

CENTRO UNIVERSITÁRIO BELAS ARTES DE SÃO PAULO
CURSO SUPERIOR DE TECNOLOGIA EM FOTOGRAFIA

FOTOGRAFIA: ENTRE O TEMPO DE EXPOSIÇÃO E O DE EXIBIÇÃO

Orientando: Leonardo Prensaque Pavini

Orientadora: Profa. Dra. Celina Yamauchi

RESUMO

Investigar a relação histórica da fotografia com o tempo e suas representações, categorizadas visualmente na captação da imagem fotográfica e em momento posterior pelo modo como é organizado o trabalho de um fotógrafo ou artista que utiliza fotografia como meio. Como demonstração dessas possibilidades, é apresentada a obra da artista francesa Sophie Ristelhueber, que formata seus trabalhos fotográficos tanto como livros de artista quanto exposições.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia; Tempo; Exposição; Exibição.

ABSTRACT

To investigate the historical relationship of photography with time and its representations, visually categorized in the capture of the photographic image and later by the way the work of a photographer or artist who uses photography as a medium is organized. As a demonstration of these possibilities, is presented the work of French artist Sophie Ristelhueber, which formats her photographic works as both artist books and exhibitions.

KEYWORDS: Photography; Time; Exposure; Exhibition.

INTRODUÇÃO

Nem sempre o tempo recebeu a devida atenção como elemento criativo no fazer fotográfico. Não significa, porém, que antes das primeiras discussões a respeito desse assunto, o tempo fosse algo dissociável do ato de fotografar; pelo contrário, assim como a luz, é ingrediente básico para a origem de qualquer fotografia. O fotógrafo, ao operar a câmera, tem em mente as configurações básicas de abertura do diafragma, velocidade do obturador e escolha do nível de sensibilidade do plano fotográfico, seja ele um filme ou sensor digital. O recorte espacial da cena é feito pelo visor da câmera, e todas as decisões citadas anteriormente, inclusive o tempo de exposição, resultam em aspectos plásticos na imagem (ENTLER, 2007, p. 32).

O tempo, até meados do fim do século XIX, quando fotógrafos como Eadweard Muybridge começaram a desenvolver seu potencial de representação visual, era lembrado apenas durante o processo técnico. Até então, a única ou mais importante preocupação era de que o plano fotossensível fosse exposto pelo tempo suficiente à luz para que a imagem formada estivesse resolvida satisfatoriamente em termos de luminosidade.

Ainda no que se refere à técnica, o tempo foi considerado por muitos anos um obstáculo a ser vencido no desenvolvimento dos processos fotográficos, desde que Joseph Nicéphore Niépce conseguiu fixar a imagem formada pela luz num material derivado de petróleo. Mesmo quando a fotografia alcançou um nível de desenvolvimento que possibilitou a prática comercial da atividade, no processo de daguerreotipia, por exemplo, os tempos de exposição eram longos, da ordem de minutos até uma hora (ROSENBLUM, 1997, p. 17). De fato, essa demora se refletia na estética e nas aplicações da fotografia, que ficava limitada ao uso em situações de luz controlada e nas poses estáticas dos modelos. Há relatos de que na confecção de retratos era comum o uso de um suporte para a cabeça dos fotografados, o que garantia a rigidez do corpo e o resultado de uma imagem nítida (BARTHES, 1984 apud LISSOVSKY, 2010, p. 45).

Além do retrato, gênero da fotografia que no século XIX atendia à autoafirmação de bem-estar financeiro da burguesia, a sociedade, cada vez mais dependente de imagens, demandava que o processo fotográfico fosse acelerado, a fim de que o mundo se desenvolvendo em alta velocidade fosse registrado em imagens com precisão. Enquanto o obturador da câmera ainda operava lentamente em relação ao que mais tarde seria comum nas câmeras mais desenvolvidas tecnologicamente, não raro fotógrafos recorriam à reencenação de acontecimentos para a obtenção de uma imagem nítida, ‘congelada’, como no caso do daguerreótipo de Albert Sands

Southworth e Josiah Hawes (em um sala de cirurgia em 1847; não fosse encenada a ação, a imagem certamente apresentaria movimentos borrados das pessoas, ainda mais em um daguerreótipo feito internamente, sem luz natural abundante. (ROSENBLUM, 1997, p. 167).



Figura 1 - *Early Operation Using Ether for Anesthesia, Massachusetts General Hospital, 1847.* Fonte: (LOWRY e LOWRY, 1998, p. 183).

Nota-se que a história da fotografia pautou-se no aperfeiçoamento técnico dos materiais e dos equipamentos fotográficos com o objetivo de se ter o controle do tempo na casa dos décimos de segundo. Essa pretensão possibilitaria que o campo de atuação da fotografia fosse grandemente ampliado a partir do momento que fosse factível ‘congelar’ a cena instantaneamente. O período até que tal demanda fosse suprida foi relativamente curto: menos de 40 anos depois da invenção do daguerreótipo, em 1878 os fotógrafos já utilizavam gelatina seca como suporte fotossensível, material 40 vezes mais sensível que os utilizados anteriormente. Finalmente no final do século XIX, com o lançamento de um obturador da empresa alemã Goerz-Anschütz, o tempo de exposição alcançou a ordem de frações de segundo, chegando a 1/200 de segundo (LISSOVSKY, 2010, p. 34).

Todas essas etapas no desenvolvimento da fotografia culminaram em mudanças na sua estética, assim como no surgimento e estabelecimento do fotojornalismo, que se aproveitava do

caráter acelerado da produção de imagens quase em tempo real em relação aos acontecimentos do mundo. Na arte, contudo, a abreviação do ‘clique’ que dá origem à uma fotografia suscitou outras questões a respeito do que poderia ter sido perdido junto ao desaparecimento da duração que envolvia o processo fotográfico (LISSOVSKY, 2010), e a um resgate do tempo e sua representação na fotografia, que durante muito tempo esteve em uma posição de desvantagem à preocupação com o espaço (ENTLER, 2007, p. 30).

Essa análise acerca do tempo na fotografia vem em parte como uma resposta à comparação com outras linguagens como a pintura, ao mesmo tempo que à diferenciação das potencialidades da fotografia em relação ao cinema e o vídeo em representar o tempo. Podemos dizer que o tempo aparece impregnado na pintura e outras modalidades artísticas clássicas ao considerarmos a feitura dessas obras. Ao contrário da fotografia, que inicialmente parece fazer-se ‘de uma vez’, cada pincelada em uma tela carrega consigo uma parcela de tempo; por isso podemos dizer que uma pintura é ‘feita’, enquanto uma fotografia é ‘tirada’ (LISSOVSKY, 2010, p. 7). Dessa forma, a fotografia tardou a ser valorizada como a pintura nas artes e isso tem relação com o tempo gasto em sua confecção.

O cinema, “fotografia fixa em movimento” (KLAUTAU, 2015, p. 14), por sua vez, é capaz de representar, diferentemente da fotografia e da pintura, a duração pelo movimento - maneira que conseguimos perceber a passagem do tempo. Enquanto a fotografia admitiu o caráter documental por estar aparentemente limitada na representação de acontecimentos imortalizados do passado, o cinema obteve, por algum tempo com exclusividade, o atributo de criar narrativas ficcionais dentro de um fluxo temporal próprio (ENTLER, 2007, p. 30).

A fotografia, em contrapartida, buscou no formato de série uma maneira de contar narrativas já nas primeiras décadas do século XX, a exemplo da seminal série de fotografias de nuvens *Equivalents* (1929), de Alfred Stieglitz. Com um caráter de livre interpretação, o conjunto de fotografias apresentava “um começo, meio e fim, marcado por um sentido de progressão através de uma experiência emocional” (ART GALLERY OF NEW SOUTH WALES, 2000).

No decorrer da história da fotografia alguns artistas têm demonstrado que determinados recursos visuais podem auxiliar na representação do tempo na imagem, ainda que estática. Segundo Entler (2007) há formas de conferir uma temporalidade à fotografia, sejam elas inerentes à imagem única ou presentes na organização de um ensaio ou série fotográfica. Acompanhando a descrição das representações do tempo na fotografia expostas pelo autor supracitado, investigaremos neste artigo, com base na análise da obra da artista francesa Sophie

Ristelhueber (1949-), como a fotografia ao ser configurada em diferentes formatos de apresentação pode demonstrar e levantar outras discussões a respeito do tempo na imagem.

De maneira prática, os objetivos norteadores dessa pesquisa foram tanto o estudo mais aprofundado dos processos fotográficos históricos, quanto a introdução à obra de artistas que se dedicam a investigar visualmente a questão do tempo, bem como o fomento da produção fotográfica do autor. Ao final deste texto apresenta-se um apêndice com cinco fotografias realizadas dentro do período de um ano da produção deste artigo.

O TEMPO NA IMAGEM FOTOGRÁFICA

O que faz da fotografia algo tão atraente e misterioso talvez seja mesmo a possibilidade de colocar em ‘suspensão’ essas minúsculas fatias do tempo que são os instantes. Embora ‘mortificado’ pela câmera, o instantâneo ganha vida ao libertar-se das comparações com o cinema, potencializado por suas possibilidades de representar o tempo, mesmo que pela anulação ou ausência dele. Ainda que a fotografia seja caracterizada pela imagem não-temporalizada (AUMONT, 1993 apud ENTLER, 2007, p. 32) no sentido de uma duração, elevar o tempo à posição de elemento construtivo na criação ou organização das imagens é parte importante no uso da fotografia como discurso ou narrativa.

A ideia de passado, presente e futuro em um arco ou em relação a um curto intervalo, é percebida pela mudança e movimento: no deslocamento de pessoas e objetos, na alteração de luz no decorrer do dia, no desgaste natural das coisas ou na ação humana sobre o espaço. Percebemos o tempo escorrer rapidamente pelas mãos quando estamos atrasados ou demorar a passar quando ficamos imóveis; nós envelhecemos e podemos tatear o efeito do tempo na superfície das coisas. Na fotografia, porém, é impossível a existência dessas características da mesma maneira como enxergamos com nossos próprios olhos e como sentimos.

O movimento, contudo, pode ser ‘inscrito’ na imagem estática. Segundo Entler (2007, p. 32), uma das maneiras de representação do tempo pela sugestão do movimento é a longa exposição, que “borra” o deslocamento do fotografado no espaço enquadrado. Diferentemente do que acontece no cinema, o tempo é inscrito no espaço (do papel, por exemplo) e não no próprio tempo. “Exemplificando, dois segundos do movimento de um objeto podem ser percebidos no cinema como dois segundos de projeção. Na fotografia, esse mesmo movimento poderá aparecer como dois centímetros sobre os quais um ponto do objeto se espalha” (ENTLER, 2007, p. 32).

Em oposição ao movimento inscrito na imagem, a própria imobilidade do que foi fotografado pode representar tempo. O que o instantâneo fotográfico faz, ao ‘flagrar’ uma cena, é recortar de um fluxo temporal um quadro único. Da mesma forma como o recorte espacial pode gerar reflexão a respeito do que ficou de fora do quadro, a denegação ou recorte do tempo também pode sugerir ao observador o que foi excluído desse fluxo temporal - o que precedeu ou sucedeu o instante (ENTLER, 2007, p. 37).

Em ainda outra categoria de representação colocada por Entler (2007, p 39), o tempo na fotografia pode aparecer ‘decomposto’, e isso se dá principalmente na criação de um conjunto de imagens justapostas, esteja ele configurado na ordem natural de acontecimentos ou não. Essa abordagem do tempo por sua decomposição em um conjunto de imagens pode abranger desde a escala mínima utilizada por Étienne-Jules Marey em suas cronofotografias que fazem uma ‘varredura’ do tempo, passando pelas narrativas minimalistas de Duane Michals (BAETENS, 1998 apud ENTLER, 2007, p. 41) até extensas séries fotográficas, tanto na quantidade de imagens, quanto na abrangência de tempo de sua produção, como no trabalho intitulado *Fait*, da artista francesa Sophie Ristelhueber.

Partindo da afirmação de que a fotografia se situa sempre no passado (BARTHES, 1984 apud ENTLER, 2007, p.30), o tempo ainda pode ser representado numa poderosa analogia por meio das marcas que deixa no mundo real. “O tempo não pode desaparecer sem deixar vestígios” (TARKOVSKI, 1998, p. 66), sua passagem implacável ‘escreve’ um registro de causa e efeito na superfície das coisas, assim como acontece com o próprio desgaste da superfície de uma fotografia. Mesmo que estática, a imagem pode contar histórias ao retratar essas ‘impressões’ naturais do tempo em nossa volta, em especial aquelas que revelam o efeito das ações humanas. Essa é uma das características que permeiam o trabalho de Ristelhueber, que em quase toda a sua obra traz o tempo gravado na forma de vestígios no espaço.

Em seu trabalho mais conhecido, *Fait*, palavra francesa que significa ‘fato’, a artista fotografou uma série de imagens na região do Kuwait no verão de 1991, seis meses após o fim da Guerra do Golfo. Seu objetivo, afirma, não era documentar a guerra, que na época já havia sido extensivamente divulgada em uma enxurrada de imagens na mídia; interessava-se mais no impacto que esse conflito causou na superfície daquele deserto (TATE, 2015). Nas 71 fotografias do ensaio, Ristelhueber fotografou as trincheiras e buracos provocados por explosões como se fossem cicatrizes no solo.

A marca do tempo é característica forte nas demais obras de Ristelhueber; desde a primeira série fotográfica que recebeu atenção do público, *Beyrouth Photographies*, de 1984, com suas imagens de pós-guerra na região do Oriente Médio, passando por *Every One*, de 1994,

traz uma analogia à essas marcas presentes em sua obra, nesse caso em forma de cicatrizes no corpo humano.

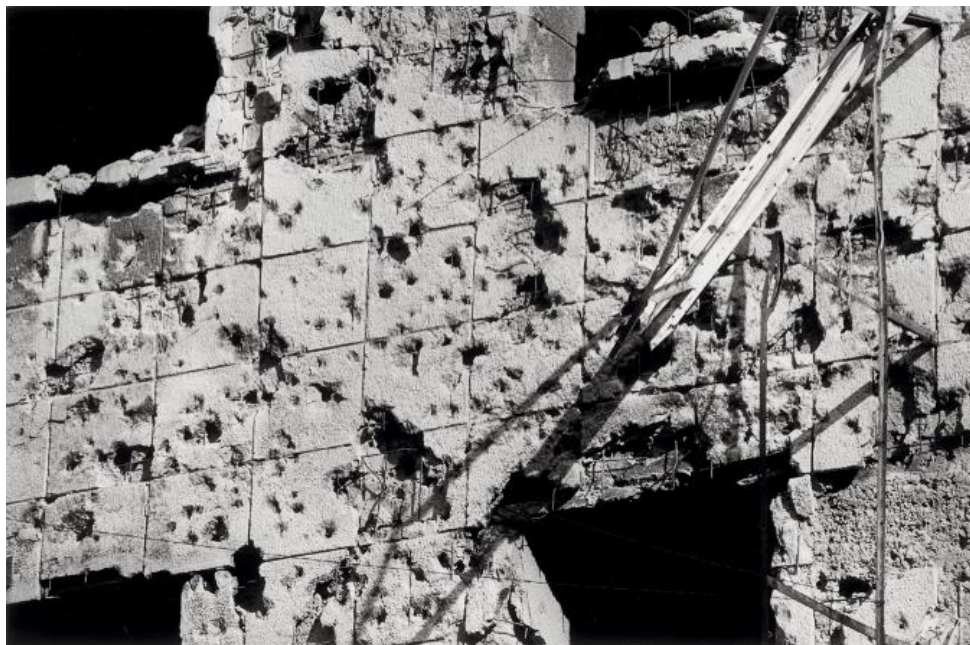


Figura 2 - *Beyrouth, Photographies*, 1984. Fonte: (RISTELHUEBER, 1984).



Figura 3 - *Every One #2*, 1994. Fonte: (RISTELHUEBER, 1994).

É interessante notar que a fotografia de guerra é frequentemente associada ao instantâneo, ao retrato explosivo da ação, o momento decisivo que ‘congela’ e revela em

detalhes o horror do conflito. Essa característica que aparece nesse tipo de fotografia se tornou possível com os avanços tecnológicos citados no início desse artigo, mas não é essa a abordagem de Ristelhueber em sua fotografia de guerra. A artista parte do conceito da chamada ‘anti reportagem’ (COTTON, 2010, p. 167) e, ao contrário do fotojornalismo de *hard news*, fotografa após a ação, o que confere a seu trabalho uma perspectiva diferente sobre que aconteceu naquela região. Segundo Ristelhueber, nesse trabalho a presença e o impacto humanos se potencializam pela sua ausência (TATE, 2015).

A afirmação que a artista faz, porém, a respeito da ação humana e da guerra no decorrer do tempo, não é apresentada em apenas uma imagem; sua escolha foi a de organizar seu extenso projeto de pesquisa, que iniciou-se um ano antes de sua chegada no deserto do Kuwait, em dois trabalhos independentes (porém, complementares) que apresentam formatos diferentes de exibição e possibilidades diversas de leitura.

O TEMPO NA EXIBIÇÃO E NA LEITURA

Consideramos nesse artigo a proposição de um tempo representado tanto na própria imagem fotográfica individualmente quanto na forma em que é apresentado em conjuntos de fotografias, ambas as duas decisões do fotógrafo que, como autor, busca determinar uma temporalidade própria ao seu trabalho.

Outra abordagem é pensar no tempo de leitura que é próprio ao espectador, em sua relação como fruidor dessas imagens fotográficas (ENTLER, 2007, p. 45). O cinema e o vídeo entregam um tempo já delimitado ao receptor, por meio da duração imposta pela sequência de imagens, com começo, meio e fim. A fotografia, por outro lado, tem como características justamente a liberdade de estar fora do tempo cronológico, passando ao espectador a decisão de quanto tempo dedica à imagem, assim como a ordem de visualização. Em um fotolivro ou livro de artista por exemplo, o leitor tem a possibilidade de voltar as páginas ou avançar quantas desejar, de acordo com a relação que estabelece com as imagens ali impressas.

Embora não tenham sido apresentadas na ordem em que foram tiradas, nem sugeriram movimento, as imagens de *Fait* demonstram uma ação de ‘reconhecimento’ do local, partindo das imagens aéreas até as fotografias de objetos espalhados ao chão. Essa exploração não-linear da artista é demonstrada pela sequência proposta por Ristelhueber nas páginas do livro de artista que criou, em que mescla imagens próximas ao solo com imagens feitas do alto de um avião, que fazem tanques de guerra parecerem pequenos como caixas de fósforos.

Fait, como livro de artista, contém as mesmas fotografias selecionadas após a edição para serem expostas. No entanto, se torna uma obra autônoma, não só por apresentar uma ordem que não se repete nas exposições convencionais do ensaio, mas pelo controle total da artista sobre a diagramação e uso de textos com o objetivo de conferir o ritmo de leitura proposto.

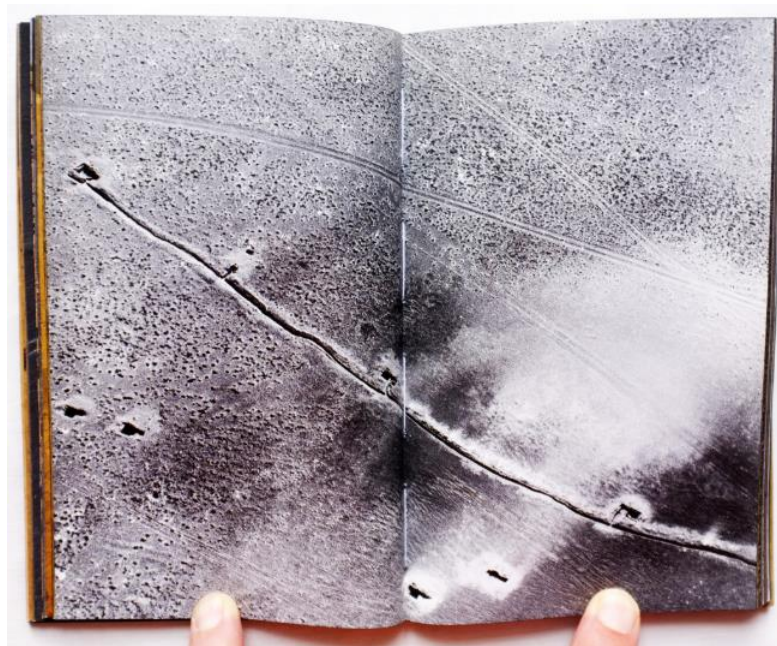


Figura 4 - *Fait* (1992) como Livro de Artista. Fonte: (CHLADEK, 2019).



Figura 5 - *Fait* (1992) como Livro de Artista. Fonte: (CHLADEK, 2019).



Figura 6 - *Fait* (1992), em Museu Imperial da Guerra, Londres, 1993. Fonte: (RISTELHUEBER, 1993).

Ao expor na parede as fotografias de *Fait*, a artista segue um caminho diferente, que revela uma outra relação com o espectador e com as especificidades dos espaços expositivos. Segundo Ristelhueber, as imagens são escolhidas como num ‘jogo de cartas’, em que as seleciona intuitivamente de acordo com as características do espaço que as recebe. Porém, uma característica que sempre mantém é a diagramação em grade. As imagens, que têm mais de 1,20m de largura, são dispostas preenchendo as paredes, como um grande mural cheio de janelas. O observador precisa se locomover para trás para ter uma visão geral, ao mesmo tempo que pode percorrer por cada fotografia para visualizar seus aspectos em detalhes. Não há ordem determinada, nem início e nem fim. É quem vê que, na sua intuição, dita o tempo em que permanece frente a frente de cada imagem.

O aspecto de cada fotografia, no entanto, pode demandar níveis diferentes de atenção daquele que procura compreendê-la; ela pode ser entregue como de uma só vez, resolvida num

discurso óbvio, ou manifestar-se com um grau de mistério que exige uma certa contemplação daquele que observa, como é o caso de *Fait*.

O que diferencia as imagens de Ristelhueber de outras fotografias icônicas de guerra é também o fato de que as imagens em *Fait* direcionam o olhar do espectador a uma reflexão aprofundada em relação ao que elas denotam. Enquanto as conhecidas fotografias de Robert Capa (1913-1954), por exemplo, que mostram os soldados americanos desembarcando na Praia de Omaha, são entregues acompanhadas de respostas, o ensaio de Ristelhueber provoca mais questionamentos do que traz soluções: o que aconteceu? Quando, por que e por quanto tempo?

TEMPO QUE DURA

Apenas uma questão técnica no começo, o tempo tem se tornado tema, especialmente na fotografia contemporânea. Aqui, ele transborda e se desfaz de todas as suas convenções com a Física e de suas relações com a História. O que pareciam limitações, a imutabilidade e a inércia presentes na linguagem fotográfica têm incentivado os artistas que trabalham essa questão a uma busca por variadas soluções na representação desse ‘tempo que dura’ (KLAUTAU, 2015, p. 14), tanto no momento de confecção da(s) imagem(s) até sua apresentação ao público. No fim, o que aparenta ser estático, na verdade se movimenta, transforma e deixa marcas - em quem vê.

REFERÊNCIAS

ART GALLERY OF NEW SOUTH WALES. **Alfred Stieglitz: the Lake George years.**

Sydney: Produced by the Public Programs Department, 2000. Disponível em:

<www.artgallery.nsw.gov.au/education>. Acesso em 04 set. 2019.

AUMONT, J. **A imagem.** Campinas: Papirus, 1993.

BAETENS, J. “A volta do tempo na fotografia moderna” in SAMAIN, Etienne (Org.). **O fotográfico**, SENAC: São Paulo, 1998.

BARTHES, R. **A câmara clara: notas sobre a fotografia.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CHLADEK, J. **Sophie Ristelhueber - Aftermath: Kuwait, 1991.** Josef Chladek, 2019.

Disponível em: <https://josefchladek.com/book/sophie_ristelhueber_-_aftermath_kuwait_1991>. Acesso em 04 set. 2019.

COTTON, C. **A fotografia como arte contemporânea**. [S.l.]: WMF Martins Fontes, 2010.

ENTLER, R. “A fotografia e as representações do tempo” in **Galáxia**, São Paulo, n. 14, 2007.

KLAUTAU, M. “Tempo movimento, por Mariano Klautau” in **Dobras Visuais**, 2015.

Disponível em: <<https://www.dobrasvisuais.com.br/2015/05/tempo-movimento-por-mariano-klautau/>>. Acesso em 04 set. 2019.

LISSOVSKY, M. **A máquina de esperar**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda, 2010.

LOWRY, B.; LOWRY, I. B. **The silver canvas: daguerreotype masterpieces from the J. Paul Getty Museum**. Los Angeles: Getty Publications, 1998.

RISTELHUEBER, S. **Beyrouth, Photographies**. Portfólio de Sophie Ristelhueber, 1984.

Disponível em: <<https://sophie-ristelhueber.format.com/beyrouth>>. Acesso em 04 set. 2019.

RISTELHUEBER, S. **Fait**. Portfólio de Sophie Ristelhueber, 1993. Disponível em:

<<https://sophie-ristelhueber.format.com/2861166-fait>>. Acesso em 04 set. 2019.

RISTELHUEBER, S. **Every One**. Portfólio de Sophie Ristelhueber, 1994. Disponível em:

<<https://sophie-ristelhueber.format.com/untitled-gallery#0>>. Acesso em 04 set. 2019.

ROSENBLUM, N. **A world history of photography**. 3ª. ed. New York: Abbeville Press Publishers, 1997.

TARKOVSKI, A. **Esculpir o Tempo**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1998.

TATE. **Sophie Ristelhueber – Documenting Traces of War**. YouTube, 2015. Disponível

em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PBsgm4OBOfE>>. Acesso em 04 set. 2019.

APÊNDICE

Fotografias de Leonardo Pavini.



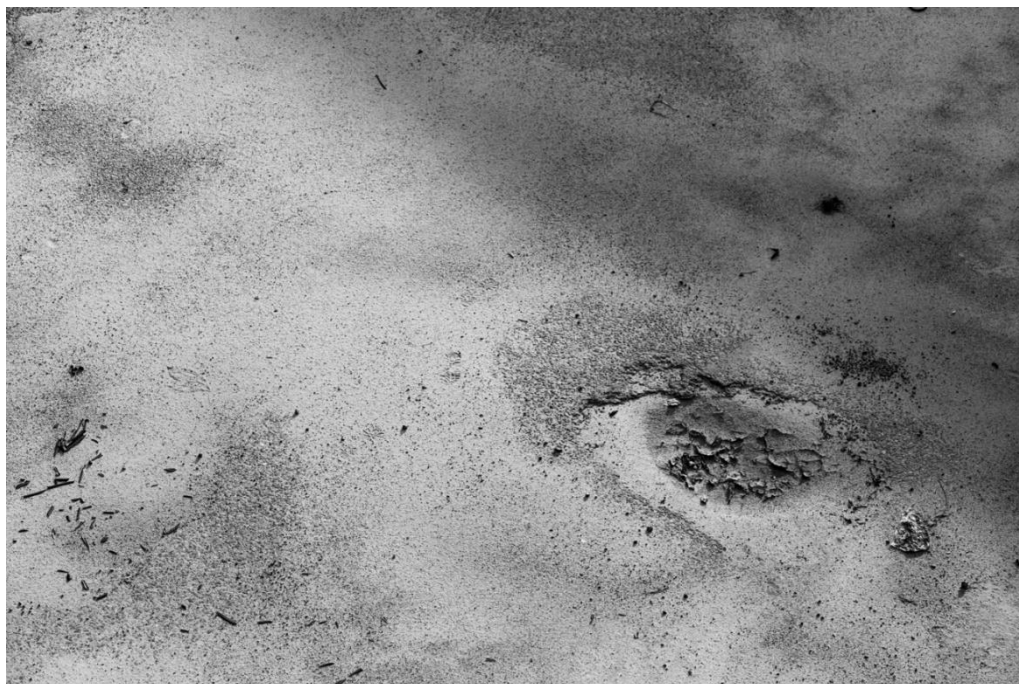
Sem título, 2018 da série 'A cor da ausência'

Impressão jato de tinta em papel Hahnemühle Photo Matt Fibre 200 gsm de fotografia digital
25x25cm



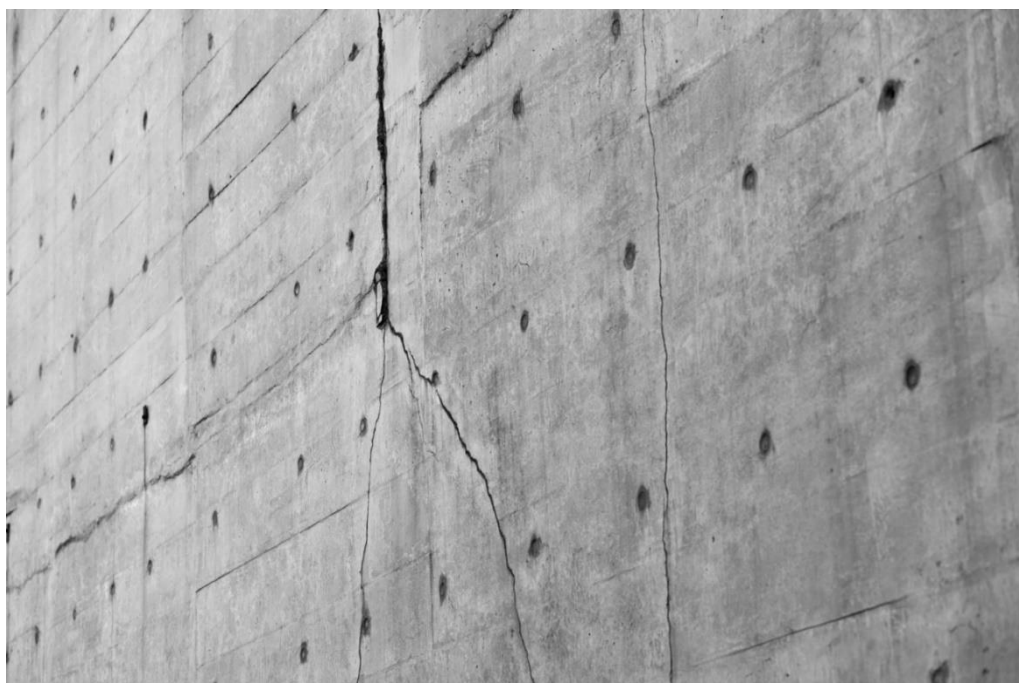
Sem título, 2018 da série 'A cor da ausência'

Impressão jato de tinta em papel Hahnemühle Photo Matt Fibre 200 gsm de fotografia digital
25x25cm



Sem título, 2019

Impressão jato de tinta em papel Hahnemühle Photo Rag Baryta 315 gsm de fotografia digital
60x90cm



Sem título, 2019

Impressão jato de tinta em papel Hahnemühle Photo Rag Baryta 315 gsm de fotografia digital
60x90cm



Incógnito #2, 2019

Impressão jato de tinta em papel Hahnemühle Photo Rag Baryta 315 gsm de fotografia digital
60x90cm