

# Imagens em risco, A experiência na obra de Yael Bartana

Beatriz Furtado

Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em  
Comunicação

beatrizfurtado@hotmail.com

**Resumo:** Este trabalho trata sobre duas obras da artista israelense Yael Bartana, um vídeo, *Trembling Time* (2001), e um díptico fotográfico, *Freedom Border* (2003), expostas no The Jewish Museum, em Berlim, como parte da mostra que reúne 23 fotógrafos, cineastas e artistas que produziram imagens cujo enfoque é Israel. Nosso propósito é pensar essas imagens em diálogo com a idéia de uma experiência contemporânea marcada pelo risco do real, tal como apontou Jean-Louis Comolli e as forças que se movimentam nas imagens de Yael Bartana.

Palavras-Chave: Experiência, fotografia, vídeo risco.

**Resumen:** Este trabajo trata sobre dos obras de la artista israelí Yael Bartana - un vídeo, *Trembling Time* (2001), y un díptico fotográfico, *Freedom Border* (2003)- expuesto en el The Jewish Museum en Berlín como parte del espectáculo que reúne a 23 fotógrafos, cineastas y artistas que han producido imágenes que tienen como enfoque Israel. Nuestro objetivo es pensar estas imágenes en diálogo con la idea de una experiencia contemporánea marcada por el riesgo de lo real, señalado por Jean-Louis Comolli, y las fuerzas que se mueven en las imágenes de Yael Bartana.

Palabras clave: Experiencia, fotografía, vídeo riesgo.

**Abstract:** This paper deals with two works of Israeli artist Yael Bartana, a video, *Trembling Time* (2001), and a photographic diptych, *Freedom Border*(2003), exhibited at The Jewish Museum in Berlin as part of the show which brings together 23 photographers, filmmakers and artists who have produced images focused on Israel. My aim is to reflect on these images in dialogue with the idea of a contemporary experience marked by actual risk, as Jean-Louis Comolli pointed out, and the forces at play in the images of Yael Bartana.

Keywords: Experience, photo, video risk.

**Résumé:** Ce texte traite de deux œuvres de l'artiste israélien Yael Bartana : une vidéo, *Trembling Time* (2001), et un diptyque photographique, *Freedom Border* (2003), exposé au Jewish Museum de Berlin dans le cadre de l'exposition qui a réuni 23 photographes, cinéastes et artistes qui ont produit des images concernant Israël. Notre objectif est de penser ces images en dialogue avec l'idée d'une expérience contemporaine marquée par le risque réel, comme l'a fait Jean-Louis Comolli, et tout particulièrement au sujet des forces qui se déplacent dans les images de Yael Bartana.

Mots-clés: Expérience, photo, vidéo risques.

## 1. Experiência em risco

**A** Experiência contemporânea é cada vez mais de convocação a assepsias, à visibilidade, ao mapeamento, monitoramento e transparência. Somos instigados a traduzir cada um dos nossos movimentos em informações precisas, tal como no esquadramento dos corpos, na investigação minuciosa dos códigos do espaço urbano contra as suas geografias de guerras ou na instituição das imagens de vigilância, como padrão de existência controlada. Logo, uma experiência mediada pelas diversas técnicas, seja no campo da comunicação, da biotecnologia ou da engenharia genética e financeira, que têm por função prevenir qualquer tipo de contato direto, tirando o que há de "arriscado", protegido, nas palavras de Jean-Louis Comolli (2001), pelo risco do real, é, sem dúvida uma experiência contra os riscos. À fragilidade do mundo, às perturbações dos contatos e ao medo dos contágios, corresponde uma forma de operacionalizar a vida através de estratégias que exilam todo tipo de imprevisível e, portanto, impossibilita a vida mesma, em sua vontade, potência e lugar do acontecimento.

No contra-fluxo desse tipo de experiência, nos chama a atenção a contundência de trabalhos de artistas – cineastas, fotógrafos, artistas visuais – que articulam estratégias de aproximação, estabelecem zonas de risco, conectam forças a partir do improvável, trabalham com as sobras e o imaterial, como parte e ação de suas obras. Tais obras acentuam uma prática de aproximação com o que ainda costumamos

nomear de espectadores, embora saibamos, cada vez é mais significativo o fissuramento da noção de obra como objeto. Esses trabalhos não são apenas uma produção que responde às tarefas que são colocadas pelas novas tecnologias da imagem, com os sistemas em rede e suas fórmulas interacionais, mas, são, precisamente, expressão de forças que se dão num contexto artístico-imagético em que há um interesse renovado pelo mundo como site da obra. Uma produção que toma o contexto como parte do fazer artístico e não apenas como lugar físico, onde se realiza a obra - caso dos *sites-specific* e da arte ambiental, por exemplo – mas, num sentido mais alargado, onde o contexto é uma localização mutável e difusa, mas principalmente, incrustada e contagiada de mundo, portanto impregnadas de risco.

Nesse sentido, podemos pensar os trabalhos onde a imagem é um dispositivo que aciona e é, ao mesmo tempo, a criadora da obra. É como vemos a noção de cinema como dispositivo, que vem ao longo das últimas décadas se tornando parte das reflexões teóricas sobre as produções das artes audiovisuais contemporâneas. Compreendemos, vale ressaltar, a noção de dispositivo como uma estratégia do processo de criação, ou seja, como forma de entrada no mundo como obra, uma função estética e política de religamento da arte e da vida. Nesse tipo de estratégia, a obra se faz de uma matéria que não pré-existe, mas que surge através de linhas que lhe ativam, portanto, colocando em contato os corpos que privilegiam o acontecimento, os devires. Embora essa questão atravesse não apenas a produção contemporânea das artes audiovisuais, uma vez que tem inscrição na história da arte moderna, hoje ocorre em outros termos.

É verdade que desde algum tempo a arte vem se deixando marcar por atitudes estéticas que lhe retiram do isolamento de um mundo separado. Vemos isso, por exemplo, desde a crítica do ateliê do artista ou, no cinema, com as produções que transitam dos estúdios para as ruas. Mas, não é nesse deslocamento que entendemos uma certa produção contemporânea. É de um outro deslocamento que nos parece apresentar uma resposta ao profundo desinteresse por qualquer experiência que incorra em riscos, que esteja contaminada pelo o impalpável. Essa produção talvez possa ser pensada em seus deslocamentos, em sua condição nômade, a partir do trabalho com as incertezas, de uma referência a itinerância e no que ativa de encontros em meios instáveis.

Vejam, para efeito de um exame mais atento, o trabalho da israelense Yael Bartana, intitulada *Freedom Border* (2003), que nos parece significativo desse processo em que a obra se faz como uma zona de tensão e risco. Não porque ela aconteça em um espaço geográfico de tensões políticas e de guerra – o cotidiano dos israelitas, a fronteira das tensões com os povos palestinos - mas pelo que a obra libera de um combate com o incerto, com o que devém da insegurança.



Fig. 1

Yael Bartana, que trabalha com vídeo e fotografia, monta em *Freedom Border* (Fig.1) um dirigível branco, em formato de bomba, equipado com uma câmera para vigiar a Palestina. Esse trabalho, exposto no “The Jewish Museum”, em Berlim, como parte da mostra “Dateline Israel: New Photography and Vídeo Art”,<sup>1</sup> trabalha com ameaça, com o medo, a tensão da guerra. Um vídeo onde interessa pouco o que a câmara registrou na fronteira, mas que é por si mesmo uma bomba explosiva, ainda que sem força de destruição. É um trabalho que traz consigo uma enorme sensação de tensionamento das relações. Frente à fotografia de *Freedom Border*, nos encontramos colados ao perigo, a uma sensação de qualquer coisa que é da ordem da violação, do impedimento. Nos falta o conforto da transparência, mesmo que seja da visibilidade que trata o trabalho, mesmo que seja o trabalho aquilo que talvez possa nos apontar para um visível do cotidiano da guerra. Yael Bartana cria uma atmosfera com a imagem que vai além da própria imagem, daquilo que vemos. O visível é rompido como indício de

<sup>1</sup> Dateline Israel: New Photography and Vídeo Art, mostra organizada pelo The Jewish Museum, em exposição desde março de 2007, com a curadoria de Susan Tushman Goodman, reunindo 23 fotógrafos, artistas e cineastas de Tel Aviv, Nova Iorque, Viena, Amsterdã, Jerusalém e Londres. Entre eles: Wim Wenders, Wolfgang Tillmans, Pavel Wolberg, Catherine Yass, Leora Laor e Orit Raff.

presença, a figura perde seu poder semiótico, e nos arrasta para uma além-imagem, colocando em xeque idéias como a de visibilidade, de figurativo, de reprodução do real e, finalmente, o valor de documento da fotografia como registro.

## 2. As Pequenas Percepções

Talvez possamos compreender melhor essa experiência com a imagem fotográfica na obra de Yael Bartana, lançando mão de um conceito bastante importante na obra do pensador português José Gil, qual seja, o conceito das Pequenas Percepções. José Gil fala de uma semiótica do infinitamente pequeno, necessária à inteligibilidade de um grande número de fenômenos, em seus múltiplos domínios, tais como a estética, a retórica etc. Tomemos sua proposição para pensar o objeto artístico, a fotografia no trabalho de Yael Bartana. José Gil distingue três regimes de olhar. Um primeiro regime é o da percepção trivial, meramente cognitiva, das formas, tais como a paisagem, as linhas, as figuras geométricas. A segunda percepção, ou um outro regime de olhar, é a de um outro espaço ou lugar. É quando o olhar descobre outros movimentos e relações entre as formas, entre as cores, outros espaços e luzes. “Trata-se então da percepção não trivial de um nexo diferente que atravessa os nexos pictóricos. O olhar percebe, nesse momento, uma outra combinação ou composição do espaço, das cores, do tempo” (Gil, 2005: p.20). É quando o espectador da imagem entra na própria imagem e se torna parte dela. E é só assim que o olhar se desloca das estruturas aparentes e alcança o que se esconde na imagem. Já no terceiro regime do olhar ocorre, segundo José Gil, a mudança da percepção do conjunto das formas. É quando as formas triviais se animam com a própria vida.

Gostaríamos de chamar atenção para essa intrusão da vida na própria imagem, neste regime de imagem que José Gil diz ser de animação das formas triviais com uma vida própria. Na fotografia, que é apenas um registro da obra *Freedom Border*, de Yael Bartana, o que vemos não é simplesmente uma imagem objetiva. Há uma multiplicidade de presenças virtuais que se animam ao nosso olhar. Doravante, diz José Gil, cada forma vai se inserir nessa multiplicidade virtual que é obtida pelo

deslocamento dos níveis ou regimes perceptivos. Não estamos mais nas entranhas do trivial, mas passamos a ocupar o espaço do puramente estético ou ainda, o lugar da artisticidade da obra. É preciso, desde de nossa perspectiva, que a imagem consiga entrar nesse regime, que não é superior e nem muito menos isolado dos demais níveis perceptivos, para apenas assim se abrir à diferença, a intensificação das formas, cores, linhas e, principalmente, ao arrebatamento da imagem e potencialização de suas forças.

Nesse instante, a imagem fotográfica de uma ação que ocorreu em *Freedom Border*, já não é mais de puro registro ou ainda uma imagem que remete a uma determinada fase da obra. A imagem é a obra. Ela é o trabalho, instaurada num regime de imagem que é resultado das forças que se acumulam por diferentes vetores, imprimindo um trânsito perceptivo que é de proliferação de novas forças. Tal como explica José Gil sobre o terceiro regime perceptivo, trata-se agora de uma relação que vai além do cognitivo e do sensorial, imergindo na percepção das forças. Mas de que forças esse trabalho se alimenta. Não se trata certamente apenas das muitas imagens acumuladas ao longo do processo de exibição daquele espaço – a fronteira entre palestinos e israelitas – com lugar do interdito. Não são sobre os limites daquela paisagem exaurida em imagens pela guerra, longa e cotidiana, que essa força expressa. Não estamos falando sobre imagens do já visto ou sob o acúmulo de ruínas sobre o que já estar dado. Ao contrário, é sobre o absolutamente indizível que *Freedom Border* nos faz emergir. É no puramente estético, na forma não traduzível que se estabelece a obra. Existe um céu azul e algumas nuvens brancas; uma estrada ensolarada e árida; no horizonte se descortina uma paisagem pedregosa. Há enfim, uma ação que se desenrola: um trailer que leva e é a base do dirigível branco.

Mas a força da obra não vem dessa imagem trivial, do que ela registra como documento, pois sequer temos acesso a essas imagens produzidas pela câmara ( *Freedom Border* é um díptico, de 40 cm x 60 cm, cada imagem, duas fotografias a cor). Não vemos essas imagens do dirigível branco, em forma de bomba, que sobrevoa o espaço minado por anos de guerra, marcado por bombardeios de populações civis. É verdade que somos tomados pela idéia de espionagem, vigilância, do ataque, da explosão e da morte, embora as fotografias mostrem apenas

a ação da artista. Uma imagem limpa. Mas se esses indícios da imagem são anteriores, é anterior ao puramente estético. São regimes de imagens que estabelecem uma ação cognitiva e que descarrilam uma série de sensações, como em um fluxo de movimentos. Existem as formas do visível, suas geografias, cores e linhas e a pregnância do olhar, mas o que se desencadeia é aquilo que se movimenta entre essas formas.

Ha uma força invisível, um invisível do visível, que é a força, tal como apresenta José Gil: “O que permite definir a força como um “invisível visível”, à maneira de Merleau-Ponty com respeito aos traços de Klee, não é a presença de algo visível que o olhar captura na força. Porque é possível que o olhar não capture, mas que ele próprio sofra uma transformação. E, sobretudo não podemos nos fechar na categoria da presença fenomenológica, este invisível que a arte tornaria visível. Estamos diante de um outro tipo de fenômeno.” (Gil, 2005, p.22).

É importante compreender então que outro tipo de fenômeno permite que uma imagem se encha de vida. No entanto, não vamos nos alongar na importante descrição que faz José Gil desse processo de percepção artística. Mas, prestemos atenção, por enquanto, para entender que o invisível que se evoca da imagem (ver o invisível) não é absolutamente algo que transcende a obra, uma vez que é bem comum a atribuição de um certo para além, uma qualquer coisa da ordem da alma da obra que é convocado sob o signo de um invisível transcendental. Nos parece que as descrições dos processos perceptivos do visível apontam para uma relação com um invisível que surge de uma atmosfera gestada (no sentido mesmo dos gestos que ela anuncia em uma quase-forma), a partir das pequenas percepções. “Percebemos a natureza da força na atmosfera que já anuncia o que vai se mostrar do ponto de vista da macrop percepção” (Gil, 2005; p.26). É essa atmosfera que cria uma forma da força, que não vem do para além da forma visível, mas dos investimentos do olhar, que afeta e se deixa afetar, produzindo uma relação que prolonga os limites entre o objeto - em suas formas, linhas, cores, luzes etc - e aquilo que dele advém como força.

Tomemos uma outra obra de Yael Bartana. Desta vez *Trembling Time* (2001), um vídeo (6 min,20 seg.), onde a artista israelense posiciona sua câmera em um ponto elevado de uma auto-estrada em Tel Aviv, durante a cerimônia de Yom Ha-Zikaron (Dia da Memoração). A cerimônia é uma homenagem aos soldados mortos em combate, quando

todo o país deve respeitar dois minutos de silêncio e de imobilidade. Yael Bartana filma os carros parando na auto-estrada, o tráfego paralisando, os motoristas e acompanhantes abrindo as portas e descendo de seus veículos. Mas, as imagens se superpõem, são como fantasmas de veículos e pessoas que não se deixam paralisar. Por todo os seis minutos e vinte segundos de duração do vídeo o tempo se alonga em múltiplos e infindáveis tempos, que não chegam a se acumular, mas que apenas se esvaem. Nenhum dos veículos e nenhuma das pessoas conseguem paralisar completamente, encaixando-se uma imagem sobre a outra, mas nunca completamente.

Em *Trembling Time* (Fig.2), Yael Bartana mostra um gesto que, por sua repetição, torna-se movimento. No momento da pausa, as imagens fantasmáticas e o silêncio seco nos fazem experimentar uma atmosfera que é a própria obra. Não é ritual de memória como uma experiência estética. Seria muito pouco, insuficiente mesmo apenas dizer que *Trembling Time* representa um dos raros momentos em Israel contemporâneo, quando a população se junta para uma demonstração de unidade, ou que seu trabalho demonstra o poder do ritual na sociedade israelense no cumprimento da obrigação individual de seguir as recomendações do Estado. O verdadeiro da obra, mais que isso, o que produz a obra, a partir da ação que ali se desenvolve frente à câmara, talvez possa ser mais bem entendido pela atmosfera que obra produz. Pelo turbilhão de forças que nos incorpora a própria obra. Tal como explica José Gil (2005), uma atmosfera como um signo não semiotizável, composta de uma infra-semiótica que se estende entre a obra e o corpo receptor, num processo de coextensividade.



Fig. 2

Cabe perguntar então onde se inscrevem as forças que nos mobilizam frente ao vídeo de Yael Bartana. Naquilo que a obra abre em nós

de múltiplos possíveis. Na relação entre o nosso corpo e o corpo da obra. No meio, no movimento que se desencadeia entre os corpos. Se a história é, como diz Deleuze, um marcado temporal do poder, é no entre da relação obra- corpo que ocorre o turbilhão. É no meio, que é o espaço da antimemória onde os tempos se comunicam, onde não há passado, presente e futuro, enrolados que estão no acontecimento. É a obra que nos convoca e que é por nós convocada, desenhando o ausente no corpo visível. Nos passos de José Gil: o invisível é desenhado pelas forças que emanam como plano de movimento, de circulação infinita de forças. Não são forças que transcendem a obra, mas que resultam dos infinitos movimentos que nos faz entrar em meios a obra. O que define a obra de Yael Bartana não é em absoluto o fato dela remeter dela se apropriar de uma imagem, no caso de *Trembling Time*, do ritual de memória dos combatentes de guerra. Mas o que essa imagem movimenta, o que ela nos faz experimentar do que não pode ser experimentado em uma outra imagem qualquer, por exemplo, com a imagem midiática da guerra.

*Trembling Time* e *Freedom Border* nos possibilitam experimentar, a partir das formas e das estruturas visíveis, dessas que são as formas triviais presentes nas imagens, seja no vídeo que filma a fronteira palestina ou no momento de silêncio e imobilidade do Yom Ha-Zikaron, é da ordem da multiplicidade e das formas das forças da obra da arte. O que é singular em seu trabalho é a força que emana das imagens, que vai além de tudo que compõe a própria imagem – suas cores, a luz que nos atinge ou seus traçados - às vezes fantasmática outras desérticas. Não se trata do que transcende às imagens. Mas da pura qualidade da força, que os leva a experimentar suas diversas modulações. Experimentamos a força da obra. Exatamente como quando somos tomados por uma obra e dizemos, no mais das vezes sem nos darmos conta do sentido, de que o trabalho (a imagem, a fotografia, o filme etc) tem força, é forte.

É então aqui que podemos retornar ao que inicialmente nos reportamos: a uma certa produção contemporânea que estabelece a experiência do risco, que nos conectam com forças e, portanto, põe em questão o modelo de experiência ao qual somos convocados a ter no mundo contemporâneo, qual seja, a do distanciamento de qualquer zona de risco. Tomamos os dois trabalhos de Yael Bartana porque o entende-

mos como bastante significativo dessa produção. Mas também para gerar uma certa tensão com a idéia de risco que o próprio lócus da obra nos remete, embora não estejamos, em hipótese alguma, dizer sobre os riscos que comporta a elaboração de uma obra em espaço físico, político ou religioso. Não é desse risco da guerra, até mesmo porque nos parece que o belicoso desse espaço é muito mais presente na imagem midiática.

Ao trazer essa questão do risco na imagem, na obra, o que queremos é apontar para outros espaços. A obra de artista israelense é impregnada pelo risco, contagiada de mundo, porque ela só é obra como parte de um contexto de línguas menores. Seria redutor dizer que seu trabalho revela um povo, uma vida em guerra. *Trembling Time* e *Freedom Border* são obras de desterritorialização, nos põe frente a um deserto forçando-nos a nos reinventarmos junto com a obra. Nos abre ao impensável desse espaço, desse lócus, dessa imagem. Não há confirmação, nada se constata. É uma obra de risco, um risco poético, um risco que vem do movimento que nos faz entrar na imagem enquanto ela entra em nós. E a partir de então se dá o risco da experimentação, o lugar do possível.

Finalmente, podemos dizer que *Trembling Time* e *Freedom Border* são trabalhos desenhados pela força dos que nos força a devir um outro, a entrar num jogo, que não é sobre um território de guerras de um povo outro, onde nosso olhar apenas possa repousar. Pois é em meio ao súbito silêncio que se eleva junto com as imagens das pessoas e dos carros que não se ajustam que nos encontramos, também fantasmáticos, desencaixados. Sem dentro nem fora. Assim como não é sob o regime de imagem do voyeur, da pura contemplação, que se pode observar o díptico onde um dirigível branco, em forma de bomba, exerce uma vigilância sobre o território palestino. Somos nós que nos encontramos entre essas imagens, tomados por elas, investidos por todos os seus riscos. Um processo onde não mais se distingue esta ou aquela imagem. São imagens que nos põem em zonas de indiscernibilidade, como nos indica Deleuze (1996, p.11) a propósito do devir, onde não se encontra mais qualquer identificação, mas vizinhanças, indiferenciações, imprevistos. Uma experiência de riscos.

**Referências bibliográficas:**

COMOLLI, Jean-Louis. *Cinema contra espetáculo* in Forumdoc.bh.2001. Belo Horizonte, 2001.

DELEUZE, G. *Crítica y Clínica*. Editorial Anagram, Barcelona, 1996.

GOODMAN, S. T., (org.), *Dateline Israel: New Photography na Vídeo Art*, The Jewish Museum, New York e Yale University, 2007.

GIL, José. *As Pequenas Percepções*. in *Razão Nômade*, Daniel Lins (org.), Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2005.