Por um lado, o artista, envolvido no clima da produção de uma obra, passa a acreditar que o mundo está voltado para sua necessidade naquele momento; assim, o olhar do artista transforma tudo para seu interesse, seja uma frase entrecortada, um artigo de jornal, uma cor ou um fragmento de um pensamento filosófico (*Ibid*, p. 34-5).

O processo de criação e os efeitos de sentido das obras relacionam-se, assim, com uma temporalidade cíclica, e é neste sentido que é possível pensar a poética da decomposição com o pensamento de Heráclito, a partir de suas reflexões sobre o tempo. Se ‘algo se sucedeu’, se existe uma brecha, algo em aberto para a ação do tempo, isso faz com que ele seja força construtora da imagem. E, se por um lado a fotografia se dá através do congelamento de um instante, em um determinado espaço, esta abertura à passagem do tempo não apenas dá um novo sentido temporal para a imagem, mas também recria a relação espacial absorvida na imagem, pois a deterioração da matéria fotográfica modifica os elementos espaciais que a constituem, além de modificar a leitura da imagem pelo espectador, pois, já em princípio o que causa é estranhamento. Segundo Wilkerson (2005), “no paradigma heraclítico, formas e estruturas formais estão sempre em fluxo, ao passo que relatos fundacionais do *ser* como um *eidós* imutável e absoluto são ‘ficções vazias’” (*Ibid*, p. 84). Esta é a questão que esta série suscita, a ação do tempo como um elemento compositivo da imagem, que a reconstrói a cada momento, no fluxo. Não existe um ‘ser’ da imagem, mas um constante ‘estar sendo’, que vai se modificando, pois as obras, como dito anteriormente, dão a ver a crítica à noção paradigmática de imagem como representação. A imagem que se traduz pela ação do tempo não conhece um ‘ser’, conhece apenas o devir, um tornar-se, que é fluído, escapatório, pois a imagem está em constante transformação.

Sobre a análise de Heráclito feita por Nietzsche, Wilkerson (*Ibidem*) aponta quatro pontos fundamentais, a saber:

1. Todas as formas existentes são eternamente “tornar-se”; 2. todo o tornar-se é

igualmente justificável; 3. as formas estão em desacordo consigo mesmas e essa tensão interior cria uma harmonia estrutural; 4. o “fogo” nos dá a metáfora mais apropriada para entender estas relações (*Ibidem*).

Pergunta-se se não é possível pensar esta série de Éric Rondepierre segundo este pensamento de Heráclito, já que é o tempo o que mantém a obra no acaso, transformando-a constantemente – pois as películas continuam se deteriorando, própria metáfora do ‘fogo’, da qual fala Heráclito através da leitura de Nietzsche: é a poética da decomposição, daquilo que, a partir da destruição de uma matéria, cria novas formas, e, com isso, uma nova possibilidade para a noção de matéria poética, uma estética do inacabado.

Se em Soulagés (2005), a partir das reflexões sobre a *percepção* em Paul Ricoeur, o que vemos é que a fotografia é, na verdade, uma tentativa de conter a finitude (*ibid*, p. 300), para além dos paradigmas modernos [cartesianos] que impõem a fixidez, rigidez e objetividade, na obra de Rondepierre o que podemos vislumbrar é uma estética do transitório, na linha nietzscheana de perspectivismo e abertura a diferentes modos de interpretação. A grande questão é, desse modo, que o que a desfaz como imagem é justamente o que a funda como poética.

Poética da decomposição, uma nova perspectiva plástica para o convencional (o ‘ser’ da imagem), modelada incessantemente pelo ‘tornar-se’ do tempo.

Referências bibliográficas

DUBOIS, Phillippe. Efeito filme: figuras, matérias e formas do cinema na fotografia. IN: SANTOS, Alexandre e SANTOS, Maria Ivone dos. **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2004.

ENTLER, Ronaldo. Fotografia e acaso: a expressão pelos encontros e acidentes. IN: SAMAIN, Étienne. **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998.

MACHADO, Sérgio. **Onde a terra acaba**. Documentário. Videofilmes, 2001, 75min.

RONDEPIERRE, Eric. **Oeuvres**. IN: http://www.ericrondepierre.com/pages/fr_oeuv.html. Pesquisado em setembro de 2007 e em 02/06/2008.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado** – processo de criação artística. São Paulo: Annablume, 1998.

SONAGLIO, Vilma. Tangenciando um processo de criação. IN: SANTOS, Alexandre e SANTOS, Maria Ivone dos. **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2004.

SOULAGES, François. **Estética de la Fotografía**. Buenos Aires: La Marca, 2005.

WILKERSON, Dale. Autodomínio e a forma variável: a palestra de Nietzsche sobre Heráclito. **Revista Impulso**, Piracicaba, 16 (41), 2005, p. 81-88.