

‘Edgar Eu Nada Sou!’

Mesmo que tentasse, não poderia interessar-me menos por barragens, centrais eléctricas e energia hidroeléctrica. Portanto, o tema do novo trabalho de Edgar Martins não me causava qualquer fascínio.

Já um livro de palavras pode ser interessante, independentemente da sua temática. No entanto, a fotografia está ligada de forma tão óbvia ou – como as pessoas desta área gostam de dizer – indexada à coisa retratada que se torna difícil imaginar que alguém que sofra de algum tipo de fobia a cães possa apreciar um livro de Elliot Erwitt com fotografias dos ditos.

Devo também acrescentar que o tipo de prática (ou seja, o tipo de fotografia que requer o uso de palavras como “prática”) na qual Edgar Martins se integra costuma deixar-me indiferente. Gosto de Cartier-Bresson, Robert Frank e Garry Winogrand. Interesse-me muito mais por fotógrafos-fotógrafos do que por fotógrafos-artistas.

Tudo isto é um longo preâmbulo para dizer que estas fotografias teriam de ser absolutamente excepcionais para me conquistarem. E assim foi. Obviamente, em parte, porque elas como que se anteciparam às minhas reservas; tal como os jogadores de rãguebi dizem na brincadeira, adiantaram a vingança. Preventivamente frias, são – regressando a questões caninas – o oposto de fotografias de um cachorrinho adorador: profundamente indiferentes ao modo como lhes reagimos a um nível humano. De tal forma que comecei a questionar-me se não seria melhor abordá-las a partir de um ponto de vista não humano. Ou, por outras palavras, seria possível que a minha indiferença ao tema não fosse um simples caso de preconceito pessoal mas sim uma resposta impessoal, e até ideal, engendrada pela própria obra? Há que esperar para ver.

Muitos dos locais aparentemente bem iluminados fotografados por Martins são, na verdade, bastante escuros. Durante as exposições inevitavelmente longas necessárias para solucionar este problema, o artista corre de um lado para o outro com um *flash*, preenchendo bocados que de outra forma ficariam entregues às sombras. Portanto, algures nessas fotografias, o fotógrafo espreita invisível. Trata-se de auto-retratos nos quais o autor-sujeito foi irradiado, vaporizado ou de alguma forma *absorvido*. (‘Edgar Eu Nada Sou!’) O efeito faz com que pareça que o equipamento exposto, de alguma forma, se auto fotografou, registando o que foi observado durante o longo período de exposição do seu funcionamento.

O fascínio da fotografia com o potencial estético da máquina remonta, pelo menos, às visões modernistas de Charles Sheeler da tecnologia industrial da década de 1920. A sensibilidade imaculadamente pós-moderna de Martins cria cenários de um futuro retrospectivo ou vislumbres futuristas do passado: o futuro tal como era imaginado há cinquenta anos ou mais. Uma elisão semelhante manifesta-se de forma ligeiramente diferente: à medida que o tempo e a tecnologia foram evoluindo, também o equipamento das imagens 12 e 15 (website) adquiriu o aspecto bizarro de máquinas de secar na sala de lavagem de uma estação espacial desactualizada. De um modo mais geral, a tecnologia exposta parece muitas vezes funcionar num reino muito preciso – ainda que incerto – onde o mecânico encontra o digital, de modo a que possa existir

uma congruência entre o tema e a técnica do fotógrafo (máquina de grande formato, processamento digital, etc.).

A compressão temporal é complicada pela forma como, tal como é invariavelmente o caso com o trabalho de Martins, os planos são completamente estáticos. Não existe narrativa, quer numa fotografia individual quer na série enquanto unidade. Não existe um “antes” nem um “depois” – e (isto é um sintoma e uma causa) não existem pessoas. Se as suas fotografias tivessem pessoas, suspeita-se que estas se assemelhariam às figuras que habitam as fotografias de Maurice Broomfield de fábricas e centrais tecnologicamente avançadas dos anos cinquenta: diligentes representantes em carne e osso de Dan Dare e da sua tripulação na revista *Eagle*. E a minha suspeita permanece teimosamente por confirmar. A ausência de pessoas - com os seus penteados e fatos reveladores – dificulta a datação das fotografias. As pessoas foram retiradas das imagens e, como resultado, estas foram *retiradas do tempo*. Isto é reforçado pelo aspecto de muitos dos locais, demasiado limpos e arrumados para estarem em funcionamento. Estarão a funcionar ou serão os equivalentes contemporâneos de peças de museu (i.e. instalações de arte) numa Sala de Turbinas? Mas, se caíram em desuso, não se deterioraram num abandono descuidado ao estilo dos cenários de Tarkovsky (a propósito, partes do seu filme *Stalker* foram filmadas dentro e nos arredores de uma central hidroeléctrica abandonada). Uma forma de o saber seria não só ver, mas também ouvir. Existe algum ressoar ou até um zunido indicador de actividade? É impossível dizer. Mas as fotografias estão crispadas num silêncio poderoso.

Sobre este tema da ausência – uma figura de estilo nas primeiras obras de Martins – não existe um único vislumbre, aqui, desse local frequentemente barulhento, acelerado e densamente povoado, o mundo exterior – apenas um testemunho, na forma de uma árvore a definhar num vaso [imagem 32]. É daí que deriva, julgo eu, o encanto especial da fotografia do túnel escavado na rocha (imagem 7) ao fundo do qual se adivinha o que poderia ser uma vista do mar ou do céu azul – e que é apenas uma parede pintada da cor do céu. Encontramo-nos hermeticamente selados no interior deste projecto imenso.

Em cada uma das séries de Edgar Martins há frequentemente uma imagem que serve de diagrama da obra mais alargada de que faz parte. Neste caso, a imagem 2 mostra um corredor ou vão de escada cinzento. Estaremos a olhar para cima, para baixo ou em frente? É como se os cenários dos interiores imponderáveis de *2001* tivessem sido redesenhados por Escher e adaptados para funcionarem como uma prisão de tal forma segura que ninguém conseguisse sequer *entrar*.

Utilizei a palavra “imenso”, mas a ausência de pessoas – em termos de cárcere, de prisioneiros – significa que, apesar de haver uma frequente abundância de espaço, por vezes não existe qualquer sentido de escala. Isto ocorre especialmente no caso das fotografias de ferramentas. Em 1955, Walker Evans publicou um pequeno portfólio de fotografias a preto e branco intitulado ‘Beauties of the Common Tool’. Despidos de contexto, não havia forma de medir os artigos individuais, mas graças à sua familiaridade era possível ter uma ideia bastante clara do tamanho de uma chave de porcas ou de um par de tesouras. Nas mãos de Martins, até um pequeno parafuso poderia ter o tamanho e o peso de um projectil de artilharia, especialmente desenhado e construído para manter no lugar uma peça de equipamento de proporções

monumentais inconcebíveis. Não há forma de ter uma noção das dimensões, e a finalidade de muitos destes artigos é igualmente impossível de compreender.

E é por isso que, penso eu, se recorre a duas fotografias em particular como se estas constituíssem, enquanto par, uma espécie de Pedra de Roseta pouco fiável ou legenda (no sentido em que os mapas têm uma legenda). A primeira mostra uma fila de cadeiras vazias (sabemos qual é a sua função!), sugerindo de forma poderosa os diferentes físicos das muitas pessoas que nelas se sentaram – dando-nos desta forma uma noção de dimensão, tamanho e escala [imagem 31]. Como é que este sortido de cadeiras – algumas com um aspecto marcadamente gasto e cansado – veio aqui parar, no meio de equipamento que, noutras imagens, mostra poucos sinais de uso? É como se uma economia completamente diferente e menos eficiente estivesse a solicitar a nossa atenção, na esperança de que lhe concedamos o equivalente visual a uma audiência (uma “visualência”). Aparentemente, existiram civilizações no Oriente onde não existiam cadeiras; aos olhos dos ocidentais, esta parece uma omissão quase inconcebível. Ser humano é querer retirar o peso dos pés. A outra qualidade de ser humano é a necessidade de passar uma certa porção da nossa vida à espera (da tal audiência). Portanto este é, evidentemente, o mais humano – demasiado humano! – dos lugares: uma sala de espera.

Esta fotografia alerta-nos para a abundância de cadeiras noutros locais, enfatizando ainda mais a ausência de pessoas que nelas se poderiam sentar. Também nos dá uma pista, ainda que potencialmente enganadora, para o significado da outra fotografia crucial, na secção dedicada às ferramentas [imagem 19]. Tente, por um momento, partilhar da minha própria indiferença para com o tema destas fotografias. Depois, vá ainda mais longe e converta essa indiferença em ignorância.

Imagine que é um alienígena a estudar informação pictórica deste mundo tecnológico e estranhamente desabitado. Será que não iria pressupor que isto não era uma ferramenta mas sim um artefacto religioso? Uma representação de um requerente ou um fiel sentado – um “esperante”, por assim dizer – ou até de algum tipo de Deus? A comparação com outras relíquias inestimáveis da Terra – esculturas modernistas e as gravuras africanas “primitivas” das quais teria claramente derivado – confirmaria que nos encontramos no domínio do estritamente não funcional, que antigamente era associado à religião, presentemente mais conotado com a arte.

E assim somos levados, quais arqueólogos visuais de um futuro ou planeta distante, à derradeira fonte de energia, o sacrário no coração do que será provavelmente um templo ou qualquer outro tipo de local sagrado [imagem 52]. O que aqui é mostrado não é claro – é completamente não figurativo – mas este recanto cinzento rodeado de rectângulos brancos e vermelhos poderia ser um tipo de instalação ou ambiente desenhado por James Turrell em finais do século XX, princípio do século XXI. Tais instalações ofereciam uma experiência espiritual que fazia uso da luz e requeria um suporte tecnológico sofisticado para poder funcionar. Necessitando de electricidade, tais obras são, efectivamente, tributos à energia da qual dependem. Sem mais pesquisa ou documentação adicional, quaisquer conclusões serão apenas provisórias. Mas se considerarmos a sugestão anterior de que certas imagens funcionam como diagramas ou mapas explicativos, então parece-me possível que esta série seja sobre a produção, não só de energia, mas também de sentido.

NOTAS: [view camera](#), [produção](#), [parágrafo](#) confirmaria que nos encontramos no

domínio do estritamente não funcional, antigamente da religião, presentemente mais conotado com a arte.

Geoff Dyer

(publicado pela primeira vez em Edgar Martins, *The Time Machine*, The Moth House, Novembro 2011)

Essay on 'The Time Machine' by Geoff Dyer. Copyright © 2012, Geoff Dyer, used by permission of The Wylie Agency (UK) Limited.

Geoff Dyer nasceu em Cheltenham, Inglaterra, em 1958. Estudou no liceu local e no Colégio Corpus Christi em Oxford. Actualmente vive em Londres.

A sua vasta bibliografia inclui *The Ongoing Moment*, com o qual ganhou um Infinity Award do International Center of Photography, e ainda *But Beautiful* (vencedor do Somerset Maugham Prize), *Out of Sheer Rage* (finalista na América do prémio National Book Critics Circle Award), *Yoga For People Who Can't Be Bothered To Do It* (vencedor do W. H. Smith Best Travel Book Award), e os romances *Paris Trance* e *Jeff em Veneza*, *Morte em Varanasi*, bem como a colecção de ensaios *Working the Room*.

Recebeu uma Bolsa Lannan Literary Fellowship em 2003 e o E. M. Forster Award atribuído pela American Academy of Arts and Letters em 2006. É também membro da Royal Society of Literature.