

Figuras de la inmersión visual del espectador en la imagen: la construcción de los “lugares de experiencia” en las prácticas documentales contemporáneas¹

Figuras da imersão visual do espectador na Imagem: a construção dos “lugares de experiência” nas práticas documentais contemporâneas

Figures of the beholder's visual immersion in pictures: the construction of “places of experience” in contemporary documentary practices

Andrea França Martins²

José Benjamim Picado Sousa e Silva³

Consuelo da Luz Lins⁴

Resumen *Nuestra propuesta con este texto es analizar algunas cuestiones relativas al papel de la espectralidad asociado a las funciones documentales de ciertos regímenes de la imagen en la cultura visual contemporánea, a partir del examen del caso del periodismo fotográfico y del cine documental más reciente, con especial atención al modo de construcción de los “vectores de inmersión” de*

¹ Este texto es resultado de un curso que hemos impartido en el segundo semestre del 2012, en un esfuerzo conjunto de nuestros respectivos Programas de Posgrado en Comunicación (PUC-RJ, UFRJ y UFF), sobre prácticas documentales en la cultura visual contemporánea. Estamos agradecidos a todos los alumnos y colegas que han contribuido en las discusiones de las lecturas de base y con sus intervenciones críticas durante las sesiones del curso.

² Doctorado en Comunicación por la Universidad Federal de Rio de Janeiro-UFRJ. Profesora del Departamento de Comunicación y del Programa de Posgrado en Comunicación en la Pontificia Universidad Católica de Rio de Janeiro – PUC-RJ, Rio de Janeiro, Brasil; afranca3@gmail.com.

³ Posdoctorado – Université Paris 1 Pantheon-Sorbonne. Doctorado en Comunicación. Profesor adjunto en la Universidade Federal Fluminense – UFF, Niteroi, RJ, Brasil; jbpicado@hotmail.com.

⁴ Posdoctorado por la Universidad de París 3 – Sorbonne Nouvelle. Doctorado en Cine y Audiovisual por la Université Sorbonne Nouvelle- Paris 3, Francia. Profesora de la Escuela de Comunicación y del Programa de Posgrado en Comunicación de la Universidad Federal de Rio de Janeiro – UFRJ, Rio de Janeiro, RJ, Brasil; consuelolins@gmail.com.

las imágenes y al “principio del testimonio ocular” que atraviesa algunas de estas prácticas documentales, identificando en ellas la constitución de un “lugar de experiencia” visual que define sus significaciones en la cultura contemporánea.

Palabras-clave: *Espectatorialidad; Testimonio visual; Fotoperiodismo; Cine documental*

Resumo *O texto pretende analisar questões relativas ao papel da espetatorialidade associado às funções documentais de certos regimes da imagem na cultura visual contemporânea. Examinando o caso do fotojornalismo e do cinema documental mais recente, pretende-se destacar o modo de construção dos “vetores de imersão” das imagens e o “princípio do testemunho ocular” que permeia algumas destas práticas documentárias, de modo a identificar nelas a constituição de um “lugar de experiência” visual que define suas significações na cultura contemporânea.*

Palavras-chave: *Espectatorialidade; Testemunho visual; Fotojornalismo; Cinema documental*

Abstract *The paper aims to examine some issues concerning the “beholder’s share” in visual image’s documentary regimes in contemporary culture: examining the case of photojournalism and recent documentary films, we intend to highlight in this analysis the modes of constructing the “immersion’s vectors” of the images, together with the “visual witness principle”, which permeates some of contemporary documentary practices, in order to identify in those the constitution of “experiential places” of the images which defines its visual meanings in contemporary culture.*

Keywords: *Beholder’s share; Visual witness; Photojournalism; Documentary cinema*

Data de submissão: 14/04/2013

Data de aceite: 02/05/2013

Prácticas documentales y espectorialidad

En este artículo nos disponemos a establecer algunas observaciones sobre ciertas estrategias presentes en diferentes regímenes de imágenes en la cultura contemporánea, teniendo en cuenta el modo en que se produce en ellas un hipotético “registro documental”, definidor de un universo de obras visuales y audiovisuales. En la amplitud de las manifestaciones de estas prácticas, destacamos de momento ciertas implicaciones históricas y estéticas de las relaciones entre los regímenes visuales de estas obras y la movilización de los sistemas de creencias del espectador. En el transcurso de los últimos años, hemos trabajado sobre las correlaciones entre la configuración visual de las formas documentales contemporáneas y las condiciones de la recepción de estas imágenes, en ámbitos como los del cine documental y del periodismo fotográfico (LINS y MESQUITA, 2008; FRANÇA, 2008; PICADO, 2011).

En el primer caso, el examen de un segmento de la cinematografía documental brasileña más reciente⁵ nos hemos enfrentado a una serie de desplazamientos producidos por estas prácticas documentales, con respecto a varios de sus supuestos límite como, por ejemplo, la disolución de ciertas distinciones tradicionales entre los estatutos de “ficción” y “documental” y la problematización de una cuestión poco discutida en la creación audiovisual contemporánea: las creencias del espectador ante las imágenes del mundo.

En el caso del fotoperiodismo contemporáneo, este desplazamiento afecta al sentido de la *intensificación dramática* de la representación del acontecimiento, aspecto este que ha conferido a estas imágenes una dimensión más “canónica” de su significación: en este contexto, la función dinamizadora de los gestos, posturas, rostros y posiciones relativas de los cuerpos está perdiendo la importancia central que ha ejercido, dando lugar a otros sentidos de la participación sensorial y afectiva del especta-

⁵ *Juízo*, de Maria Augusta Ramos (2007), *Jogo de cena*, de Eduardo Coutinho (2007), *Serras da desordem*, de Andrea Tonacci (2006) y *Santiago*, de João Moreira Salles (2007), entre otros.

dor —a su vez, más ligados a un cierto minimalismo de la presentación de los eventos.

Otro aspecto de interés de nuestras observaciones anteriores se refiere al modo en que la inclusión del espectador en los regímenes de la imagen documental pasa por la construcción de los diferentes posicionamientos del testimonio visual: esto implica tanto la producción y explicitación de los “dispositivos” de la interacción entre el cineasta y sus personajes —por el recurso de la voz en *off*, por el establecimiento del protocolo conversacional (LINS, 2011) o por la constitución de una “escenografía documental”, a través de una concepción “topográfica” de los espacios de la filmación (FRANÇA, 2009) o, en caso del fotoperiodismo, por la constitución de los “vectores de inmersión” por los cuales la imagen puede instaurar las diferentes dimensiones de su experiencia como aspectos de un testimonio vicario de la escena (PICADO, 2011).

En todos estos momentos, aunque la “parte del espectador” y el sistema de creencias y presupuestos que le son inherentes hayan sido tematizados, nuestra atención se ha dirigido más a las estrategias y dispositivos, como si el sujeto de esta recepción solo se dejara implicar en las condiciones propias de cada uno de los dispositivos constituidos en la imagen. Por nuestra parte, nos gustaría enfocar este “lugar de experiencias”, como elemento central del análisis de las prácticas documentales a través de las imágenes del fotoperiodismo y del cine contemporáneo.

Por un lado, en buena parte de los materiales con los que hemos trabajado, aún se preserva un parámetro sociohistórico de la identificación de los personajes y de las situaciones privilegiadas del tratamiento documental: en el periodismo fotográfico, por ejemplo, predominan aspectos del acontecimiento (su significación histórica, sus índices espaciales) y de su presentación (el carácter público o tipológico de sus personajes); a un mismo título, en el cine documental, identificamos las claves sociohistóricas de las elecciones temáticas (una cierta concepción de los órdenes sociales vigentes), así como en el modo de caracterizar la ambientación de las situaciones fílmicas (tratando espacios que significan instituciones: la sala del jurado, la cárcel, la escuela), o la supervivencia

de las distinciones sociales en otros contextos espaciales (la mansión de los señores, la sala del teatro).

Por otro lado, hay en este universo de las prácticas documentales transformaciones más importantes, de las que nos gustaría tratar de aquí adelante: se trata del hecho de que el sentido de estas prácticas revela otra disposición frente al mundo —que podemos calificar genéricamente como una “actitud estética”, tanto por parte del cineasta/fotógrafo como del espectador. Una actitud que se traduce en los momentos en que el documentalista/fotógrafo suspende sus esquemas de acción y reacción frente a aquello que le afecta y hace una especie de “parada” sobre una escena, una imagen, una temporalidad, que no las contenidas en las prácticas documentales dominantes.

Encontramos esta inclinación de un modo de estar *frente a las cosas* en el modo como una cierta iconografía del fotoperiodismo manifiesta un disgusto por la noción de la proximidad sensacional —proximidad esta que promovería formas degradadas de compasión. Ejemplifican esta situación algunas de las imágenes recientemente premiadas por el *World Press Photo* (máximo galardón del fotoperiodismo mundial): es el caso del premio atribuido en 2009 al fotógrafo italiano Pietro Masturzo y a su ensayo visual sobre el proceso electoral en Irán en aquel mismo año. En el contexto de la serie en la que se inscribe esta imagen laureada, se manifiesta una cierta fuga de la idea de que el rostro humano sea el lugar preferencial de la expresión de la repercusión entre fotografía y espectadorialidad: en su puesto, emerge un sentido de permanencia y de indeterminabilidad, asociado al paisaje y la casi insignificancia aparente de la presencia humana en la imagen.

En ciertas películas documentales contemporáneas, se encuentra este mismo *ethos* de la imagen: en la forma se alejan de la excesiva caracterización de los sujetos de sus películas para introducir un modo de comprender la realidad, en una actitud más libre de presupuestos y de saberes críticos. Aquí se destacan en especial los trabajos de Cao Guimarães, en obras como *Da janela de meu quarto* (2004) y *Andarilho* (2007), Sandra Kogut con *Um passaporte húngaro* (2003), Lucas Bambozzi con *Do outro lado do rio* (2004), Roberto Berliner con *Afinação*

da interioridade (2001) e incluso Eduardo Coutinho, en *Um dia na vida* (2010).

Como resultado de las nuevas situaciones audiovisuales creadas por estas películas y fotografías, existe otro género de participación (sensorial y emocional; reflexivo y moral) en la interacción causada entre estas imágenes y el testimonio, que nos interesa desarrollar aquí. Este modo en que la imagen lanza el lugar del espectador —como un “lugar de experiencia”— confiere una calidad especial a este universo visual, que dificulta tanto el acceso a los principios de su significación como a la mediación de los discursos sobre condicionantes sociohistóricas de estos espacios y cuerpos. Experimentar estas prácticas, en el régimen propuesto por estas imágenes, nos lleva a aceptarlas como si estuviéramos en algún grado de conexión con un sedimento de la realidad, pues la interacción a la que nos lanzan se define como una *experiencia estética de inmersión* (Imagen 1).

Justamente por esto, deseamos hacer un desplazamiento momentáneo del tratamiento que veníamos dando a estas cuestiones, para pensar un aspecto especial de la relación entre estas prácticas de la imagen: su



Imagem 1. Cao Guimarães, *Da janela do meu quarto* (2004).

conexión con la producción de formas distintas de un *estar en presencia* de la imagen y los pactos posibles que todo esto implica con la instancia espectral. Para nosotros, este elemento de la relación de las imágenes con la recepción es poco abordado por los análisis de las formas documentales, y es necesario traerlo a un primer plano con urgencia. Por eso, nos fijaremos en el problema de la producción de este sentido de “inmersión” o de “absorción” en la/por la imagen, central en la creación de los efectos a través de los cuales podemos restituir las prácticas documentales a un aspecto de su importancia central en la cultura visual de nuestros días. Para llegar a estas cuestiones debidamente, realizaremos una aproximación argumentativa a partir de los siguientes puntos de discusión:

- la relación entre inmersión y el “principio del testimonio ocular” en el fotoperiodismo y en el cine documental;
- el recurso de inmersión/absorción como elemento de prevención en la experiencia estética de la ficción audiovisual;
- la inmersión como eje articulador de las relaciones entre documental y artes plásticas.

El testimonio por la imagen y las creencias del espectador

Uno de estos aspectos que contribuye al establecimiento de una posición de testimonio de la imagen se deriva de aquello que resulta de la captura hecha a la animación de los temas visuales, principalmente cuando de este gesto de parada emergen las figuras de la expresividad somática, de las posiciones relativas entre cuerpos, objetos y espacio, y que sirven a la producción de un sentido fuertemente dramático de la representación pictórica en la fotografía (PICADO, 2008).

El historiador del arte E.H.Gombrich argumenta sobre las relaciones entre la representación pictórica del espacio y el sentido del testimonio que esta es capaz de instaurar en su relación con el espectador: los principios geométricos de la construcción de los ambientes de un drama visual no afectan solo a la consistencia de la relación entre cuadro y rea-

lidad, sino, principalmente, a la llamada que dirige al espectador, con respecto a la ordenación pictórica del acontecimiento. El “principio del testimonio ocular” se enuncia, por tanto, como una regla de la composición del espacio pictórico que selecciona para la representación solo aquello que puede ser visto, en un determinado instante, desde un cierto punto de vista: al examinar el empleo del enunciado de este principio, en el análisis de un cuadro de Rafael, Gombrich lo asume como una regla “negativa”⁶ (o selectiva) de la representación pictórica de acontecimientos dinámicos.

No tengo ninguna duda de que un trabajo como *São Paulo pregonando en Atenas* puede ser entendido mejor como una aplicación del principio del testimonio ocular. Obsérvese una vez más cómo el artista nos hace partícipes de la escena momentánea en la que el apóstol de Cristo se dirigía a la élite de los filósofos paganos. Debemos vislumbrarnos sentados en los escalones invisibles externos al cuadro, pero la imagen no nos enseña nada que no pueda ser visto desde un punto a una distancia dada, distancia que puede ser trabajada matemáticamente, pero que sentimos instintivamente. Esta es la consistencia que a los historiadores del arte les gustaba describir como “la racionalización del espacio”. (GOMBRICH, 1982, p. 255-256).

En el caso del cine documental contemporáneo, esta cuestión del espacio de la representación asume aspectos variados, a veces incluso contrarios al de la naturalización pictórica del testimonio en el fotoperiodismo: en películas como *Jogo de Cena* y *Juízo*, nos llama la atención, por ejemplo, el modo como allí se constituye un dispositivo de inscripción de una escena dentro de la escena, atribuyendo a sus respectivos espacios de la representación (la escena teatral, el propio cine, el tribunal) el fundamento de una función social que legitima cada uno de estos lugares.

Si en la representación existe, al mismo tiempo, una escena para una sala, un actor para un espectador, personajes para sujetos singulares, una

⁶ Más adelante, en la tercera sesión de este texto, discutiremos el modo cómo Gombrich considera también una regla “positiva” del mismo principio, en circunstancias otras de la producción del testimonio por la imagen.

imagen para una cosa, esta topografía de la escena puede suponer un “lugar calculado” desde el que se observan las cosas, un diálogo “entre la geometría y el teatro”, un corte, como afirma Barthes al examinar la escena clásica, pero puede suponer también una especie de “espectáculo giratorio” que ponga al revés los mundos cerrados de la escena y de la sala (BARTHES, 1984, p. 81). Interesa, en ambos casos, que esta topografía de la escena construya siempre una relación y, en estas películas, se actualiza al hacer sensibles las relaciones de poder, de cognición y de subjetivación en juego —del cine, del teatro y de la justicia.

Estas estrategias —técnicas, espaciales, temporales, visuales, sensitivas— tanto determinan como son determinadas por el propio efecto que se pretende producir. En el caso de *Jogo de Cena*, Eduardo Coutinho monta un dispositivo del teatro/cine, en el que actores y personajes se reflejan respectivamente, en reflejos indiscernibles que no solo sacuden las evidencias de lo sensible como enseñan que toda mise-en-scène es un hecho social, “quizás el hecho social principal” (COMOLLI, 2004, p. 211). En *Juízo*, a su vez, es la escena del tribunal —filmada por Maria Augusta Ramos en contracampo por actores de comunidades necesitadas en lugar de los reos— quien dirige hacia otra experiencia, en la que los primeros pasan a ser dobles o repeticiones ad infinitum de la precariedad de los medios en Brasil, de la escasez de posibilidades, de un pasado que puede repetirse, por tanto presente y futuro, todos mezclados en un espejismo social e imagético indiscernible (Imagen 2, a seguir).

En el caso de Eduardo Coutinho, el propio título de *Jogo de Cena* sugiere uno de estos otros aspectos de su significación: Coutinho invitó a actrices para interpretar a mujeres con quienes ya había conversado y hace una articulación inesperada entre esos diversos testimonios; disuelve distinciones entre lo que es representado y lo que es real y produce cambios a lo largo de la película en la forma que el espectador se relaciona con ella. Si delante de las actrices conocidas estamos tentados, inicialmente, de juzgar su desempeño, con el paso del tiempo la película nos saca de ese lugar y propicia otro tipo de experiencia —la de compartir con actrices talentosas y reconocidas, las angustias y dificultades inherentes a la escenificación de los personajes reales.



Imagem 2. Maria Augusta Ramos, *Juízo, o maior exige do menor* (2007).

Aquello que es del orden de lo “auténtico”, de lo “verdadero”, de lo “espontáneo” —adjetivos que acompañaron la recepción de los documentales del director (y que se refieren a la función particularmente “testimonial” de Coutinho frente a las intervenciones de sus personajes) —se destroza. La incertidumbre se expande por la película (reforzando el énfasis que Coutinho da a la dimensión de la fabulación y de la “escenificación de sí” que concede a sus personajes) y alcanza famosos y anónimos: no sabemos al final a quien pertenecen las dudas y los silencios de Andréa Beltrão y Fernanda Torres —si a las actrices o a los personajes que reinterpretan. Perdemos el control sobre qué es o no representación y los indicios de que la película nos está “engañando” nos hacen entrar, paradójicamente, aún más en el juego propuesto. Nos emocionamos dos veces con el mismo caso, ya sin querer saber cuál de las mujeres es la “verdadera” dueña de la historia.

En este aspecto de la relación con las creencias que sostienen el testimonio de las imágenes, el caso del fotoperiodismo merece un análisis aparte, de un tipo que nos permita entender los regímenes en los que la imagen hace implicar en su manifestación más concreta los lugares

actanciales (“de experiencia”) de los espectadores a los que está dirigida. El carácter veridictivo de esta implicación existencial —como definidor de la imagen fotoperiodística— debe ser valorado en su dimensión propiamente “pragmática”: no tanto por lo que *muestra* de sus elementos, para hacerse entender, sino por lo que *hace* para convertir en comprensible la relación comunicacional que propone instaurar.

Todo esto tiene que ver con la idea de cómo las imágenes de acontecimientos trabajan con el sistema de creencias socialmente dominante (MICHAUD, 2002), pero también con los problemas resultantes de las *pretensiones de historicidad* que se vinculan a esta producción de acontecimientos —a su vez derivada de los valores de testimonio que estas imágenes parecerían poseer como carga semántica: en la comparación con el modo como el documental contemporáneo hace desplazamientos y quiebras eventuales de esta relación con la recepción, el fotoperiodismo más “canónico” ejercita esta misma función de mediación con la recepción, en la perspectiva inversa de un refuerzo de su propia condición de mediación discursiva de la actualidad histórica; si el cine documental *produce* desplazamientos en las creencias del espectador, la *gestión mediática del acontecimiento* en el fotoperiodismo asume una dimensión *reproductiva* de ciertos órdenes sociales de la comunicación de lo histórico.

Cuando pensamos en algunas de estas imágenes más clásicas de un canon de la cobertura visual de los acontecimientos (la famosísima imagen de Eddie Adams sobre la ejecución de un rebelde vietcong, en las calles de Saigón, en febrero de 1968, por ejemplo), hay que considerar también que este testimonio “objetivo” que la imagen provoca tiene algo que ver con la frontalidad de la presentación de la escena y con la correcta exploración de los límites del plan visual de la imagen para ofrecer el acontecimiento —aspectos estos que veremos coligados, más adelante, con las variables de “teatralidad” de la presentación de los temas de la representación del acontecimiento: así, todo esto también tiene correlación con el modo como ciertos historiadores del arte y de la fotografía documental definen como aspectos de una “estilística documental” de la fotografía social, en Walker Evans y August Sander (CHEVRIER, 2001; LUGON, 2001).

Del “principio del testimonio ocular” a los “vectores de la inmersión visual”

Hay otro orden de cuestiones que se evocan por la noción de que la imagen puede servir a la producción de un sentido testimonial y que se deben a otros tipos de condicionantes de su presentación. El propio Gombrich lo menciona, cuando hace alusión a este mismo principio, a partir de otra regla de la producción del testimonio por la imagen, definida como “positiva”: hablamos aquí de lo que ocurre cuando muchos de los aspectos objetivos que nos ayudarían a definir el testimonio ocular se pierden, por razones variadas y todas ellas relacionadas con la intensificación de alguna condición de su aprehensión (movimiento, distancia, luminosidad, entre otros).

En estas condiciones el testimonio que la imagen ofrece traduciría la circunstancia específica en la que la visualización se uniría al registro testimonial, desplazando el eje de su comprensión de las condiciones objetivas de selección aspectual que se ofrecen a un espectador —en la medida en que se sitúe en la posición adecuada para experimentarla: en su lugar, emerge aquello que Gombrich designará como un “testimonio subjetivo” a través de la imagen, según el cual las condiciones propias de la localización de la mirada se guían por la intensificación de ciertas variantes de la visualización—, así como iluminación, condiciones atmosféricas, color, textura, contrastes de los objetos con las redondeces, entre otros (GOMBRICH, 1982).

En este punto somos conducidos a una dimensión del testimonio que emerge de las experiencias de “inmersión” o “absorción” por la imagen: si el cine documental trabaja más intensamente con estas cuestiones (lo que se refuerza por ciertas tradiciones del género, como el cine directo, “de observación” de Frederick Wiseman), la imagen fotoperiodística no renuncia a exhibir igualmente algunos índices de este mismo cambio hacia la subjetividad de los regímenes espectatoriales. Un aspecto de este desplazamiento es, como ya hemos visto, el hecho de que en la promoción de esta inmersividad implica una disolución de las fronteras entre la función documental de las imágenes y el recurso a ciertos dispositivos

ficcionales, por ejemplo: la desestabilización de los sistemas de creencias de los espectadores en el cine documental y el en fotoperiodismo contemporáneos implica el recurso a *sistemas de absorción* del espectador en los “lugares de experiencia” constituidos por la imagen.

En este último aspecto, la implicación del acontecimiento reportado por el fotoperiodismo y por el cine documental a los modos de construcción de la posición del espectador en relación a los hechos resulta en un sentido de actualidad de estas prácticas que las manifiesta en tanto que parte de un régimen más “poético” de su significación. Con esto, queremos establecer que la cuestión de la producción discursiva de base de las prácticas documentales implica la correlación de estas imágenes con ciertos procesos de “reactivación mimética” —y que ciertos autores asocian a los poderes representacionales de los dispositivos fotográficos y cinematográficos, en especial en la instauración de un mundo visual “casi natural” (SCHAEFFER, 1999).

Pero, si —en el caso del fotoperiodismo— esta cuestión de los poderes inmersivos es un elemento de la promoción de un cierto deseo de *mediatización visual de lo histórico* (que acaba por naturalizar las pretensiones veridictivas de la cobertura visual de los acontecimientos), el caso del cine documental es completamente distinto: el vector absortivo de estas imágenes está al servicio de una dinámica que señala las relaciones entre el sentido testimonial de la experiencia del espectador y los arcanos de una experiencia estética de participación, que posee raíces profundas en la historia del arte, por ejemplo. En la reflexión de un crítico como Michael Fried, este es un problema asociado al modo en que la crítica del arte setecentista se reposiciona en relación al primado de la “teatralidad”, característico de la pintura de género— en especial en el arte del retrato (FRIED, 1980).

En este contexto, la importancia que los temas absortivos de la pintura setecentista de los salones parisienses asume para Diderot hace emerger en sus escritos una evaluación del carácter predominantemente “teatral” de la pintura que antecede aquella de Greuze y Chardin: en la mitad del siglo XVIII en Francia, el retrato requería la exposición de un modelo a la mirada del público, a través de una presentación de su carácter y posición

social y política (por ejemplo, por la frontalidad del personaje, al mirar directamente hacia el espectador); la presuposición de este modo de la exhibición inscribía a la representación del retrato un carácter de artificialidad teatral que hacía de este un género dudoso, desde el punto de vista de muchos críticos, sobre todo Diderot. En la pintura de temas absortivos (que empieza a brotar en los salones parisienses a partir de 1767), surge un “primado de la absorción”, en contraste al de la “teatralidad”: el resultado de esta manera de tratar el retrato —en la que los personajes son presentados como si estuviesen inmersos en pensamientos y acciones, indiferentes al modo en que son percibidos— parece implicar una relación especial entre el modelo retratado, el cuadro y su observador.

Sin entrar en el mérito específico de estas cuestiones relacionadas con los problemas de la historia del arte, nos interesa recuperar la relación entre el sentido de inmersividad y la valorización de la espectacularidad, en el contexto del cine documental contemporáneo. Pero, para eso, es necesario que nos dirijamos al examen de ciertos casos concretos, anticipando que en ellos vemos el modo como el “lugar de experiencia” asume una densidad que está muy próxima de los desplazamientos que caracterizan la experiencia del arte contemporáneo, por ejemplo.

Qué hay de documental en la imagen absortiva

El propio Michael Fried destaca —en una obra como *Zidane, un retrato del siglo XXI* (2006), de Douglas Gordon y Phillipe Paeno (Imagen 3)— el modo en el que la promoción de esta inmersión ya trae consigo el signo de un particular régimen de espectacularidad que los dispositivos fílmicos de base, de algún modo, pretenden emular: se trata de la experiencia visual de acompañar en tiempo real todos los detalles de los pases del jugador francés Zinedine Zidane, en el transcurso de un partido de fútbol entre el Real Madrid y el Villarreal. A partir de la selección de las imágenes producidas por cerca de 17 cámaras distribuidas en varios puntos del estadio Santiago Bernabéu, somos llevados a un tipo de situación de acompañamiento de un evento de esta especie que guarda algunas similitudes con el modo habitual de ver un partido de fútbol por



Imagem 3. *Zidane, um retrato do século XXI* (2006).

la televisión, pero que, al mismo tiempo, reposiciona ciertos aspectos de esta misma experiencia más familiar de la visión del evento.

Aunque la absorción en la que el jugador es presentado pueda indicar un cierto alejamiento entre el desarrollo de sus acciones en el juego y las condiciones en la que es observado, Fried destaca que es virtualmente imposible desconsiderar esta relación de la inmersión en la que Zidane se encuentra y aquella que las imágenes fomentan, en la relación con los 80.000 aficionados que lo acompañan (sin contar con aquellos a quienes la experiencia de la película se dirige más directamente). En estos términos, el documental de Gordon y Paeno sirve a Fried para recolocar en términos más precisos ciertas informaciones por las que este pareció implicar, en las consideraciones sobre la pintura de género setecentista, la disociación entre la emergencia de los temas absortivos y la presuposición de una radical ausencia de la espectacularidad.

“De cualquier forma, estamos en el reino de la ‘observabilidad’ [to-be-senness], que vuelve como una venganza. Y, sin embargo, la seguridad del espectador en la total implicación del gran atleta durante el partido no se compromete. Al contrario, la película desnuda una relación, hasta entonces tematizada, entre absorción y observación —más concretamente entre la representación convincente del estado de absorción y la aparente consciencia de estar siendo observado— en el contexto de las artes, una relación que ya no es simplemente de oposición o complementariedad, sino que permite una superposición inimaginable para Diderot. (FRIED, 2010: 186).

Del mismo modo, en el documental brasileño contemporáneo también se producen estos desplazamientos sobre los regímenes especta-

riales, y que caracterizan el tipo de inmersión que hace reconocibles los “lugares de experiencia” de estas imágenes. La predilección por los temas absortivos es un rasgo de ciertas películas del artista de Minas Gerais, Cao Guimarães. Estos trabajos se sitúan en el centro de diferentes dominios y dispositivos artísticos, sirviéndose de elementos sacados de todos ellos: pasan de un soporte a otro, de un tipo de exhibición a otro, circulan en diferentes festivales e instituciones; al no poseer un espacio exclusivo de actuación, el análisis de este trabajo impone grandes desafíos —ya que supone una multiplicidad de prácticas, de tradiciones, de espacios de exhibición y de circulación.

Por estos motivos, la exposición *Passatempo*⁷ destaca bien esta trayectoria: por primera vez el artista reúne en una exposición individual instalaciones en vídeo, fotografías y —como obra principal— *Otto*, un largometraje de 70 minutos, que pudo ser visto en sesiones seguidas, en una de las salas de la galería, especialmente adaptada para la proyección. En el contexto general de la exposición, el artista explora colores, líneas, texturas, formas, las pequeñeces de la vida, las líneas del horizonte, los movimientos, las duraciones, reorganizando esa materia plástica a través de recortes nada habituales. Son trabajos que hacen visible la potencia sensible de un mundo que hasta entonces no percibíamos, no conseguíamos ver. Lo que hay de común en todos ellos es una sensación de *suspensión temporal*, una interrupción del tiempo cronológico, una pausa en la “normalidad” cotidiana —suspensión que afecta a personajes, insectos, cosas, paisajes, y también espectadores.

En este contexto, quizás sea el vídeo *Sem hora* exhibido al inicio de la exposición, quien exprese con más agudeza ese efecto temporal, sugerido ya en el mismo título. Se trata de un plano secuencia de siete minutos, en el que vemos una pareja de pescadores de espaldas, a una buena distancia uno del otro, delante de un río. Están juntos, son compañeros en lo que hacen, pero la pesca del uno no molesta a la del otro —una bella visión de pareja. En esa situación, pescar propiamente, el pescado, es

⁷ Esta exposición tuvo lugar en la Galería Nara Roesler, en São Paulo, entre los días 22 de julio a 28 de agosto de 2012.

lo que menos importa. Lo que vale es aquello que la pesca proporciona a los pescadores: tener otro tipo de relación con el tiempo y con lo que los rodea. Es una escena plácida y casi sin movimiento, una imagen-tiempo, sin mayor finalidad; no hay ansiedad en esos personajes, solo un estar-allí, de “cuerpo presente”.

En la conclusión de este ensayo (que, a tal título cumple menos la función de un corolario de la argumentación que la de una proposición de ciertas líneas de fuerza para los puntos futuros de esta configuración visual del testimonio en las prácticas documentales contemporáneas), recogemos finalmente algunos aspectos de la dinámica de estas matrices plásticas de la localización de la experiencia inmersiva por la imagen, para introducir ciertos problemas, principalmente los relativos a dos grandes frentes de cuestiones: en primer lugar, una reflexión sobre los modos de pensar la cuestión de los regímenes documentales de la imagen (como constituyentes de las diferentes estrategias que enmarcan el fotoperiodismo y el cine documental contemporáneos), a partir de su retomada por los “lugares de experiencia” que proponen las imágenes, relativos a los principios del “testimonio ocular” y el de los “vectores de inmersión”.

Otro aspecto importante de esta discusión concierne a las tendencias de “vaciamiento” de la intensidad emocional y sensitiva, asociadas a la representación de los acontecimientos —aspecto este que deriva de nuestra observación de las últimas obras premiadas en el *World Press Photo* y de ciertas tendencias de la aproximación entre formas documentales y artes plásticas, en el cine más reciente. Notamos en ellas una sugestiva tensión entre la reiteración de las figuras canónicas de la representación del acontecimiento en la historia del fotoperiodismo, por un lado, y el ejercicio frecuente de una cierta “fuga” intencional de estas mismas figuras, hacia una “fotografía de los tiempos vacíos” (en la expresión de Raymond Depardon); en el caso del cine documental, este movimiento señala también un tipo de desplazamiento con respecto a las figuras de la alteridad, como elementos centrales de la tematización del cine documental, que atrae hacia el centro de atención de este *ethos* inmersional aquellos elementos de la vivencia más desacelerada, propia de ciertas si-

tuaciones visuales, y que aproxima la escena documental a las estrategias absortivas de la instalación en el arte contemporáneo.

Referencias

- BARTHES, R. Diderot, Brecht e Eisenstein. En: *O óbvio e o obtuso* (trad.). Lisboa: Edições 70, 1984.
- CHEVRIER, J. F. Walker Evans et la question du sujet. En: *Communications*, 2001, 71, p. 63-102.
- COMOLLI, J. L. *Voir et Pouvoir*. Paris: Verdier, 2004.
- LINS, C.; MESQUITA, C. *Filmar o real: sobre o documentario brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- LINS, C. “Le film-dispositif dans le documentaire brésilien contemporain”. En: *Cinémas*, 2011, 22/1, p. 93-104.
- FRANÇA, A. O cinema, seu duplo e o tribunal em cena. En: *Revista Famecos*, 2008, 36, p. 91-97.
- FRANÇA, A. É possível conhecer a estória toda? Variações do documental e do tribunal nas imagens contemporâneas. En: FURTADO, B. (Org.) et al. *Imagem Contemporânea*. v. II, 2009, p. 215-233.
- FRANÇA, A. Cinema documentário e efeitos do real na arte. En: MIGLIORIN, C. (Org.) et al. *Ensaíos no real: o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.
- FRIED, M. *Absortion and Theatricality: painting and beholder at the age of Diderot*. Berkeley: University of California Press, 1980.
- FRIED, M. Absorto na ação. En: *Novos Estudos*, 2010, 37, p. 181-191.
- GOMBRICH, E. H. “Standards of Truth: the arrested image and the moving eye”. En: *The Image and the Eye*. London: Phaidon, 1982, p. 244-277.
- LUGON, O. *Le Style Documentaire: de August Sander à Walker Evans*. Paris: Macula, 2001.
- MICHAUD, Y. Critiques de la crédulité. En: *Études Photographiques*, 2002, 12, p. 110-125.
- PICADO, B. Le Temps des Gestes et l'Arrêt sur l'Image dans le Photojournalisme: entre la rhétorique corporelle et le pathos iconique. En: *Image & Narrative*, 2008, 23. En: <<http://www.imageandnarrative.be/inarchive/Timeandphotography/picado.html>>. (Acesso em 3/04/2013).
- PICADO, B. Sentido visual e vetores de imersão: regimes plásticos da implicação do espectador no fotojornalismo. En: *Galaxia*, 2011, 22, p. 53-66.
- PICADO, B. Assinaturas do instante: causalidade, geometria e expectância como marcas estilísticas no fotojornalismo e na fotografia documental (Henri Cartier-Bresson e Pierre Verger). En: *Revista Fronteiras*, 2013, 15, p. 54-65.
- SCHAEFFER, J. M. *Pourquoi la Fiction*. Paris: Seuil, 1999.