

Hanspeter Ammann

**ROCCO**



# Shall we dance? Rocco – A photo roman

I've never done much, but I've lived my whole life thinking of myself as the only real man. And if I'm right, then a limpid, lonely horn is going to trumpet through the dawn someday, and a turgid cloud laced with light will sweep down, and the poignant voice of glory will call for me from the distance – and I'll have to jump out of bed and set out alone. That's why I've never married. I've waited, and waited, and here I am past thirty.

*Yukio Mishima*

Quando o vídeo entrou na cena artística, pensou-se que a imagem tinha, finalmente, adquirido movimento. A simulação do movimento que o cinema conseguia, através dos 24 quadros por segundo, podia agora tornar-se real – os objetos, e o mundo, captados pela câmara de vídeo incorporavam, à partida, o movimento que se expandia no ecrã através da varredura dos pixéis. O vídeo inaugurou a era da imagem captável e visível no mesmo instante, mas também da imagem sem densidade física, sem corpo, portanto mais plástica e moldável. Esta imagem com pouca profundidade de campo, fantasmática e anamórfica deu aos artistas, que escolheram trabalhar com o suporte, a capacidade de experimentar novas extensões da imagem no espaço e no tempo. Muitos transformaram as peculiaridades do *medium* numa linguagem que se traduzia na multiplicidade de imagens, nos cortes rápidos, na montagem excessiva, tirando ao espectador a possibilidade de contemplação. O tempo do vídeo era outro, acelerado ainda mais pelo advento do digital, o vídeo – eu vejo – tornou-se efetivamente uma escrita de imagens. Há outros artistas, porém, que contrariando o movimento, e a direção, do *medium*, decidiram usar o vídeo como dispositivo de criação de uma temporalidade própria, contemplativa, exigente. Uma temporalidade que em vez de acelerar, desacelera o movimento do mundo e dá a ver as sutilezas dos objetos, das pessoas, dos lugares, que nos torna espectadores de gestos repetidos em *loop*, de gestos que se preservam na memória de quem vê – continuados, rítmicos, insistentes.

É o caso de Hanspeter Amman. O artista usa o vídeo na contramão da História para contar histórias através das imagens, histórias que prescindem do texto, da fala. Histórias que são cartografias de corpos, que criam paisagens culturais através do movimento lento, do movimento contido, do não-movimento. As suas imagens exigem, do espectador, tempo de contemplação, de compreensão e de apreensão do que não é dito, mas que se diz por se apresentar no ecrã, que se expõe. E expor (se) é um termo chave para quem deseje penetrar na sua obra – o artista expõe os corpos que se disponibilizam, que se deixam percorrer pela câmara, que se deixam imobilizar e se transformam em imagens, simulacros de um universo paralelo, multicultural, híper étnico, num espaço de ambiguidade que torna o contemplador livre para desfrutar do que vê, como um voyeur solitário, interpretando, ou não, os contextos e subtextos que cada obra dispõe. As imagens não são trabalhadas para mascarar a realidade, mas sim para avivá-las, para torná-las mais realistas e mais reais, sem descurar, no entanto, a poesia, o lirismo implícito em cada plano. O neorealismo italiano deu-nos filmes crus, desinvestidos de ambiguidade à procura de sentidos unívocos. Mas o neorealismo deu-nos também Lucchino Visconti e Pier Paolo Pasolini, os mestres da ambiguidade e do lirismo, capazes de transformar a fealdade em beleza, a transgressão em arte. *Rocco* é uma obra que pede tempo, que é feita de imagens que se arrastam no tempo, seguindo outra lógica que não a do movimento contínuo e progressivo. Entre a fotonovela e o filme, desfilam ante nossos olhos um conjunto de imagens de corpos jovens, semidesnudos, em planos médios e em grandes planos. Corpos que encenam uma luta, um jogo de sedução, uma dança. Corpos em movimento contido e ensaiado, encenado. Corpos e rostos de homens comuns, de homens do povo, de homens que habitam o imaginário artístico desde, pelo menos, a obra de Caravaggio e que são reencontrados, mais tarde, no cinema neorealista de Pasolini e de Visconti. O Cristo de Pasolini não tem olhos azuis nem a tez delicada. A maneira como a câmara passeia pelos atores, nos seus filmes, é dura – deixando que a pele curtida, as imperfeições, as máculas, no fundo, a verdade de cada corpo que sua, que tem poros, reentrâncias, seja revelada. A câmara, e a luz do cinema de Pasolini extrai da fealdade, a beleza, do mundo real, o lirismo, sem mascarar, ou enfeitar o que se mostra. Pasolini expõe. Esta exposição crua, fotografada em alto contraste, é visível nesta obra de Hanspeter Amman – que lhe acrescenta a *mise-en-scène* poética da obra de Lucchino Visconti. O seu *photo roman* reproduz, em diversos momentos, gestos que ficaram impressos na memória dos cinéfilos – gestos presentes em *Rocco e seus irmãos*, revisitados aqui por corpos orientais, de desconhecidos, o que torna ainda mais forte a ideia de transgressão do filme de Visconti – como amar aqueles que se perderam? Os que estão à margem? Os não-heróis?

Os homens vulgares que não conhecemos? O olhar amoroso de Visconti e de Pasolini está presente aqui – amor pelos personagens, amor pelos seus corpos e pela sua imperfeição. A câmara espreita e admira. A câmara acompanha delicadamente cada gesto e vai registando o movimento que se prolonga em cada nova foto. O movimento simulado, o não movimento do cinema, reencenado também neste processo de negação da continuidade e da fixação de cada gesto. Espreitamos as histórias que os corpos no ecrã insinuem. Entre o jogo e a luta, entre a submissão e a conquista, entre o desejo e a fuga, as personagens executam uma coreografia exata, enxuta, perfeita. Uma coreografia que convida o espectador a cumprir o seu papel – ficar expectante, à espera de algo que nunca finaliza, que não se completa, que não se fecha. Uma história em aberto que convida ao gesto mais primitivo e a pulsão mais básica – o voyeurismo.

A obra está organizada em 4 capítulos e neles vemos uma história de jogo e de sedução entre 4 personagens de origem diversa, de quem nada sabemos, encerrados num espaço fechado – uma casa-cenário da qual temos apenas vislumbres, uma casa-cenário num espaço incerto, sem geografia explícita, indiciando apenas um gosto pelo excesso, insinuando o estilo barroco a cada composição. Podemos desfrutar dos capítulos como se fossem únicos – a narrativa dos dois primeiros se desenrola de maneira autónoma, mas a partir do terceiro capítulo, percebemos as ligações e implicações entre os capítulos precedentes e torna-se um pouco mais evidente o que está a ser encenado/exibido. De qualquer forma nada nos é dito, e as imagens, ao contrário do que se pensa, não são evidentes, podem ser ambíguas, podem nos levar por caminhos diversos e podem, sobretudo, deixar-nos contar a nossa própria história, seguindo as indicações dos corpos, as expressões, a *mise-en-scène*. Tudo nos é mostrado, mas nada nos é revelado. E é no interstício, neste espaço entre, que surge a arte.

No vídeo, e no cinema, eu vejo, sem ser visto. O meu gozo é este – não ser visto e desfrutar do que vejo à distância. As personagens olham, diretamente para cada um de nós e nós devolvemos-lhes o olhar, mas nossos olhos nunca se cruzam, há um ecrã entre nós, este espaço intransponível que nos protege. As personagens seguem, no ecrã, a sua dança interminável, executada, quadro a quadro, como num tempo mítico, fora do tempo. Um tempo outro que não tem pressa de andar para frente. Um tempo que permanece. Um tempo que se nega a reproduzir o movimento do vídeo, mas que se (re) produz passo a passo, delicadamente. O tempo da leitura. O tempo das imagens sem tempo de Hanspeter Amman.

Mirian Tavares

# Shall we dance?

by *Mirian Tavares*

I've never done much, but I've lived my whole life thinking of myself as the only real man. And if I'm right, then a limpid, lonely horn is going to trumpet through the dawn someday, and a turgid cloud laced with light will sweep down, and the poignant voice of glory will call for me from the distance – and I'll have to jump out of bed and set out alone. That's why I've never married. I've waited, and waited, and here I am past thirty.

*Yukio Mishima*

When video appeared on the art scene, people thought that images had finally acquired movement. What cinema had managed to do with the simulation of movement in its 24 frames per second could now become real. When captured by the video camera, objects and the world would from the outset incorporate the movement expanding onscreen through pixel sweeping. Video inaugurated an age in which images could be captured and become visible in the same instant. But it also inaugurated an age of images without physical density, bodiless images – hence, more plastic and malleable images. This ghostly, shallow, anamorphic image gave those artists who chose to work with the medium a capacity to try out new extensions of images in space and in time. Many transformed the peculiarities of the medium in a language translated into the multiplicity of images, in quick cuts and excessive editing, while depriving the viewer of the possibility of contemplation. The timing of video was a different one. Further accelerated by the advent of the digital, video – I see – became indeed a writing of images. Other artists, however, wanted to counter the movement and the direction of the medium and decided to use video as a creation device with a specific, contemplative, and demanding temporality. It would be a temporality which would slow down the movement of the world instead of accelerating it; one that would evince the subtleties of objects, people, and places that make us the spectators of gestures repeated in a loop, gestures kept in the memory of those watching – continual, rhythmic, persistent.

That is the case of Hanspeter Ammann. The artist uses video against the flow of History in order to tell stories through images. These stories do without text, without speech. They are

cartographies of bodies creating cultural landscapes through contained slow movement, through no-movement. Their images demand from the viewer a time for contemplating, a time for understanding and apprehending that which is left unsaid, that which affirms itself because it is exhibited onscreen. Exhibiting (oneself) is key to those wishing to penetrate Ammann's works. The artist exhibits the available bodies, the bodies which allow the camera to run through them, the bodies which let themselves be immobilized and transformed into images, into simulacra of a parallel, multicultural, hyper-ethnic universe, a space of ambiguity which leaves the contemplator free to enjoy what he/she sees, like a solitary voyeur who decides to interpret or not interpret the contexts and subtexts that each work has to offer. Images are worked out as a means not to hide reality but rather to brighten it up, to make it more realistic and more real without neglecting the poetry, the lyricism pervading each shot.

Italian neo-realism gave us crude films, films that were void of ambiguity, films in search for univocal meanings. But it also gave us Luchino Visconti and Pier Paolo Pasolini, the masters of ambiguity and lyricism. They were able to change ugliness into beauty, transgression into art. 88 – A Photo Roman demands time. It is a work made of images trailing through time and following a logic different from progressive, continuous movement. Half-way between photo romance and film, our eyes behold images of young half naked bodies, in medium shot or in close-ups. These bodies enact a fight, a game of seduction, a dance. They move in contained, rehearsed, enacted motion. They are the bodies and faces of common men, men of the people, men who have inhabited the artistic imagination at least since Caravaggio – and who reappear in the neo-realistic cinema of Pasolini and Visconti. Pasolini's Christ is not blue-eyed, nor is he of delicate skin. The manner in which the camera wanders through actors in Pasolini's movies is harsh – it reveals the hardened skin, the imperfections, the spots, the truth of each and every sweating body with its pores and recesses. The camera and the light in Pasolini extracts beauty from the unattractiveness of the real world; it produces lyricism without masking or adorning what it shows. Pasolini exhibits. The same crude exhibition photographed in high-resolution can be seen in this work by Hanspeter Ammann – who adds to it Visconti's poetic *mise-en-scène*. In various moments Ammann's photo roman reproduces gestures imprinted in the memory of film lovers – gestures which can be found in Rocco and his Brothers revisited here by listless Eastern bodies, which further highlights the idea of transgression in Visconti's film. How can one love those who lost themselves? Those who live at the margins? The anti-he-

roes? The common men one does not know? The loving gaze of Visconti and of Pasolini is present in Ammann's work – a love for the characters, for their bodies, and for their imperfections. The camera sneaks in and admires. Delicately it follows each gesture as it records the movement prolonged in every new shot. The simulated movement – the non-movement of cinema – is also reenacted in this process of denying the continuity and the retention of gesture. We are allowed to peep into the stories insinuated by the bodies on the screen. Between the game and the fight, between submission and conquest, between desire and escape, characters perform a precise, lean, perfect choreography. It is a choreography inviting the viewer to fulfill his/her role – to remain in the expectation of something that is never quite ended, never quite completed, never quite closed. An open story which arouses the most primitive of gestures, and the basest of human drives – voyeurism.

The work is organized in four chapters: in them we see a story of play and seduction among four characters of various origins of whom we know nothing, and who are enclosed in a setting – a house of which we have but a few glimpses, a setting-house in an uncertain location without explicit geography, only hinting at a taste for excess and insinuating, in each composition, the baroque style. One can view the chapters as though they were unique – the narrative of the first two unveils autonomously; however, from the third chapter on one captures the connections and implications with the precedent sections, and what is shown and enacted becomes somehow more evident. And still nothing is told us: unlike what one may think, images are not evident; they can be ambiguous and they can lead into different paths. Above all, images let us tell our own story by following indications from the bodies, from their expressions, from the *mise-en-scène*. Everything is shown us and yet nothing is revealed. It is in these interstices, in these in-betweens, that art comes about.

In video, as in cinema, I see without being seen. Such is my pleasure – not being seen and enjoying what I see from a distance. Characters stare directly into each of us and we stare back, but our eyes never meet: there is a screen between us, an insurmountable, protecting space. Characters keep on with their unending dance on the screen. They perform it frame by frame as in a mythical time outside of time. A different time that does not rush forward. A time which holds on. A time which refuses to reproduce the movement of video while yet (re)producing (itself) step by step, delicately. The time of reading. Hanspeter Ammann's time of timeless images.

*Translation: Ana Isabel Soares*

# \_galeria Trem/Faro

evento\_ 16 outubro 2018 \_18h30

exposição patente até 13 novembro 2018

Exposição no âmbito da programação da Galeria TREM pelo curso de Artes Visuais / FCHS / UAIG  
Promoção pelo CIAC / FCT, com o apoio da Câmara de Faro/Museu Municipal,  
Shanghai Press e Embaixada da Suíça em Portugal

