

Variações do tempo - mutações entre a imagem estática e a imagem-movimento

Antonio Fatorelli

Apresentação

Na atual conjuntura em que aspectos cada vez mais relevantes da experiência se realizam em ambientes modelizados ou simulados, modificam-se substancialmente a definição e o papel relativo das formas visuais. A fotografia, que pressupõe, na sua acepção clássica, a temporalidade pontual da tomada instantânea, cede lugar à um regime da imagem que implica um tempo complexo, simultaneamente passado, presente e futuro. Também a imagem-movimento passa por modificações substanciais, incorporando as singularidades do vídeo, uma forma, como assinalaram Raymond Bellour¹ e Philippe Dubois,² que apresentou-se como lugar de passagem entre as imagens, fazendo vacilar de modo ainda mais evidente as reivindicações de autossuficiência dos meios.

Com as tecnologias informáticas, as mídias de base fotoquímica, como a fotografia e o cinema, têm as suas singularidades redefinidas e problematizadas. Convertidos em algoritmos, os diversos elementos expressivos – sons, imagens e textos –, que tradicionalmente condicionaram as linguagens e as estéticas associadas aos meios, têm as suas especificidades questionadas. A passagem

¹BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. Campinas: Editora Papirus, 1997, p. 14.

²DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cossac Naify, 2004, p. 73.

do sinal de luz para o sinal eletrônico, marca a transição da modernidade para a contemporaneidade, colocando em perspectiva os valores materiais e simbólicos, associados à representação foto-cinematográfica baseada no modo analógico de inscrição, projeção, difusão e apreensão da imagem.

As inovações tecnológicas e as mutações estéticas processadas no âmbito da cultura contemporânea colocam em perspectiva as definições tradicionalmente associadas às imagens analógicas. É a relação ontológica, fundada na gênese automática sobre a qual se instituiu historicamente um modo de ver e de avaliar as imagens de base fotoquímica, que experimenta alterações substanciais no contexto das imagens eletrônicas e digitais. A questão da autonomia dos meios, que é a questão da especificidade da fotografia e do cinema, ganha especial relevo nessa conjuntura.

Priorizaremos a releitura e a valorização dos híbridos modernos como uma estratégia suplementar à lógica dos discursos de legitimação das novas mídias, frequentemente articulados de modo a condicionar os processos de hibridação ao digital. Abordaremos a fotografia e o cinema desde o ponto de vista das relações complexas entre o estático e o movimento, entre a temporalização da imagem fixa e a alteração do fluxo regular da imagem-movimento, a partir das contribuições teóricas de Raymond Bellour, Philippe Dubois, Lev Manovich e Roland Barthes e, igualmente relevante, em referência aos trabalhos fotográficos e cinematográficos das vanguardas históricas, aos filmes de Andy Warhol e às obras de artistas contemporâneos, como Jeffrey Shaw, Douglas Gordon, Rosângela Rennó, Lucas Bambozzi, David Claerbout, Abbas Kiarostami e Thierry Kuntzel. O trabalho desses artistas funcionam como instâncias dinamizadoras e, por vezes, ativadores das proposições aqui apresentadas.

Passagens

A história recente dos meios visuais e audiovisuais é a de uma trama de assimilações, de contágios e de confrontações recíprocas entre as diferentes formas, em flagrante desacordo com as pretensões modernistas de purismo e de autonomia. Essas tramas mais ou menos complexas

sinalizam, no caso particular das relações entre as diferentes formas de expressão visual, a existência de negociações e de empréstimos entre, por exemplo – e essa relação nos interessa em particular –, a fotografia e o cinema. Três momentos, comentados a seguir, apresentam-se relevantes para o estabelecimento dessas tramas.

As imagens estáticas, a fotografia entre elas, proporcionam um tempo de observação prolongado, oferecendo ao sujeito da percepção a oportunidade de empreender um percurso que pode oscilar entre a observação desinteressada e a mobilização imersiva, passando do olhar fortuito à atenção prolongada. O que particulariza o tempo de observação das imagens estáticas é essa oportunidade de controle por parte do observador, que pode contraí-lo ou distendê-lo, dependendo da sua intencionalidade. Uma tal liberdade está interdita ao observador das imagens em movimento, irremediavelmente aprisionado ao fluxo regular e irreversível da projeção. Esse modo de observação da fotografia mobilizou vivamente as reflexões de Roland Barthes,³ que se mostrava francamente seduzido pelo modo de se dar a ver das fotografias, um modo distendido no tempo, que oferece ao observador a oportunidade de projetar na imagem as suas demandas internas.

A questão temporal apresenta-se decisiva, ainda, em uma outra tese sobre a relação entre foto e cine. Invariavelmente associada ao momento da tomada, definida como uma imagem resultante das projeções luminosas de um referente externo, a fotografia encontra-se associada à temporalidade desse objeto ou acontecimento, de tal modo que a sua presença atual não pode mais do que evocar esse momento já decorrido da ação. Às noções correntes de que a fotografia traz a marca do objeto representado e é o testemunho da sua existência soma-se, nessa nova proposição, o sentimento de nostalgia ou de melancolia evocadas pelas experiências já consumadas. Tal entendimento da fotografia como corte temporal e espacial, duplamente associada ao objeto que representa e ao passado, se fundamenta em uma interpretação ingênua do realismo fotográfico e em uma leitura

³ BARTHES, Roland. *A camara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p. 85.

parcial das questões que envolvem a representação mas, talvez mesmo em função dessas inconsistências, é recorrentemente convocado para marcar uma distinção definitiva em relação à imagem cinematográfica. Uma constatação que se complementa na ideia de que, ao contrário dessa imagem fixada no passado, a imagem em fluxo, projetada e apreendida simultaneamente, cria uma tensão que se dirige a algo que está por vir: condição ainda mais enfatizada pela trama narrativa. Desse modo polarizadas, parece que as fotografias encontram-se definitivamente condenadas à condição de objetos mumificados, acondicionados em álbuns e arquivos corroídos ou ao exercício subjetivo da memória, enquanto a imagem cinematográfica apresenta-se atual e voltada para o futuro.

Uma outra confrontação relaciona a imagem estática e a imagem em movimento. A defesa da imagem fotográfica única, não editada, e das definições técnicas envolvendo a acuidade visual – boa definição, profundidade de campo e contraste – consolidou, ao longo da história do meio, uma concepção purista da fotografia, exclusivamente voltada à celebração das suas propriedades internas. Por sua vez, o cinema convencional encontra-se associado a procedimentos naturalistas de montagem, ao modelo da sala escura e a um encadeamento narrativo linear, de tal modo difundidos a ponto de se confundirem com o cinema como linguagem.

Mas o que acontece nas situações em que essas convenções associadas aos meios não prevalecem? Quando o filme se torna lento a ponto de se confundir com uma sucessão de fotografias estáticas, ou quando um longo plano sequênci emoldura um objeto, um vaso ou um arranjo de flores, como nos apresenta Ozu; situações em que a imagem cinematográfica se aproxima da estase normalmente atribuída à imagem fotográfica? Ou quando as fotografias são submetidas ao tratamento sequencial ou serial, editadas de modo a comportar um encadeamento e uma duração, de maneira muito semelhante aos fotogramas do cinema, entrevedo uma narrativa e uma tensão temporal em direção ao futuro? Ou nas situações em que o emprego de velocidades muito lentas produzem uma reverberação na imagem, fazendo os contornos figurativos se esgarçarem ao longo do quadro, como nas anamorfoses de Jacques-Henri Lartigue? Fotógrafos e

cinastas não pararam de produzir, desde os primórdios da fotografia e do cinema, essas situações paradoxais, pelo ao menos do ponto de vista da definição convencional.

Ao longo de toda a história da fotografia e do cinema trabalhos relevantes foram produzidos sob o signo das influências recíprocas entre as imagens fixas e as imagens em movimento. Fotógrafos – Paul Strand, Man Ray, William Klein, Robert Frank, entre outros – e cineastas, desde os Lumière – Eisenstein, Dziga Vertov, Abel Gance, Walter Ruttmann, René Clair e Jean Epstein, entre eles – realizaram fotografias e filmes em que são evidentes as influências recíprocas entre os meios, promovendo uma dinâmica de assimilações e de contágios entre as formas imagéticas, que viria a ser posteriormente ampliada pelo vídeo, em especial pela vídeo arte, e pelos formatos emergentes das imagens digitais.

Essa relação de reciprocidade entre os meios resultou, nas últimas duas décadas, em um corpo significativo de trabalhos situados na intersecção entre as imagens fixas e as imagens em movimento videográficas e cinematográficas. Diversos artistas, entre eles Alain Fleischer, Rosângela Rennó e David Claerbout criaram trabalhos com imagens em série e mobilizaram os mais diferentes dispositivos com o intuito de conferir dinamismo às imagens fixas, ao passo que inúmeros realizadores, como Bill Viola, Douglas Gordon e Thierry Kuntzel, promoveram a aceleração, o retardo ou o congelamento da imagem móvel, de modo a problematizar a concepção convencional da imagem fotográfica e do fotograma.

A variabilidade da forma instalativa favorece essa condição da imagem configurar-se de diferentes modos a depender das relações estabelecidas no conjunto da obra, ao mesmo tempo que expõe sua irreduzibilidade ao determinismo mecânico de base. No interior dessas disposições modulares, muitas vezes a imagem fotográfica produz movimentos, tremores, frêmitos, deslocamentos internos e tensões temporais irreduzíveis às noções habitualmente associadas ao instantâneo. Por sua vez, a imagem movimento do vídeo e do cinema comporta paradas, suspensões e, por vezes, congelamentos. Esses estados transitórios encerram, nas suas variações, as tensões historicamente presentes nas imagens entre uma força narrativa,

que se desdobra no tempo, e uma força interna, que aponta para a sua singularidade enquanto ocorrência pontual.

Entre as definições normativas da imagem instantânea e do cinema hegemônico, transitam uma série de formas híbridas que não se deixam classificar facilmente. Este lugar entre a imagem imóvel e a imagem em movimento compreende as expansões e as contrações do instantâneo e, igualmente, as temporalidades complexas resultantes dos procedimentos de montagem no interior dos planos e entre os planos das imagens em movimento.

Por um lado, a fotografia, a primeira forma de representação visual a expressar as singularidades da cultura moderna, nas suas versões mais ou menos puristas, desde os clichês que exibiam a verossimilhança do retratado às intervenções incisivas na temporalidade e na materialidade da imagem praticadas pelos fotógrafos realistas como Oscar Rejlander e Henry Peach Robinson no curso do século XIX: de Daguerre, Niépce e Talbot às iconografias contemporâneas de Sherman, Gursky e Claerbout, uma história marcada pela tensão entre a imagem estática e a imagem-movimento. Por outro lado, a história do cinema, de Lumière e Méliès a Godard e Kiarostami, uma trajetória marcada pela rivalidade entre diferentes convenções narrativas, modos de temporalização das imagens, de associações mais ou menos sintomáticas entre os signos sonoros e os signos visuais, uma série de procedimentos técnicos e de modos de enunciação que oscilam entre o tempo cronológico e a inscrição crônica, entre a sucessão de acontecimentos na linha previsível dos passados e dos presentes e a inscrição de um tempo crônico, simultaneamente passado, presente e futuro.

As operações através das quais a imagem analógica instantânea deixa entrever uma temporalidade complexa e multidirecional se fazem fortemente presentes na cronofotografia de Etienne-Jules Marey, Eadward Muybridge e Albert Londe, nas experiências de sobreposições das vanguardas do pós primeira guerra – as colagens dadaístas, as montagens surrealistas, as temporalidades intensivas dos futuristas, os enquadramentos e as sequências construtivistas –, nas estratégias seriais dos artistas Pop e, atualmente, nas modulações do tempo processadas nas séries de Alain Fleischer, Hiroshi Sugimoto e Jeff Wall, entre outros.

Em confrontação com a agenda purista, de modo bem diverso dos formatos convencionais, essas produções multiplicaram os vetores temporais, amalgamaram passado, presente e futuro, desestabilizaram as percepções habituais, demandaram modos de apreensão mais produtivos, que resultaram na expansão das margens de participação e de afecção do observador. Esses trabalhos incidem sobre a heterogeneidade semiótica dos sistemas imagéticos, investem na base multimídia da visão e na capacidade afectiva e criativa do corpo, se distanciam da concepção clássica da representação como reprodução de uma realidade imediata, prévia e autônoma. Muitas vezes experimentais, desconhecendo fronteiras e definições formais, esses trabalhos se fundamentam na lógica reprodutiva dos artefatos tecnológicos, inaugurada pela fotografia, amplamente trabalhada pelas vanguardas históricas, intensificada pela vídeo arte e recentemente expandida pelas instalações multimídia.

A autonomia problemática

O advento da fotografia significou a emergência de uma forma visual de características substancialmente distintas das exibidas pelas tecnologias imagéticas precedentes. Ao automatismo da inscrição, que modificou de forma decisiva a relação existente entre a imagem e a cena retratada, acrescentaram-se, logo a seguir, os efeitos decorrentes da reprodutibilidade do suporte fotossensível. A inscrição automática das aparências promoveu a valorização do efêmero, do casual e do contingente, fundando uma estética que se tornaria paradigmática da produção visual do século XX, enquanto a reprodutibilidade, referida ao modo singular da fotografia criar signos móveis e intercambiáveis, consignou o seu lugar de destaque na economia simbólica do modernismo.

A fotografia – e esse aspecto é decisivo – representa eventos e cenas e, também, reproduz outros meios, como a pintura e a escultura que, a partir desse momento passam a se instituir, de modo reativo ou propositivo, em vista da sua reprodução fotográfica. Essa dinâmica reprodutiva, que converte automaticamente eventos e cenas em imagens, singulariza a fotografia no contexto da história dos meios visuais. Além de associada

a um conjunto de convenções e linguagens, a fotografia ocupa o lugar de uma metalinguagem, de uma mídia capaz de processar e de ressignificar outras formas culturais. Do ponto de vista histórico, a reprodutibilidade fotomecânica fundou uma dinâmica de interação entre as imagens e uma modalidade de contágio entre os meios, a qual marcou definitivamente a lógica da cultura moderna e contemporânea.

A modernidade da fotografia encontra-se associada a essa operação inaugural à qual ela submete os objetos e os sistemas de imagens, convertendo-os em signos móveis e intercambiáveis. Operação que consiste na conversão de artefatos e eventos, naturais e sociais, ao formato fotográfico. Tal operação de transcodificação confere à fotografia o papel de um equivalente geral, de um elemento central na economia das mercadorias, comparável à lógica de pura diferenciação e de articulação em unidades discretas do sistema monetário, a forma exemplar do sistema de trocas nas sociedades industriais modernas.⁴

Toda uma nova lógica de relações entre o observador e as imagens – relações à distancia e temporalmente defasadas – se estabelece a partir de tal mobilidade dos signos. Esses deslocamentos, que incorporam novos modos de ser e de inferir relações espaciais e temporais, foram exemplarmente diagnosticados por Benjamin⁵ em sua análise do declínio da aura, como uma transição que resultou na dissolução das relações espacialmente reguladas entre a obra e o observador.

Comparativamente às imagens artesanais, as imagens técnicas e, entre elas, a imagem fotográfica, identificada como inaugural e prototípica desta cadeia, exibem, do ponto de vista histórico, as novas propriedades da imagem no contexto industrial. A imagem fotográfica passa da condição de objeto único compartilhada pelas imagens artesanais, para a condição de imagem serial que tem o seu significado condicionado ao modo de circula-

⁴ Conforme CRARY Jonathan. *Techniques of the Observer*. Cambridge, MIT Press, 1992; KRAUSS. *A voyage on the north sea: Art in the age of the post-medium condition*. Nova York: Thames & Hudson, 1999; DOANE, Mary Ann. *The emergence of cinematic time: modernity, contingency, the archive*. Cambridge: Harvard University Press; 2002.

⁵ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas, vol. 1*. São Paulo: Brasiliense, 2008, p. 169.

ção e de atualização. Infinitamente reproduzível, a imagem fotográfica se desembaraça do valor de culto, tradicionalmente associado à noção de original, ao mesmo tempo em que se apresenta, cada vez mais, como o lugar mesmo onde se processa a experiência.

A fotografia ocupa historicamente o lugar intermediário entre as imagens artesanais, confeccionadas em conformidade ao gesto reconhecidamente subjetivo e autoral do artista, e as imagens digitais, geradas a partir de cálculos algorítmicos na ausência, pelo ao menos relativa, de qualquer referente físico. A sua potência decorre precisamente dessa condição ambígua, de encontrar-se a meio caminho entre os procedimentos artesanais característicos das sociedades pré-modernas e as atuais tecnologias digitais. Agregado de natureza e de artifício, de humano e de maquínico, a fotografia se furta às tentativas de classificação categóricas fundadas na natureza ou na cultura. Heterogênea, submetida aos efeitos da reprodutibilidade, a imagem fotográfica integra a série dos híbridos modernos, esses objetos que pertencem à natureza, ao coletivo e ao discurso, como anotado por Latour.⁶

Uma vez apreendida como mero documento, confinada à condição de duplicação mecânica de uma aparência do mundo, a imagem fotográfica apresenta a sua face enigmática, deixando entrever que, além das formas imediatamente visíveis, persiste um outro território, lugar do irrepresentável, da memória e do tempo na sua forma pura. Uma vez apropriada pelo viés do modelo ficcional, tomada como criação autônoma, ela insiste em exibir um traço do mundo e o resultado da ação da luz sobre uma película sensível. Desde que centradas na separação inflexível entre vontade subjetiva e determinismo mecânico, tanto as formulações teóricas quanto a compreensão habitual da fotografia deixam escapar os seus modos singulares de existência, simultaneamente passivo e ativo, mostrativo e pensativo, subjetivo e objetivo.

Quando confrontada com os procedimentos e discursos consignados à pintura – prática historicamente associada às expressões subjetivas –, a fotografia tende a manifestar preferencialmente os seus atributos maquínicos, imparciais e impessoais. Uma vez comparada à imagem digital, a fotografia exibe a sua face analógica, dependente de procedimentos arte-

⁶LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994, p. 64.

sanais, de filmes e de papéis sensíveis, de projeções óticas e de variáveis químicas, uma imagem-objeto, dotada de peso e de dimensões variáveis, mas, sobretudo, dependente tanto de um sujeito situado no tempo e no espaço, que procede a partir de um ponto de vista circunstancial, quanto da ação física da luz sobre uma superfície material. Indagada quanto a sua natureza ontológica, forçada a se instituir como singularidade no contexto de uma arqueologia das formas visuais, a fotografia tende a se apresentar de forma parcial, em contraponto às definições confrontadas, ao modo de ser das artes plásticas ou da imagem digital. Entretanto, o fascínio e a importância da fotografia no cenário das artes visuais e da cultura contemporânea decorrem da sua ambiguidade fundamental, do seu modo singular de agregar conceito e percepção, ideia e presença, registro e fabulação, arte e ciência.

Em uma entrevista concedida 12 anos após a publicação do já clássico *O ato fotográfico e outros ensaios*, Philippe Dubois sugere um redirecionamento das formulações que orientaram o trabalho teórico até os anos 1980, muitas delas centradas nas premissas estruturalistas. Após lembrar que o seu propósito, neste livro, foi o de tentar compreender o que singularizava a imagem fotográfica relativamente às outras formas visuais, como a pintura, o cinema e o vídeo, Dubois acrescenta:

Hoje, decorridos mais de 10 anos, a paisagem mudou. Recentemente, a teoria tem sido cada vez mais substituída pela estética e pela história, e o específico da linguagem substituído por um discurso sobre o não específico, isto é, sobre o transversal, sobre o que passa de uma categoria para outra. A atenção não recai mais sobre as categorias isoladas mas, pelo contrário, naquilo que é comum a várias categorias. Então, não existe mais o interesse pela fotografia como modo autônomo. Percebe-se, ao contrário, que a fotografia não pode ser pensada por ela mesma, que é preciso pensá-la em relação à pintura, às novas tecnologias da informática, das imagens magnéticas. Não é mais uma questão de especificidade, mas uma questão de integração das artes, integração das imagens.⁷

⁷ Em entrevista ao autor, realizada em 1992.

No início da década de 1990, quando Dubois propõe a subordinação da teoria à história e à estética e o redirecionamento do escopo da pesquisa, já não se demonstrava possível pensar e indagar as imagens a partir dos seus atributos específicos. Nesse momento em que as práticas pós-modernas miscigenadas já haviam marcado o cenário das artes visuais e as tecnologias informáticas anunciavam outro regime de produção e de circulação dos signos, tornava-se no mínimo anacrônico mobilizar as obras dos grandes fotógrafos da escola purista ou as imagens produzidas com intenção documental – são essas as fotografias que invariavelmente servem de apoio às análises que celebram a sua autonomia – como manifestações que legitimariam a defesa da especificidade do meio. Certamente, não se trata de desconsiderar as diferenças, de subsumir a partir da noção de imagem todas as ocorrências visuais, mas perceber, como sugeriu Dubois, que as singularidades se instituem, também, em relação a contextos históricos particulares, como resultados de estratégias ou de agenciamentos que muitas vezes fazem a imagem e o meio desempenharem funções irredutíveis às definições convencionais.

Trata-se, portanto, não apenas de reconhecer um realismo fotográfico, intrinsecamente associado à sua estrutura técnica, mas de igualmente contextualizá-lo em relação aos movimentos fotográficos historicamente datados – de perceber como as propriedades automatistas e indiciais foram incorporadas à noção de ‘automatismo psíquico’, central na produção fotográfica surrealista, ou considerar as relações de solidariedade entre a instantaneidade do registro e a estética consagrada pelo conceito de ‘momento decisivo’ – ou, contemporaneamente, contemplar os diversos modos e as múltiplas estratégias pelas quais a fotografia se hibridiza com a literatura, o teatro, as artes plásticas, o cinema e o vídeo. Importa, portanto, considerar não o que permanece propriamente fotográfico nessas produções, questão essencialista, de natureza ontológica, mas de aferir as inflexões diferenciais exibidas pelas imagens fotográficas em diferentes contextos históricos e institucionais.

As fotografias se realizam na dependência do tempo implicado nas diferentes opções técnicas e temáticas adotadas pelo fotógrafo e, igualmente determinantes, na dependência da atividade perceptiva do observador – sua intencionalidade, seu modo de ver e sua memória. Antes de coincidirem com a noção ideal de uma pontualidade singular e interdita à passagem do tempo, a concorrência desses vetores sinaliza uma condição temporal complexa, multidirecional, processada no curso de uma duração que comporta mudanças qualitativas. A variabilidade temporal da fotografia abrange, portanto, dois aspectos distintos: o proporcionado pela reprodutibilidade inerente ao meio e, de outro modo, os diferentes níveis temporais – cronológicos, crônicos e perceptivos – implicados na própria noção de instantâneo.

É uma operação fundamental sobre o tempo, de desdobramento e de multiplicação de vetores, efetuada de modo sistemático pelas produções fotográficas pós-modernas e estruturalmente presentes na morfogênese da imagem de síntese, que estabelece um curto-circuito no cerne da suposição ontológica que avaliza as premissas associadas ao ideal de representação imparcial e direta, pontual e única, supostamente proporcionadas pelo dispositivo de base. Associada a várias temporalidades, a imagem instantânea exibe o *status* múltiplo e reprodutivo da fotografia, ao mesmo tempo que estabelece uma relação problemática com o tempo presente e com o referente imediato. Em vista dessa complexidade temporal, a experiência promovida pela imagem passa a demandar um observador potencialmente mais ativo e culturalmente situado, capaz de decodificar os seus signos e de apreender criticamente o contexto social, institucional e cultural envolvente.

A história recente dos meios visuais e audiovisuais é a de uma trama de assimilações, de contágios e de refutações recíprocas entre as diferentes formas de expressão, em flagrante desacordo com as pretensões modernistas de purismo e de autonomia. Como observa Latour acerca da relação entre os humanos e a natureza, *tudo acontece no meio, tudo ocorre por mediação, por tradução e por redes, mas este lugar não existe, não ocorre. É o impensado, o impensável dos modernos.*⁸ Essas tramas mais ou menos complexas sinali-

⁸ Op. cit., p. 46.

zam, no caso particular das relações entre as diferentes formas de expressão, a existência de negociações e de empréstimos entre, por exemplo, a fotografia e as artes plásticas, o cinema e a literatura, a fotografia e o cinema.

O *status* paradigmático da fotografia como meio processador das outras formas visuais confirma a sua radical modernidade ao mesmo tempo em que anuncia as inconsistências e mesmo o esgotamento das premissas hegemônicas do projeto moderno. As questões críticas suscitadas pela fotografia pós-moderna, a partir do final dos anos 1970, em especial as indagações sobre o papel do autor e sobre a originalidade da obra, presentes nas séries de Cindy Sherman e de Sherrie Levine, nas apropriações de imagens da mídia de Barbara Kruger, entre outros, confirmam, de modo retrospectivo, as inconsistências implícitas na demanda modernista de autonomia dos meios.

Os procedimentos híbridos da fotografia pós-moderna, suas estratégias de serialidade, de repetição, de apropriação, de pastiche e de cenarização, como os *quadros vivos* de Sandy Skoglund, laboriosamente elaborados para serem fotografados, evidenciaram as distâncias entre a produção fotográfica experimental, manifestamente plural, e a prática purista, circunscrita à temporalidade instantânea da tomada fotográfica e aos pressupostos técnicos e formais sancionados pela estética hegemônica. É notável que o potencial crítico desse movimento tenha se voltado, de modo incisivo, às propriedades reprodutivas da fotografia, ao seu *status* de imagem múltipla, potencialmente capaz de mimetizar imagens em diferentes suportes.

A reciclagem de imagens pré-existentes no âmbito da mídia de massa ou dos arquivos públicos, a produção serial de imagens a partir de clichês do cinema, a referência explícita a outros modelos e convenções da história da arte, a reprodução literal de obras clássicas e a expansão das etapas de pré e de pós-produção da imagem, foram procedimentos que acrescentaram novas temporalidades à representação sublinhando, de modo ainda mais contundente, a sua irredutibilidade ao tempo da tomada. Essas fotografias exibiram as multiplicidades de tempos, de espaços e de referências atualizadas na imagem instantânea, deixando entrever que nesse tempo suspenso do fragmento coexistem várias temporalidades sobrepostas: um antes e um depois, um passado e um futuro. Esse lugar de múltiplas conver-

gências ocupado pela imagem é o da complexidade temporal, bem distante das metáforas da janela e do espelho, associadas à ideia de representação de um mundo exterior objetivo ou à expressão da visão interior do artista que polarizaram a fotografia clássica. Lugares de atravessamentos e de passagens, essas obras, de diferentes maneiras, mas de modo persistente, se furtam à definição da fotografia como uma modalidade de representação univocamente associada ao passado.

Observamos que o pensamento crítico dos anos 1970/1980 – Barthes e Dubois, entre outros –, voltado à análise da fotografia, demonstrou uma enorme dificuldade para enfrentar os desafios criados pelas obras híbridas, como as séries fotográficas e os filmes de Warhol, as composições de John Baldessari, as combinações de imagens e textos de Victor Burgin, todos largamente exibidos já em meados da década de 1970. Podemos dimensionar, desde a atualidade, que essa incapacidade da crítica de acolher a diversidade de formatos e a multiplicidade temporal da fotografia fundou-se sob o signo de uma operação reducionista de identificação das singularidades do meio, desde a perspectiva ontológica, frequentemente centrada nas propriedades técnicas do dispositivo fotográfico.

As séries fotográficas, os filmes e as transferências de Andy Warhol, indicavam um estado da imagem que só viria a se intensificar com as imagens eletrônicas e digitais. Um lugar de passagens, de atravessamentos, de sobreposições entre os meios e no interior da própria imagem, em que prevalecem as mutações e os deslocamentos, especialmente resistente às tentativas de identificação de uma especificidade, ou à atribuição de relações hierárquicas fixas entre, por exemplo, as imagens estáticas e as imagens móveis.

No contexto dos movimentos culturais de contestação dos anos 1960, os artistas pop enfrentaram o desafio de trabalhar com diversas linguagens, como os quadrinhos, a pintura, a fotografia, o cinema, o *silk-scren*, o grafite, a música, a performance e o teatro. Procurava-se experimentar em todos os campos, deslocar os limites estéticos estabelecidos e as fronteiras da arte oficial, com uma atitude crítica que proporcionou a incorporação, ao território da arte, de novos objetos e valores. As pretensões utópicas do movimento pop de unir arte e vida produziram os efeitos positivos de desestabilizar os

cânones modernistas de autenticidade e de autoria e, fundamental desde o ponto de vista da arte contemporânea, de valorização de um conjunto de práticas e de procedimentos até então considerados não-artísticos.

A extensa obra de Warhol, que conta com filmes, fotos, pinturas, gravuras e impressões em silk, encontra-se marcada pela lógica da reprodução e da repetição. À banalidade da sociedade de consumo, Warhol contrapôs objetos igualmente triviais, e à produção serial massificada, acrescentou outras séries, constituídas em concordância ao princípio da repetição, numa estratégia que incorpora muitos dos ideais difundidos pela sociedade de consumo. Efetivamente, seus trabalhos de apropriação fotográfica partem de imagens já reproduzidas pelas mídias de massa, enquanto seus filmes do início dos anos 1960 exibem uma reiterada opção pela repetição. De modo por vezes paradoxal, essas aproximações guardam o sentido de expor ao limite a dinâmica perversa da produção industrial de massa, sem entretanto confundir-se com a sua lógica. Não por acaso, Warhol fez a imagem singular da fotografia funcionar de modo serial, e levou o cinema e o vídeo a trabalharem o movimento de modo muito próximo ao estático.

A videoarte, no curso das décadas de 1970 e 1980, intensifica esses estados híbridos da imagem, apresentando-se como um potente agenciador, como um metameio, suficientemente flexível para resignificar, além das imagens da arte e da fotografia, as imagens-movimento do cinema e da TV. Os vídeos de Dan Graham, Peter Campos, Bruce Nauman, Jonas Mekas e Holis Frampton trabalharam insistentemente o dispositivo videográfico, diversificando as passagens e as confluências entre os meios, em uma direção que viria a ser ainda mais intensificada, principalmente a partir dos anos 1990, pela imagem digital.

O vídeo e a imagem digital potencializam essa condição da imagem apresentar-se de diferentes modos, ao mesmo tempo que expuseram a irredutibilidade das formações híbridas aos procedimentos técnicos específicos a cada convenção visual. As sobreposições e os atravessamentos de diferentes formas imagéticas em um mesmo trabalho confrontam as convenções visuais e as expectativas historicamente referidas à fotografia, ao cinema, ao vídeo e às artes plásticas, substituindo a ênfase nas identidades

dos meios pelas dinâmicas envolvendo os agenciamentos das imagens e dos sistemas de mídias.

Reconfigurações das imagens

As passagens e os movimentos entre as imagens proporcionam a emergência de novos modos de encadeamento, de interrupções, de retardos e de acelerações, alterando significativamente as margens de indeterminação do sujeito e o seu domínio afectivo. Defrontado com estas imagens incertas e com esses movimentos improváveis, como identificou Dubois,⁹ na impossibilidade de dar conta dessas experiências estéticas unicamente a partir das suas convicções pressupostas e dos seus hábitos perceptivos, o observador é solicitado a realizar um trabalho interno de assimilação, tão incerto e imprevisível quanto as imagens com que se defronta. Uma disposição física e psíquica do sujeito observador, ele mesmo confrontado com os pressupostos da variabilidade, da instabilidade e da multiplicidade proporcionada pela dinâmica de atravessamento das imagens. As recentes inovações tecnológicas são muitas vezes mobilizadas com o intuito de expandir o hiato entre percepção e ação, potencializando a importância do corpo na experiência estética. Nas condições de instabilidade e de quase imaterialidade das imagens contemporâneas, o corpo e os processos proprioceptivos são convocados a suplementar esse déficit de substancialidade – ausência de suporte estável, projeções randômicas –, ele mesmo instado a participar de modo criativo nos processos de aquisição perceptiva e cognitiva.

Algumas relações apresentam-se significativamente alteradas no contexto atual a ponto de provocarem uma reconfiguração das relações entre imagem e observador.

Sabe-se que na terminologia moderna, a noção de limiar define a intensidade mínima para que um estímulo possa suscitar uma resposta ou uma sensação. Ainda que esta

⁹ DUBOIS, Philippe. *Movimentos improváveis – o efeito cinema na arte contemporânea*. Rio de Janeiro; Centro Cultural Banco do Brasil, 2003, p. 4.

noção permaneça válida do ponto de vista fisiológico, ela remete a um tipo de investigação que supõe limites claros entre diferentes tipos de estímulo e de resposta, entre sujeito e objeto, percepção e ação”.¹⁰

O atual *status* da imagem técnica contemporânea emerge nesse momento no qual não é mais possível distinguir claramente esses dois polos segregados no espaço e constitutivamente diferentes que tradicionalmente demarcaram limiares perceptivos estáveis.

Certamente, não está em jogo, nesse momento transicional, a perda do real ou da referência e, muito menos, a disseminação de um tipo de visão abstrata e desencarnada. Ao deslocar a imagem do seu contexto espacial e temporal de origem, como definiu Benjamin, ou ao subordiná-la a uma dimensão crescentemente maquínica, as tecnologias imagéticas recentes não produzem uma imagem de natureza puramente mental, alucinatória ou dissociada do real, e nem tampouco reconfiguraram a visão em um plano fora do observador humano e sem referência ao mundo real. Convém, de modo bem diverso, perceber como as mudanças processuais e perceptivas decorrentes das transformações técnicas implementadas desde a modernidade e, em especial, a nova lógica de criação e de circulação das imagens implementadas pela fotografia e pelo cinema e, mais recentemente, pelas tecnologias eletrônicas e digitais, estão reencenando os modelos realistas e, simultaneamente, ampliando o poder produtivo do corpo no processo de aquisição perceptiva. Mais especificamente, trata-se de considerar o modo como os dispositivos híbridos do cinema-vídeo-digital reafirmam, em várias instâncias, os códigos e as convenções realistas historicamente associadas ao modelo de representação analógica e, por outro lado, ressaltar como esses mesmos dispositivos são mobilizados por diferentes artistas que investem em uma estética háptica enraizada na afectividade do corpo.

O trabalho de identificação dos pontos de continuidade entre as formas híbridas modernas e contemporâneas, um campo de investigação

¹⁰ FATORELLI, Antonio; BRUNO, Fernanda (Org.). *Limiares da imagem – tecnologia e estética na cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006, p. 13.

especialmente sensível nesse momento de passagem generalizada para a cultura digital, tem o sentido de destacar a importância das práticas modernas intertextuais, inclusive a sua influência no desenvolvimento da estética contemporânea. Lev Manovich enfatiza essa relação ao inferir que *um dos efeitos gerais da revolução digital é o fato de que as estratégias estéticas das vanguardas históricas foram incorporadas aos comandos e às interfaces metafóricas dos programas de computador. Em resumo, as vanguardas foram materializadas no computador.*¹¹ Entretanto, cabe apontar, simultaneamente, as singularidades das mudanças em curso, sobretudo as novas possibilidades expressivas proporcionadas pela emergência dos dispositivos tecnológicos emergentes.

O moderno e o contemporâneo encontram-se singularizados por meio de relações sociais, discursivas, técnicas e estéticas. Uma diferença relevante é a de que os modernos, em especial os trabalhos das vanguardas da década de 1920, inscrevem-se no interior de uma dialética de oposições excludentes, muitas vezes fixadas em confrontação a um modelo que se apresenta como dominante, enquanto atualmente prevalecem as associações, as superposições e as interseções de imagens e de mídias, sem que se possa demarcar campos antagônicos ou determinações hierárquicas.

A suposição, bastante difundida, de que a fotografia se institui como forma visual plena apenas a partir do final do século XX, quando já se encontravam vigentes os procedimentos e processos que viriam a ser enaltecidos pelo modernismo nas primeiras décadas do século, e que, por sua vez, o cinema encontra a sua versão definitiva apenas quando superadas as precariedades técnicas e as inconsistências formais do primeiro cinema, são proposições enunciadas desde o ponto de vista da segregação modernista, como parte de uma estratégia discursiva, instituída com o objetivo de assegurar o lugar hegemônico ocupado pelas práticas puristas em oposição às práticas contaminadas. Institui-se, por meio dessa estratégia retórica, a polarização entre as formas puras – frequentemente associadas ao apuro técnico – e uma infinidade de formas e de recursos expressivos hesi-

¹¹ MANOVICH, Lev. *The language of new media*. Cambridge, MIT Press, 2000, p. 15.

tantes, supostamente desprovidos de critérios substanciais de legitimação. A formulação de que a fotografia e o cinema surgem, verdadeiramente, em algum momento tardio da sua evolução tecnológica, sustenta-se na defesa da especificidade do meio em oposição às práticas híbridas, ao mesmo tempo em que promove a desqualificação de dispositivos imagéticos que foram e são determinantes para o desenvolvimento das linguagens visual e áudio visual contemporâneas.

A fixação das distribuições hierárquicas implementada pela agenda purista impõe um duplo corte: uma cisão relativamente aos movimentos das vanguardas, e a reconfiguração dos lugares relativos dos movimentos precedentes, como o pictorialismo e o cinema de atrações, que passam a ser negativamente dimensionados a partir de uma concepção evolutiva, técnica e formal do meio. Essa mesma lógica irá prevalecer em outros dois momentos cruciais da evolução das formas visuais de matriz tecnológica. Nas décadas de 1950/1960, momento que coincide com o esgarçamento de alguns dos critérios valorativos essenciais do modelo convencional e, mais recentemente, nos anos 80/90, uma conjuntura em que se estabelecem novas relações entre as imagens, favorecidas pelos dispositivos eletrônicos e digitais.

A identificação desses três momentos cruciais na evolução da fotografia e do cinema destaca três conjunturas em que os discursos críticos e as práticas artísticas encontraram-se especialmente tensionadas, em flagrante disputa de legitimidade. Tanto entre artistas quanto no ambiente da crítica e do pensamento teórico, é recorrente encontrarmos uma atitude de acolhimento ou de ceticismo relativamente a esses momentos precedentes.

Uma outra distinção refere-se aos modos de temporalização da imagem. A crença no progresso material e nas utopias políticas promoveu, até o entre-guerras, um fascínio pela velocidade que encontrou nos dispositivos imagéticos de última geração um potente aliado. Por sua vez, principalmente a partir dos anos 1950, acompanhamos o desenvolvimento, principalmente entre cineastas e artistas experimentais, de uma estética do lento e da desaceleração.

O trânsito das imagens e entre as imagens, inaugurado pela vocação reprodutiva da fotografia e expandido pelas tecnologias imagéticas eletrô-

nicas e digitais, estabelecem novas dinâmicas entre a obra e a sua percepção, da ordem da mutabilidade. Entendemos que essas reconfigurações produzem deslocamentos significativos, sem entretanto promoverem uma mudança de paradigma na relação histórica entre o sujeito e a imagem ou a dissolução do regime da representação.

Referências

- BARTHES, Roland. *A camara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. Campinas: Editora Papyrus, 1997.
- BELLOUR, Raymond. *Temps d'un mouvement: aventures et mesaventures de l'instant photographique*. Paris: Centre National de la Photographie, 1987.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas*, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer*. Cambridge: MIT Press, 1990.
- DOANE, Mary Ann. *The emergence of cinematic time: modernity, contingency, the archive*. Cambridge: Harvard University Press; 2002.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cossac Naify, 2004.
- DUBOIS, Philippe. *Movimentos improváveis – o efeito cinema na arte contemporânea*. Catálogo da exposição. Rio de Janeiro; Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1996.
- FATORELLI, Antonio; BRUNO, Fernanda (Org.). *Limiares da imagem – tecnologia e estética na cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.
- DUGUET, Anne-Marie. Jeffrey Shaw: from expanded cinema to virtual reality. In: DUGUET, Anne-Marie; KLOTZ, Heinrich; WEIBEL, Peter (Org.). *Jeffrey Shaw – a user's manual*. Karlsruhe: ZKM, 1997.
- KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Gustavo Gili: Barcelona, 2002
- KRAUSS, Rosalind. *A voyage on the north sea: Art in the age of the post-medium condition*. Nova York: Thames & Hudson, 1999.
- KRAUSS, Rosalind. *Explosante-Fixe*. Paris: Hazan, 1985.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.
- MANOVICH, Lev. *The language of new media*. Cambridge: MIT Press, 2000.