

## REGIMES TEMPORAIS DAS IMAGENS

Antonio Fatorelli<sup>1</sup>

**Resumo:** As mutações estéticas processadas no âmbito da cultura contemporânea colocam em perspectiva as definições tradicionalmente associadas aos meios fotográfico, videográfico e cinematográfico, enquanto estabelecem as condições favoráveis à emergência de um pensamento crítico. Neste momento de transição, comparável em extensão e em profundidade àquele que se sucedeu à emergência da fotografia na primeira metade do século XIX, renovam-se os desafios para o criador de imagens e também para o crítico da cultura visual. As mutações em curso e aquelas em via de se realizarem no futuro próximo são as questões cruciais que se destacam no âmbito da cultura imagética atual. Nossa hipótese é a de que as mutações processadas na atual conjuntura podem ser apreendidas através do duplo movimento de alteração do fluxo regular da imagem movimento e, de outro lado, de serialização e de temporalização da imagem estática. Obras como *Bananeira* (2006), de Rosângela Rennó e *Place – a user’s manual* (1995), de Jeffrey Shaw, situadas nesse limiar entre o fixo e o móvel, apresentam-se como expressões culturais singulares e expressam as potências do híbrido contemporâneo.

**Palavras-chave:** Arte contemporânea; tendências estéticas e conceituais; percepção corpórea.

**Contato:** afatorelli@gmail.com

A mediação das tecnologias digitais em domínios cada vez mais diferenciados da vida privada e social, como as atividades econômicas, o lazer, a comunicação, a gestão dos corpos, a medicina e o esporte, virtualiza novas instâncias da vida e do pensamento, deste modo disponibilizadas para o trânsito em tempo real. Na atualidade, em que aspectos cada vez mais relevantes da experiência se realizam em ambientes modelizados ou simulados, modificam-se substancialmente as 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 a um regime da imagem que implica um tempo complexo, simultaneamente passado, presente e futuro. Também a imagem movimento passa por modificações substanciais,

---

<sup>1</sup> Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com pós-doutoramento pela Princeton University (2006). É professor associado da ECO/UFRJ e pesquisador do Núcleo N-Imagem (ECO/UFRJ). Publicou recentemente o livro *Fotografia contemporânea – entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*. Rio de Janeiro: Senac, 2013.

Fatorelli, Antonio. 2016. “Regimes temporais das imagens”. In *Atas do V Encontro Anual da AIM*, ed. Sofia Sampaio, Filipe Reis e Gonçalo Mota, 48-55. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-4-5.

incorporando as singularidades do vídeo, uma forma que, como assinalaram Raymond Bellour (1997, 14) e Philippe Dubois (2004, 73), se apresentou como lugar de passagem entre as imagens, fazendo vacilar de modo ainda mais evidente as reivindicações de purismo e de autossuficiência dos meios.

Duas tendências associadas a essa condição da imagem são determinantes na identificação da maneira em como as tecnologias eletrônicas e digitais assimilam e reformulam as mídias analógicas: de um lado, uma submissão hierárquica das formas analógicas, como o cinema e a fotografia, ao modelo híbrido digital, que passa a redimensionar os modos de atuação presencial do cinema e o modelo clássico de representação fotográfica, como observou Thomas Levin (2006, 206), por outro lado, a tendência ao hibridismo, à configuração de modelos miscigenados, que comportam diferentes modalidades de passagens e de atravessamentos entre as imagens, fundando, no caso da relação fundamental entre a fotografia e o cinema, toda uma nova disposição de consequências técnicas e estéticas irreduzíveis, localizadas nesse lugar intermediário entre a dilatação do instantâneo e os procedimentos de retardo ou de suspensão do movimento da imagem cinematográfica. Ou seja, por um lado, as formas cinematográficas e fotográficas analógicas encontram-se irreversivelmente relegadas ao status de um subconjunto da mídia digital. Simultaneamente, e de modo singular, a imagem movimento e, em especial a imagem digital em movimento, encontra-se progressivamente associada à representação estática fotográfica, inaugurando novas modalidades de passagens entre as imagens, frequentemente associadas à outras inflexões temporais.

Nesse momento transicional não está em conta, em nenhuma instância, a perda do real ou da referência e, muito menos, a disseminação de um tipo de visão abstrata e desencarnada, como sustenta Jonathan Crary (1992), entre tantos outros teóricos que apostam no poder de desumanização das tecnologias digitais. Ao deslocar a imagem do seu contexto espacial e temporal de origem, dos seus condicionantes auráticos como definiu Benjamin (1986), 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, como supõem os teóricos da automatização da visão. 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-digital-vídeo 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 na estética háptica enraizada na afectividade do corpo.

As mediações desencadeadas pelos dispositivos tecnológicos alteraram significativamente o status da imagem e do observador na atualidade, a ponto de provocar a emergência de um novo paradigma. A passagem da visão à visualização ou, ainda, a passagem da imagem óptica – gráfica – à imagem eletro-óptica – infográfica –, apontadas de modo acurado por Paul Virilio (1996, 127), manifestam algumas das mutações essenciais em curso no âmbito da percepção, da cognição e da representação. Teórico da visão maquínica, Virilio (1994) tematiza as condições particulares de percepção nesse contexto de crescente automatização, considerando o corpo como lugar último desse embate com o que chamou de ‘logística da percepção’. Um corpo, nesta acepção, ‘co-envolvido com a tecnologia, índice dos impactos das mudanças tecnológicas’ (Hansen 2004, 102).

O híbrido digital relaciona uma imagem sem suporte físico estável e um observador que é chamado a desempenhar papéis crescentemente produtivos, desencadeando simultaneamente a crise do objeto e a emergência de um novo regime espectral:

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 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. (Fatorelli e Bruno 2006, 13)

O novo status da imagem técnica contemporânea se delineia nesse momento no qual não é mais possível distinguir claramente esses dois pólos segregados no espaço e constitutivamente diferentes que tradicionalmente demarcaram limiares perceptivos estáveis. Mark Hansen chama a atenção para o fato de que nessa mudança de escopo da recodificação tecnológica da percepção é o próprio corpo, na ausência de um suporte objetivo, que assume o papel fundamental de processador da informação, e que é o tempo da percepção ele mesmo que conforma o ‘objeto’ do investimento técnico, mudanças fundamentais definidoras do que designou de ‘estética da mídia corporalizada contemporânea’ (Hansen 2004, 31).

Ao tempo que confere centralidade ao corpo, a desmaterialização do suporte implementa uma convergência sem precedente de mídias, posicionando-as lado a lado, umas sobre as outras, muitas vezes promovendo o atravessamento de diferentes estratos de mídia. Decorre desses efeitos de sobreposição uma condição de modularidade, fundada não mais sobre o modo constitutivo das imagens digitais individuais, mas entre os sistemas de mídia. Verificamos no contexto da informação – de sobredeterminação das tecnologias digitais sobre as imagens de base fotoquímica e de sobreposição complexa dos meios uma vez convertidos em sinais codificados –, a emergência de uma lógica de temporalização das imagens, fundadas, agora, nas capacidades criativas do corpo e no status estratificado dos meios.

Presenciamos, nesse momento de transições, o surgimento de um conjunto significativo de trabalhos que passam a depender de arquiteturas complexas, de projeções em várias telas e de dispositivos os mais diversos. Nossa suposição é a de que essas instalações, no modo em que estão dispostas e pelas experiências estéticas que proporcionam, expressam as potências do

híbrido contemporâneo e se apresentam como expressões culturais singulares, especialmente referidas às modalidades atuais de experiência.

Uma vez identificados os aspectos diferenciais promovidos pela cultura digital e de modo a contornar os discursos triunfalistas que normalmente acompanham e legitimam os avanços tecnológicos (Dubois 2004, 35), apresenta-se relevante a identificação das transformações propriamente estéticas processadas no âmbito da produção imagética. A análise destas produções recentes tem a intenção de revelar iniciativas e tendências que estão reconfigurando o status da imagem e do observador na contemporaneidade.

Inúmeros artistas que realizam seus trabalhos a partir da heterogeneidade semiótica dos atuais sistemas imagéticos investem na base multimídia da visão e na capacidade afectiva e criativa do corpo, de modo a estabelecer uma passagem do ótico, de uma cultura ocularcentrista, para o háptico. São essas capacidades sinestésicas do corpo, referidas a um novo status do observador e da obra, que iremos destacar nas instalações *Bananeira* (2006), de Rosângela Rennó, e *Place – a user's manual* (1995), de Jeffrey Shaw.

Uma imagem estática monocromática que parece pertencer a um antigo álbum de família retrata uma “bananeira” feita por uma criança numa típica brincadeira de férias. A fotografia registra o momento culminante do movimento, exatamente quando o corpo da menina se encontra no sentido antigravitacional, com as pernas suspensas no ar, em forma de ‘V’, exibindo um equilíbrio precário e provisório. No decorrer de uma fração de segundos, o vestido, que por um momento se desdobrara no ar, retornaria à sua posição habitual, e o corpo voltaria a encontrar seu equilíbrio. Em um átimo, estaria restituída a estabilidade da cena, reforçada pela imobilidade das árvores e pela regularidade do gramado. Uma atmosfera morna e serena vem conferir densidade suplementar a essa ação, fazendo supor que tudo se passa em uma casa de interior, distante das atribulações das grandes cidades, em um desses dias de verão em que as pessoas, as plantas e os automóveis se encontram imóveis, aparentemente impossibilitados de executar o menor movimento.

Esse clichê encontra paralelo na iconografia dos registros de cenas de ação, nos diversos flagrantes em que a imagem resulta da apreensão de um

instante qualquer retirado do fluxo do movimento, deixando entrever os seus rastros, as marcas da sua efemeridade. O borrão na saia da mulher é a confirmação, na superfície da imagem, dessa epistême temporal, o índice que vem comprovar a circunstancialidade do registro e atestar que, no instante da cambalhota, não havia tempo suficiente para o fotógrafo optar pelo melhor enquadramento ou de escolher o momento ideal antes de acionar o disparador da câmera. Entretanto, decorridos alguns minutos desde que o olhar do observador se fixou na imagem, já certificado do seu código realista e certo de que nada mais há para ver, tomado mesmo por uma certa angústia diante desse tempo suspenso e imóvel, o observador se surpreende com um lento, mas incontornável, movimento da perna da mulher, que perfaz uma trajetória pendular sob o fundo estático da paisagem. A percepção de um movimento nessa superfície supostamente estática da fotografia convencional desloca as pressuposições iniciais associadas ao realismo da representação instantânea, criando um curto-circuito, um momento de indecisão por parte do observador que já não sabe mais que valores atribuir a essa imagem.

Temporalmente seccionado, esse lento movimento pendular parece vacilar entre um passado imediato e um futuro iminente, refutando as expectativas relacionadas a uma ação conclusiva. Uma vez em movimento a imagem interdita as suposições que a associavam ao cânone da imagem estática sem, entretanto, satisfazer as demandas suscitadas pela imagem movimento. Inconcluso, errante, esse movimento na imagem se prolonga, mantendo a irreverência da pirueta, perturbando o equilíbrio da cena, sem jamais alcançar a estabilidade proporcionada pelo desenvolvimento virtual da ação. Esse modo particular de contrair e de dilatar o instantâneo é o da pós-produção digital. Os híbridos foto-cine-vídeo-digitais produzidos sob os signos dessas operações posteriores sobre a imagem oferecem esses frutos estranhos, essas desconhecidas linhagens de imagens que demandam outras modalidades de percepção e de participação do observador.

Dez monitores de aproximadamente 20 X 30 cm, dispostos lado a lado no interior da galeria, exibem individualmente os trabalhos dessa série. Essa disposição que se assemelha ao modo convencional de exibição de imagens

estáticas desencadeia, entretanto, uma outra modalidade de observação, mais dinâmica e participativa. Inicialmente imóvel diante da imagem imóvel de aparência fotográfica, o observador se distancia do monitor tão logo apreende o conteúdo da cena, para retornar a seguir, ao perceber tratar-se de uma imagem em movimento. Esse movimento de diversas idas e vindas despertam uma sensação de impotência intelectual e afetiva – não se trata de um instantâneo e o movimento da imagem é parcial – para, logo a seguir, despertar uma ingênua curiosidade, um pouco lúdica como uma pirueta executada em uma tarde de verão, e algo levemente surpreendente, como um vestido suspenso pelo efeito da gravidade.

Há uma correspondência direta entre esse estado de deambulação em torno da imagem e a impossibilidade do observador de fixar um sentido para o que vê. O lento movimento na imagem, nem fotográfico nem cinematográfico, a esvazia de todo conteúdo representacional, desautorizando as possíveis referências ao espaço físico objetivo e ao tempo determinado de uma ação. Essa instabilidade da obra demanda um tipo de percepção afetiva, que mobiliza as capacidades sinestésicas do observador, o seu corpo muito mais do que a sua percepção visual. A força do virtual, de efetuação de uma experiência criativa, se inscreve na capacidade sinestésica do corpo de criar suplemento e de experienciar um excesso. A deriva diante da imagem apontava para essa atividade corpórea do observador que passa, uma vez mobilizadas as suas múltiplas funções, a desempenhar um papel ativo na experiência com a imagem.

Além da estética da imagem instantânea realista, a imagem borrada remete também a iconografia surrealista, ao procedimento extensamente mobilizado por vários fotógrafos do grupo, nomeado de Explosão-fixa, um recurso que consistia na interrupção abrupta do movimento executado, por exemplo, por uma bailarina, no momento crucial da sua evolução. Tratava-se então de destacar a imagem, uma imagem singular, do contexto da sucessão temporal natural, de modo a revelar, por subtração, a “Beleza Convulsiva” do instante. A intenção desses fotógrafos ao mobilizar essa estratégia formal foi a de criar um estranhamento, de desfamiliarizar as percepções habituais, de

modo a fazer ver além do imediatamente visível. O duplo fotográfico que projeta, como assinalou Krauss (2002, 119), o original no campo da diferença, cumpre, no interior do projeto surrealista, a função de acessar o inconsciente e de despertar a trama oculta dos desejos. De modo menos centrado nas biografias pessoais, os duplos e os estranhamentos criados por esses frutos estranhos, ativam a dimensão afectiva da experiência corpórea, originando um suplemento, um excesso do corpo sobre si mesmo, que estabelece relações entre o passado e o futuro, o atual e o virtual.

“Place – a user’s manual”, de 1995, é uma instalação do artista Jeffrey Shaw, que ganhou várias versões. No interior de um domo, uma plataforma giratória executa um movimento circular de 360° em torno de uma tela cilíndrica de nove metros de diâmetro, onde são projetadas imagens a partir de 3 aparelhos sincronizados a um computador. Posicionado nessa plataforma giratória central, o usuário controla o movimento da base, que pode se movimentar no sentido horário ou anti-horário, e também a seleção das imagens que serão projetadas. Navegando no cenário virtual, ao se encontrar diante de um dos 11 panoramas disponíveis, o usuário tem a opção de acionar o dispositivo zoom in de um joystick e penetrar no seu interior. Nesse momento, os projetores exibem as imagens do cenário selecionado, que podem ser percorridas lateralmente, sempre de modo sincronizado ao deslocamento da base central, e em profundidade.

As cenas panorâmicas visualizadas em cada rotunda resultam da montagem de inúmeras imagens digitais estáticas, combinadas de modo a proporcionar a ilusão de um espaço tridimensional. Entretanto, a ilusão nessa instalação é sempre precária, entrecortada pelos tempos mortos e pelos espaços desconectados que separam as entradas em cada um dos panoramas, pelo som penetrante do motor que aciona a base giratória e, sobretudo, pelas discontinuidades na própria sucessão das imagens. As discontinuidades temporais, espaciais e sonoras presentes no ambiente da instalação e no interior da própria imagem interferem na experiência do participante, criando intervalos entre a percepção da imagem e a ação desencadeada a cada opção do menu. Essa instalação imersiva convida o participante a decidir sobre o



percurso da ação, sempre mobilizando as suas experiências anteriores e convocando suas expectativas atuais.

Mesmo tratando-se da realização de um programa previamente elaborado, a exibição das imagens e o percurso experimentado por cada participante é único e inteiramente dependente das suas decisões. A dificuldade e mesmo a impossibilidade de decidir sobre a natureza da obra – vídeo, fotografia, cinema, jogo ou animação – promove uma experiência diretamente associada à condição digital das recentes tecnologias da imagem. Na ausência dos suportes materiais convencionais, as mídias têm as suas singularidades problematizadas. Nesse momento em que os sistemas híbridos estabelecem novos limiares perceptivos é o corpo e suas funções proprioceptivas que é chamado a reconhecer as convenções associadas a cada forma visual e a identificar as passagens entre os seus diferentes estratos.

O acoplamento desse corpo processual e multisensorial aos sistemas de mediação digitais, marca a passagem fundamental no regime da imagem digital entre a percepção estética, centrada na visão, e a percepção háptica.

#### **BIBLIOGRAFIA**

- Bellour, Raymond. 1997. *Entre-imagens*. Campinas: Editora Papirus.
- Benjamin, Walter. 1986. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In *Obras escolhidas*, v. 1, traduzido por Paulo Sérgio Rouanet, 165-196. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Crary, Jonathan. 1992. *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. Massachusetts: MIT Press.
- Dubois, Philippe. 2004. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cossac & Naify.
- Fatorelli, Antonio e Fernanda Bruno, orgs. 2006. *Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Mauad.
- Hansen, Mark. 2004. *New philosophy for new media*. Cambridge: MIT Press.
- Krauss, Rosalind. 2002. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Levin, Thomas. 2006. “O terremoto de representação: composição digital e a estética tensa de imagem heterocrônica”. In *Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea*, organizado por Antonio Fatorelli e Fernanda Bruno, 197-215. Rio de Janeiro: Mauad.
- Virilio, Paul. 1996. *A arte do motor*. São Paulo: Estação Liberdade.
- Virilio, Paul. 1994. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio.