

O espaço na imagem

«L'immensité est en nous. (...) Dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs ; nous rêvons dans un monde immense. L'immensité est le mouvement de l'homme immobile.»

Gaston Bachelard, La poétique de l'espace, 1957

Entre o primeiro voo no espaço de Yuri Gagarin em 1961 até ao passos na Lua de Neil Amstrong em 1969, os anos 60 foram marcados por uma sequência extraordinária de esforços e acontecimentos relacionados com a exploração espacial que alteraram radicalmente a nossa percepção sobre os horizontes do universo. Sintomaticamente, foi também neste período, mais especificamente em 1967, que Michel Foucault dá a já célebre e seminal conferência «Des autres espaces», no Cercles d'Études Architecturales em Paris, na qual começará por dizer que «a grande obsessão do século XIX foi, como sabemos, a História», mas a «época actual será talvez, acima de tudo, a época do espaço. Estamos na época da simultaneidade: estamos na época da justaposição, na época do perto e do longe, do lado a lado, do disperso». Uma época em que «a experiência do mundo é menos uma grande vida que se desenvolve através do tempo, do que uma rede que liga pontos e intersecta a sua própria meada. Talvez possamos dizer que certos conflitos ideológicos que animam as polémicas de hoje opõem os descendentes devotos do tempo e os habitantes decididos do espaço»¹.

Na mesma conferência, Foucault elabora o conceito de heterotopia para descrever esses lugares-outros que funcionam como «contra-sítios», como «utopias realizadas». São espaços das alteridades, simultaneamente físicos e mentais. Foucault dá alguns exemplos paradigmáticos como é o caso de um espelho («um lugar sem lugar algum»), um teatro («em que uma série de lugares se sucedem»), um jardim, o museu (uma heterotopia destinada a acumular e empilhar o tempo), um comboio ou um navio (um espaço

¹ Michel Foucault, Dits et écrits, tome 1: 1954-1988, Paris, Gallimard, 1994, p. 22

flutuante «que existe por si só, que é fechado sobre si mesmo e que ao mesmo tempo é dado à infinitude do mar»). Para o filósofo, a heterotopia caracteriza-se por sobrepor, num só espaço real, vários espaços, vários sítios que por si só seriam incompatíveis, e por conseguinte, são espaços que têm mais camadas de significação ou que definem ou instigam relações com outros lugares, e como tal os espaços requerem uma compreensibilidade que não se pode confinar à leitura de um olhar.

É entre um certo imaginário associado às conquistas espaciais e as transformações modernas e contemporâneas que determinaram o nosso entendimento e experiência dos espaços que podemos encontrar um eixo reflexivo fértil e produtivo para pensar sobre as imagens do mais recente projecto de Edgar Martins, *The Rehearsal of Space & the Poetic Impossibility to Manage the Infinite*, produzido ao longo de 18 meses, entre 2012 e 2013, durante o qual Edgar Martins fotografou várias instalações da Agência Espacial Europeia (ESA) situados em nove países na Europa, Ásia e América do Sul, sendo o primeiro artista a quem a ESA concedeu acesso a todas as instalações, programas, bases de dados e arquivos.

As temáticas do espaço têm sido recorrentes no trabalho de Edgar Martins. Na verdade, o seu trabalho pode ser enquadrado no contexto de um conjunto alargado de atitudes e práticas contemporâneas da imagem que se distinguem por tomarem como ponto de partida o apelo para trabalhar sobre lugares concretos, explorando os seus diferentes aspectos físicos e materiais e muito especialmente as suas ressonâncias culturais, ideológicas e poéticas.

Desde as suas primeiras séries, mais nitidamente centradas sobre o género da paisagem, que a fotografia de Edgar Martins privilegia a abordagem de lugares reais (mas que são também tipológicos e simbólicos), como o aeroporto (*When Light Casts no Shadow*, 2008), a praia (*The Accidental Theorist*, 2007), bairros e casas abandonadas ou cuja construção foi suspensa na sequência da crise do subprime nos Estados Unidos da América (*This is not a House*, 2008), lugares e edifícios que dão conta da transformação da paisagem industrial numa região de França (*Reluctant*

Monoliths, 2009), um cenário urbano utilizado para treinos da polícia britânica (*A Metaphysical Survey of British Dwellings*, 2010) e centrais hidroelétricas (*The Time Machine*, 2011).

Tal como as heterotopias convocadas por Foucault, as instalações da ESA fotografadas são intrinsecamente heterogêneas, sítios para onde convergem múltiplas funções e sentidos espaciais. Neles encontramos características que sugerem uma peculiar mistura entre laboratório e fábrica, centro científico e instalação militar, centro de controle e zona de treino e de simulação. Na sua multiplicidade, todas estas configurações espaciais estabelecem uma cadeia de relações entre si. Porém, estamos no espaço de uma calculada disposição, como um imenso dispositivo maquinal, em que todos os aspectos, procedimentos, distâncias e instrumentos subsumem-se a um objectivo concreto, cumprindo a sua especificidade dentro um grande sistema operativo e funcional.

Ao vermos estas imagens identificamos as qualidades estéticas e técnicas que têm marcado a obra de Edgar Martins. Uma fotografia de matriz documental que maximiza o potencial descritivo, objectivo e realista da representação fotográfica, ou seja, que se motiva no primado da precisão técnica, na construção clara e nítida da imagem, e na recusa total de qualquer tipo de expressionismo atmosférico e pictórico. Deste modo, Edgar Martins investe na fidelidade reprodutiva proporcionada pela câmara fotográfica (de grande formato) para obter uma visão aparentemente imparcial e descolada de qualquer traço sentimental ou maneirista. São imagens que recentram o sentido da fotografia, simplesmente porque não querem ser nem mais nem menos que fotografias, porque assumem a extraordinária capacidade e competência da câmara e dos dispositivos de tratamento da imagem para instigar e intensificar a nossa (in)consciência das coisas.

Como tal, este é um trabalho que se configura a partir de um duplo apelo: ao mesmo tempo que documenta e analisa sobre os sentidos associados a estes espaços e objectos, as imagens exprimem também uma

consciência, uma atitude, relativamente à natureza e horizonte dos efeitos duplicativos do médium fotográfico. É no interior deste duplo apelo que se concretiza o processo criativo de Edgar Martins: focar um assunto e transpô-lo para uma superfície visual de modo a fazer sobressair as suas potencialidades estéticas, materiais e discursivas; por outras palavras, parte das convenções da imagem objectiva para procurar a mais plena e profícua subjectividade.

Estas imagens de Edgar Martins distinguem-se também por serem profundamente silenciosas, por suscitarem uma sensação de vazio. São planos estáticos, onde as acções estão ausentes ou são mínimas. Não há narrativa, não existe antes e depois. As pessoas são um elemento raro e quando aparecem são figuras distantes e indistintas, como meros figurantes, mas que permitem discernir distâncias, escalas e a natureza funcional dos espaços e dos equipamentos. Estamos longe do espaço antropológico de que falava Marc Augé, o espaço necessariamente criador de identidade, potenciador de relações interpessoais, o lugar que «é simultaneamente princípio de sentido para aqueles que o habitam e princípio de inteligibilidade para quem o observa»². Com efeito, ao percorrer estes espaços e estes dispositivos tecnológicos somos confrontados com um mundo asséptico e complexo, calculado e frio, um território estranho ao mundo que nos habituamos a reconhecer quotidianamente (as excepções são alguns objectos e um desenho feito por uma criança). Mas, a verdade é que para quem não é físico ou astrónomo não importa saber em detalhe o que se faz nestes espaços ou com estes instrumentos porque a imaginação sobre o universo é uma sombra que paira fatalmente sobre estes espaços. Sabemos que o fascínio humano pela descoberta do espaço e pela imensidão do universo é proporcional ao seu mistério, ao seu desconhecimento, à sua incompreensibilidade. Porém, essa escassez de saber tem o condão de despertar a imaginação, também porque, como bem sabemos, os espaços nunca são genéricos e abstractos, simplesmente porque não existem espaços fatalmente passivos e vazios.

² Marc Augé, (1992), *Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, Lisboa, Bertrand, 1994, p. 51

Os espaços referem-se a realidades físicas e concretas, mas sabemos também que podem remeter para geografias mentais e virtuais, territórios fantásticos, míticos e morais que mobilizam uma imensa multiplicidade de afecções, crenças e impulsos narrativos – que a partir de um certo momento se tornam simultaneamente reais porque se envolvem na nossa experiência e consciência da realidade. Por outro lado, há que considerar igualmente uma dimensão interna, mais propriamente fisiológica e corporal da nossa percepção do espaço. Falamos de um nível primário da percepção, um nível em se joga uma relação fenomenológica com as coordenadas físicas: percebemos que existe em cima e em baixo, esquerda e direita, existe frente e fundo, e que por isso vivemos e sentimos um espaço oscilante. É essa a sensação que é activada quando olhamos para as várias fotografias que Edgar Martins fez em interiores de simuladores de naves espaciais. Parecem corredores há espera de uma súbita alteração dos parâmetros da gravidade, e, em algumas, chão, tecto e paredes são designações ambíguas e transitivas.

Globalmente, as imagens são de uma absoluta simplicidade. É como se os assuntos se apresentassem a si mesmos, sem mediação artística. No entanto, é fácil reconhecermos que estas imagens obedecem a uma rigorosa e calculada arquitectura formal. Na maioria dos casos, é através de enquadramentos ortogonais, como uma geometria plana, que a nossa percepção é conduzida. A geometria é um guião, uma estrutura formal. Esta é uma fotografia que não pretende uma nova aparência, nem uma aparência alternativa ou inusitada; pretende acima de tudo uma aparência mais atenta e intensa, através de uma abordagem composicional que é assim trabalhada como qualidade que facilita precisamente esse nível de atenção e intensidade perceptiva. Esta tendência é particularmente explícita nas fotografias de objectos. Há a procura de uma relação com o detalhe que já se tinha manifestado em séries anteriores, como as fotografias de chapas metálicas (que pareciam planetas) em *Dwarf Exoplanets & Other Sophisms* (2007), as imagens de partículas de pó em *The Inequalities in the Motion of the Stars* (2008), e de modo mais similar nas fotografias de objectos e

instrumentos de trabalho que integraram a série *The Time-Machine* (2011). São fotografias em que Edgar Martins isola e aproxima os assuntos, para que possam ser percebidos e apreciados no seu detalhe, conduzindo a nossa contemplação para as formas, cores, textura, superfície, tonalidade. Deste modo, o assunto aparece comprimido na imagem, acentuando a chamada de atenção sobre as suas qualidades gráficas e plásticas, ao mesmo tempo que a proximidade confere à imagem uma qualidade táctil.

Todo este deslocamento para as variáveis que são propriamente visuais, torna a relação com o objecto potencialmente desconcertante e projectiva. Além disso, importa não esquecer que o nosso olhar sobre estes espaços e objectos está fortemente contaminado por imagens da ciência e pela pleora infindável de referências do cinema, da literatura e da arte. Neste contexto, a arte do fotógrafo procede também da capacidade em mobilizar o jogo remissivo potenciado pelas imagens, de incitar ligações inesperadas e ilógicas, como uma epifania perceptiva destinada a indagar um outro entendimento da realidade. Vejamos por exemplo a fotografia que representa um Additive Manufacturing (Prototype Waveguide Assembly): é certamente uma componente de algo mais grandioso e complexo. Mas na sua versão solitária, descontextualizado e desfuncionalizado, o objecto é como que libertado para um jogo de imprevisíveis associações formais e simbólicas: parece uma escultura; ou será uma relíquia ou um estranho artefacto de culto? O mesmo se passa com a imagem de uma Microsection of plated through-holes component. O que aqui é mostrado não é claro. É uma pequena (quão pequena?) placa de resina, mas poderíamos imaginá-la como um pequeno pormenor do *Grand Verre* de Marcel Duchamp ou como um componente de uma das delirantes máquinas descritas por Raymond Roussel no livro *Locus Solus* (1914).

O detalhe pode ser considerado como um modo de proporcionar uma aparência plástica do objecto mas também como a possibilidade de compor uma imagem de uma superfície plana, uma imagem fechada, opaca, sem profundidade e horizonte – tendo como exemplo máximo a fotografia de um Printed Circuit Board, uma espécie de imagem-objecto matricial de todo este

projecto de Edgar Martins. Contudo, é preciso ter em conta que este trabalho sobre o detalhe não deve ser apenas compreendido no quadro de um processo de ampliação. A verdade é que podemos mudar os termos desse processo perceptivo, de modo a alargar o efeito de redução e miniaturização da realidade propiciado pela fotografia. Observemos as imagens que documentam espaços e módulos de grande dimensão, mas cuja escala sofre um efeito de redução espectacular e radical, ficando tudo comprimido num rectângulo bidimensional. Através de um gesto automático, o imenso e o ínfimo, o próximo e o longínquo, o mais relevante e o menos relevante, são assim colocados num mesmo patamar de relevância e de perceptibilidade.

Muito para além de ser um trabalho sobre instalações da ESA, e correlativamente sobre o imaginário ligado à exploração espacial, *The Rehearsal of Space & the Poetic Impossibility to Manage the Infinite* constitui-se, significativamente, como um projecto sobre a nossa relação com a tecnologia, e, acto contínuo, também sobre a competência da fotografia na representação de uma realidade determinada pela tecnologia. Da mesma forma que Albert Renger-Patzsch (figura maior do movimento fotográfico da Nova Objectividade) representou os grandes espaços e a maquinaria da exuberante indústria na Alemanha durante as décadas de 20 e 30, Edgar Martins encontra nestas instalações da ESA um território passível de explorar uma visualidade em que a clareza, a nitidez e a legibilidade proporcionadas pela representação fotográfica estão em absoluta consonância com a aparência, racionalidade e operatividade deste universo tecnológico. Em primeiro lugar, esta congruência advém da competência da fotografia em colocar a ênfase sobre certas características formais e materiais, permitindo relevar propriedades estéticas imanentes a esse domínio predominantemente técnico e standardizado. Neste particular, poderíamos destacar a *repetição*, como uma característica que remete duplamente para a esfera do técnico: de um lado, faz sobressair um modo de organização próprio à indústria e à ciência; por outro lado, garante a obtenção de imagens equilibradas, objectivas, mas também geométricas. Por outras palavras, todo o objecto/forma que se repete organiza, pelo seu efeito de multiplicação, uma forma de construção, uma ordem minimal imputável ao próprio objecto,

permitindo ao fotógrafo alcançar uma certa harmonia formal sem (alegadamente) ter tido grande intervenção. Paralelamente, a repetição também se justifica por ser tanto uma categoria estética como uma qualidade fundamental deste mundo hiper-tecnológico. Nestas fotografias de Edgar Martins, este duplo sentido da repetição pode ser encontrado em diferentes assuntos fotografados: em elementos arquitectónicos de, em partes de módulos e máquinas, ou em pequenos objectos e pormenores. Acrescente-se que todas estas imagens tornam igualmente evidente o facto de a repetição suscitar uma sugestiva ambiguidade entre figuração e abstracção.

As oscilações que acompanham a nossa relação com as imagens permite-nos perceber até que ponto é importante diferenciar a natureza ontológica e técnica da fotografia das propriedades estéticas das suas imagens. Sabemos que a imagem nunca é uma realidade simples. As imagens da fotografia são antes de mais operações, relações entre o visível e o dizível, maneiras de jogar com o identificável e com o não-identificável, com a semelhança e com a dissemelhança, com a identidade e a alteridade das coisas. Vem isto a propósito das quatro “imagens negras” incluídas nesta série, excepções num conjunto de fotografias onde predomina uma luminosidade homogénea, neutra e abrangente. Nestas quatro fotografias é nos dado a ver uma luva de um astronauta, o capacete de um fato protector SCAPE, um módulo de treino da do Columbus ATV e uma rocha da lua dentro de uma pirâmide de acrílico (que o instinto nos traz à memória o prisma triangular que reproduzido na capa do disco *The Dark Side of The Moon* dos Pink Floyd). Devido a uma peculiar qualidade cinematográfica, estas imagens parecem estar submetidas a uma intrigante temperatura melancólica, que lhes confere uma presença introspectiva, impura e ambivalente. Parecem estar num intervalo, num espaço-tempo que é tão real quão virtual e mental. Neste sentido, são imagens profundamente dialécticas, por oscilarem entre o seu valor de representação e de meta-representação: ou seja, entre a função de reproduzir algo em concreto, de modo descritivo e factual; e o de representar o seu potencial projectivo e especulativo, a possibilidade de recriar as aparências e de incitar a faculdade generativa das imagens. Por conseguinte, são imagens que não se fixam no que

representam, porque cada instante fotografado está impregnado de vida, o tal que o olho e a mente experimentam sempre que provocados pela fixidez. O estatismo nas fotografias de Edgar Martins pode ser entendido como uma exploração do valor de impermanência das imagens, em que para além do seu valor específico, cumprem uma função heurística, a procura de uma outra compreensão da natureza das coisas – do espaço, da tecnologia, do universo – de um (não) saber que privilegia o sensível e o subjectivo.

Todos estes paradoxos entre real e virtual, entre visível e invisível, são decisivos num trabalho em que as representações dos espaços e dos objectos são efectivamente pontos de partida, como aberturas no sentido em que possibilitam todo o tipo de frequentações. Porque atrás de cada imagem, vêm outras imagens que invocam outros conceitos, percepções e afecções. Nesse sentido, na sua sugestiva ambivalência, elas funcionam como *imagens-ecrã*, à espera do seu acontecer, como um espaço onde *algo se passará*.

Sérgio Mah
2014

Sérgio Mah nasceu em Moçambique, em 1970, e vive em Lisboa.

Mestre em Ciências da Comunicação e Licenciado em Sociologia, actualmente, lecciona a cadeira «Fotografia» na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e é docente e coordenador-assistente do «Curso avançado de fotografia» no AR.CO: Centro de Arte e Comunicação Visual. Em paralelo, é Sociólogo-Investigador no Centro de Estudos e Investigação Aplicada do Instituto Superior de Serviço Social.

Nos últimos anos, tem publicado vários ensaios sobre história e teoria da fotografia e é autor do livro *A Fotografia e o Privilégio de um Olhar Moderno* (2003).

Foi o Comissário-geral da Bienal LisboaPhoto 2003 e Photo España 2008-2010.