

Mutações da imagem

ANTONIO FATORELLI

Resumo

Analisar as recentes reconfigurações das imagens a partir das influências recíprocas entre a fotografia e o cinema. Repensar a noção de instante no âmbito das definições modernistas da fotografia pura e direta. Estabelecer a noção de *Forma fotografia* como estratégia para legitimar outros movimentos e tendências. Identificar algumas inflexões das proposições de Raymond Bellour e de Roland Barthes em torno da fotografia e do fotograma. Analisar a instalação *24h Hour Psycho*, de Douglas Gordon, e a fotografia *Postdamer Platz*, de Michael Wesely.

Palavras-chave:
Fotografia contemporânea,
híbridos, temporalidade
das imagens

Mutations of the image

ANTONIO FATORELLI

Abstract

Analyze recent reconfigurations of the images starting from reciprocal influences between photography and cinema. Rethinking the notion of time within the modernists definitions of pure and straight photography. Establish the notion of form photography as a strategy to legitimize other movements and trends. Identify some aspects of the propositions of Raymond Bellour and Roland Barthes around the photography and the photograme. Analyze the installation 24h Hour Psycho, of Douglas Gordon, and the photography Potsdamer Platz, of Michael Wesely.

Keywords:

Contemporary photography,
hybrids, temporality of images

As mudanças tecnológicas e as mutações estéticas processadas no âmbito da cultura contemporânea colocam em perspectiva as definições tradicionalmente associadas aos meios fotográfico, e cinematográfico, enquanto estabelecem as condições favoráveis à emergência de um pensamento crítico.

Ao situar o objeto de investigação na interseção entre a fotografia, o cinema, o vídeo e a imagem digital, priorizamos os atravessamentos entre as diferentes formas de expressão visual, ultrapassando as proposições voltadas à promoção dos aspectos técnicos e estéticos especificamente referidos a cada meio.

Uma abordagem que implica não apenas conceber como fotográfica ou cinematográfica um conjunto de obras anteriormente consideradas fora do campo, como ainda intuir um devir fotográfico e um devir cinematográfico em processo, abertos à emergência de formatos e de configurações imprevistas entre as imagens estáticas e as imagens em movimento.

Trata-se de uma operação de mão dupla, que vai da fotografia em direção ao cinema, e do cinema para a fotografia, originando configurações pouco previsíveis, como o borrado e o tremido, ou o congelamento da imagem e as modificações de ritmo da imagem em movimento, como a câmera lenta e o *close*. Toda uma nova maneira de pensar e de fazer imagem decorre dessas aproximações e sobreposições entre o cinema e a fotografia, um território incerto, de passagens, significativamente expandido pelo vídeo e pelas tecnologias digitais, nomeado por Raymond Bellour de “entre-imagens”, também chamado por Philippe Dubois de “movimentos improváveis”.

Nesse contexto, o pensamento e as proposições teóricas deverão voltar-se às ocorrências singulares e às variações provisórias das imagens, de modo a apreender a dinâmica dos seus trânsitos e os seus papéis no interior de cada dispositivo. Uma orientação crítica que procura apreender, por exemplo, o modo pelo qual a

fotografia apresenta-se, ao mesmo tempo, como instalação panorâmica e como imagem em movimento interativa, na instalação *Place*, de Jeffrey Shaw, ou como o filme *Psicose*, de Alfred Hitchcock, espacializa-se em uma sucessão interminável de fotogramas, na instalação *24h hours Psycho*, de Douglas Gordon.

Essas influências recíprocas entre os meios resultaram, nas últimas duas décadas, em um corpo significativo de trabalhos situados na interseção 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 fotografias projetadas e mobilizaram os mais diferentes dispositivos com o intuito de conferir fluidez 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 do dispositivo cinematográfico e do fotograma.

As fotografias apresentam-se, muitas vezes, de forma processual, no curso de uma duração, frequentemente projetadas em vídeo, como na instalação *Postcards*, de Lucas Bambozzi, outras vezes sobrepondo vários estratos temporais, como na série *Theaters*, de Hiroshi Sugimoto, e nas surpreendentes fotografias de longa duração de Michael Wesely. Também o cinema experimenta mudanças substanciais, estabelecendo novas relações com a arte ao migrar das salas tradicionais de exibição para as instituições tradicionais da arte. Transição que resulta, comumente, na projeção do filme em múltiplas telas e na assimilação das retóricas do vídeo e da imagem digital.

As tecnologias eletrônicas e digitais viriam acrescentar ainda um novo vetor de virtualização a dinâmica reprodutiva da fotografia. Uma vez assimilada pelo vídeo e pelas tecnologias digitais, a fotografia sobrepõe à sua face de imagem-objeto-material e tangível – a condição de imagem incorpórea, associada aos sistemas de projeção e às superfícies de reflexão, como telas, anteparos ou *écrans*. Transição que pode ser identificada na passagem da foto objeto para a foto projeção, caracterizada pela natureza imaterial dos feixes de luz. Toda uma nova disposição para o trânsito e para as passagens entre as imagens se apresenta nesse estado de imagem projetada.

Essa singular plasticidade, alcançada pela foto projeção, proporciona, e essas conquistas são determinantes, a emergência de relações singulares por parte do observador – de participação, de interação e de interferência – além de novos modos de encade-

amento com as imagens em movimento do vídeo e do cinema.

A percepção das reconfigurações das imagens fixas e das imagens-movimento no atual contexto de hibridização encontra-se diretamente associada aos modos de observar e de experimentar as imagens na atualidade. Situadas nesse lugar intermediário, essas imagens limiares solicitam uma experiência inaugural por parte do observador, frequentemente solicitado a expandir as suas habilidades perceptivas e cognitivas. Impuras, miscigenadas, elas provocam um estado de hesitação no observador, uma vez manifesta a sua incapacidade para decidir de antemão a que sistema de mídia pertencem.

As sobreposições das formas visuais e os intervalos entre as imagens proporcionam o surgimento de modos de encadeamento, de paradas, de suspensões ou de acelerações, alterando significativamente as margens de indeterminação do sujeito e expandindo o seu domínio afectivo. Esse trabalho entre a imagem fixa e a imagem movimento, se realiza sob o signo do estranhamento, desestabilizando as convicções tradicionalmente associadas aos meios, sempre de modo a acrescentar uma interrogação e uma suspeita por parte do observador. Defrontado com estes territórios imprecisos, como identificou Dubois, na impossibilidade de dar conta dessa experiência estética 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. Deste modo, uma disposição física e psíquica por parte do sujeito observador, ele mesmo confrontado com os pressupostos da variabilidade, da instabilidade e da multiplicidade proporcionada por essa dinâmica de atravessamento das imagens e sistemas de mídia.

A contingência da *Forma fotografia*

André Parente empregou a expressão *Forma cinema* (PARENTE, 2012, p. 37) para identificar o modelo hegemônico do cinema narrativo e linear, e chamar a atenção “para uma série de experimentações com o dispositivo cinematográfico que foram completamente recalcadas pela história do cinema”, como o *cinema de atrações*, o *cinema expandido* e o cinema de museu. De modo semelhante, a história da fotografia encontra-se marcada por um modelo hegemônico, caracterizado pelo estatuto da imagem direta e instantânea, que podemos nomear de *Forma fotografia*, igualmente acompanhado de inúmeros movimentos

nem sempre legitimados, como a fotografia pictorialista, a produção fotográfica das vanguardas históricas e as recentes configurações híbridas e temporalmente complexas da fotografia.

Por sua vez, a *Forma fotografia* consolidou, ao longo da história do meio, uma concepção purista e direta da prática fotográfica, exclusivamente voltada à legitimação de certas propriedades formais, como a imagem instantânea, única e sem interferências. No contexto do ideário moderno, as noções de *fotografia direta* e de *purismo* desempenharam a função de selecionar as opções estéticas responsáveis pela valorização das propriedades internas, e na desqualificação de outros procedimentos, a princípio não menos fotográficos. Um conjunto de operações, portanto, de natureza reducionista, “que privilegiam o elemento neutro e o lugar identitário, interdito às passagens, às misturas ou aos compostos” (FATORELLI, 2003, p. 93).

Nos primeiros anos da década de 1960, decorridas mais de três décadas de hegemonia da *Forma fotografia*, John Szarkowski, crítico e criador do departamento de fotografia do Museu de Arte Moderna de Nova York, encontrava-se em posição privilegiada para sintetizar os cânones dessa agenda.

Em um pequeno artigo intitulado *The photographer's eye*, publicado no catálogo da exposição com esse mesmo título, realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York, em 1964, Szarkowski enumera as cinco características “inerentes ao meio” e relativas ao “fenômeno único da fotografia” – a coisa em si, o detalhe, o quadro, o tempo e o ponto de tomada (SZARKOWSKI, 1980). Apresentadas e comentadas individualmente, uma após a outra, essas cinco características constituem uma síntese do ideário da *Forma fotografia*.

Mais do que sancionar os critérios formais consagrados pela estética pura e direta, o argumento de Szarkowski evidencia muitos dos recursos retóricos característicos de uma prática hegemônica. O texto inicia estabelecendo um recorte do campo fotográfico relativamente às formas visuais anteriores, como a pintura e o desenho, de modo a destacar o ineditismo do novo meio. A seguir, argumenta a favor dos procedimentos da fotografia direta, não sem reconhecer a presença de outras possibilidades expressivas, como as fotografias compostas de Oscar Rejlander, mas considerando-as “fracassos relativos”. De modo convergente, o tema do desenvolvimento técnico, como o surgimento de películas mais sensíveis, é abordado de modo determinista e visto como naturalmente responsável pelo amadurecimento da própria estética purista.

No âmbito desses argumentos, a fotografia é reiteradamente considerada no singular, do mesmo modo que o papel do fotógrafo, fazendo crer que essas opções técnicas e formais decorrem de uma evolução natural do meio, sempre orientada no sentido de revelar a sua essência. A suposição que prevalece, ao final, é a de que existe apenas uma fotografia e que esse modelo universal comporta uma relação essencial com os efeitos de instantaneidade e de transparência da representação. Naturaliza-se, desse modo, além da imagem, a própria fotografia como dispositivo imagético. Essa tendência à universalização do enunciado modernista encontra-se expressa na visão de Szarkowski sobre o percurso empreendido pelos fotógrafos selecionados para essa exposição:

A visão que compartilhavam não pertence a nenhuma escola ou teoria estética, mas à própria fotografia... Se isto é verdade, deve ser possível considerar a história do meio em termos da progressiva consciência por parte dos fotógrafos das características e problemas que pareceram inerentes ao meio (SZARKOWSKI, 1980).

Também as convenções do dispositivo hegemônico do cinema – narrativa linear, montagem naturalista, sincronismo entre som e imagem, imobilidade do espectador, sala escura – orientam-se no sentido proporcionar ao observador a ilusão de encontrar-se diante da própria realidade. A propriedade da abordagem de André Parente situa-se no reconhecimento da circunstancialidade desse modelo, nomeado por Noël Burch de “modelo-representativo-institucional” (PARENTE, 2009, p. 24), e na legitimação de outros formatos não menos influentes. Na análise de Parente, o reconhecimento da forma cinema guarda a intenção de, uma vez identificadas as variáveis históricas, conceituais, arquitetônicas e discursivas do modelo hegemônico, reiterar a multiplicidade do cinema.

Não devemos, portanto, permitir que a ‘forma cinema’ se imponha como um dado natural, uma realidade incontornável[...] ‘Em outras palavras, o cinema sempre foi múltiplo, mas essa multiplicidade se encontra, por assim dizer, encoberta e/ou recalçada pela sua forma dominante’ (PARENTE, 2012, p. 39).

Cabe investigar, portanto, o que ocorre com as imagens quando as convenções comumente associadas à forma foto-

grafia e à forma cinema não prevalecem, quando o filme se torna lento a ponto de confundir-se com uma sucessão de fotografias estáticas. Ou quando as fotografias são submetidas ao tratamento sequencial ou serial, editadas de modo a comportar um encadeamento e uma duração, entrevedo uma narrativa e uma temporalidade multidirecional. Ou nas situações de pós-intervenção digital.

Contrações e dilatações do tempo

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 de expressão, 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. Dois momentos, comentados a seguir, apresentam-se relevantes para o estabelecimento dessas tramas.

As imagens fixas, 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 movimento contínuo e irreversível da projeção. Esse modo de observação da fotografia mobilizou vivamente as reflexões de Roland Barthes (BARTHES, 1984a, p. 85), 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 decorrente das projeções luminosas de um referente externo, a fotografia encontra-se associada ao passado, despertando invariavelmente os sentimentos de nostalgia ou de melancolia evocados pelas experiências já consumadas. Tal

entendimento da fotografia como corte temporal e espacial, estritamente associado ao tempo decorrido e ao objeto representado, fundamenta-se em uma interpretação ingênua do realismo fotográfico e em uma leitura parcial das variáveis que envolvem a representação.

Mas, talvez em função mesmo dessas inconsistências, essa interpretação é recorrentemente evocada para marcar uma distinção definitiva em relação à imagem cinematográfica. Desse modo polarizadas, tudo leva a crer que as fotografias encontram-se definitivamente condenadas à condição de objetos mumificados, preservadas em álbuns e arquivos corroídos, ou destinadas ao exercício subjetivo da memória, enquanto a imagem cinematográfica apresenta-se atual e processual.

Entretanto, antes de coincidirem com a noção ideal de uma pontualidade singular e interdita à passagem do tempo, as fotografias encontram-se sujeitas a uma condição temporal complexa e multidirecional, processada no curso de uma duração que comporta mudanças qualitativas.

Impõe-se, portanto, a revisão da noção do cinema como fluxo, desdobramento, tensão em direção ao futuro, e da fotografia como imagem instantânea, associada ao passado e às máscaras mortuárias. Portanto, do cinema como devir e da foto como lugar da memória, do arquivo e do tempo já decorrido.

O vídeo-artista Douglas Gordon produziu recentemente um corpo de obras que parte do transcorrer da imagem em movimento em direção à sua quase total interrupção, empreendendo um percurso inverso, que parte do cinemático em direção ao fotográfico, e de certo modo complementar, ao sinalizado pelas fotografias da série *Theaters*, de Sugimoto. Em *24h Hour Psycho*, Gordon projeta o filme *Psicose*, de Hitchcock, a uma velocidade excessivamente lenta, de dois quadros por segundo, a ponto de oferecer ao espectador a oportunidade de observar pequenos gestos e expressões dos personagens – como a sequência do assassinato no banheiro, que conta com setenta posições de câmera para 45 segundos de filme – inaccessíveis na versão original.

Esse incomum procedimento de dilatação do tempo, possibilita a percepção de pequenas variações na imagem que passariam desapercibidas na projeção convencional. A desaceleração extrema do ritmo da projeção expõe a singularidade do cinema, sua condição de compor a narrativa a partir do encadeamento acelerado dos fotogramas, entretanto às custas da percepção e da apreciação dos fotogramas individuais.

A revelação desse inconsciente filmico evidencia que também o cinema apresenta uma dupla face, simultaneamente mostrativa e furtiva, como anteriormente mencionado em referência à imagem fotográfica.

Ao contrair o movimento e reduzir o quadro à sua expressão individual, *24h Hour Psycho* proporciona a apreciação analítica, quadro a quadro, do material filmico mas, de modo ainda mais perturbador, explicita as disposições antecipatórias do expectador confrontado ao encadeamento das imagens cinematográficas. Diante dessa projeção, apreendida sempre de modo parcial, durante alguns minutos das vinte e quatro horas da exibição, o expectador experiência um sentimento de prazer ao fruir os fotogramas individualmente, descobrindo detalhes e nuances, de outro modo inacessíveis. Em contrapartida, acha-se frequentemente envolvido por uma intensa ansiedade, compelido a acompanhar, de modo parcial e extremamente descontínuo, a lenta progressão de uma cena já conhecida. O prazer visual propiciado pela percepção dos pequenos acidentes visuais, como os pormenores da expressão da atriz e a plasticidade da água sobre a sua face, encontra-se perpassado pelo acentuado desconforto produzido pelo contínuo adiamento de uma ação iminente e, quase sempre, já vista. Delineia-se, nesse duplo movimento de fruição estética e de antecipação narrativa, uma relação tensa entre a suspensão do fotograma e o transcorrer do filme.

Barthes posicionou-se explicitamente sobre essa dupla condição do fotograma, e algumas das suas proposições centrais sobre a fotografia e sobre o cinema foram formuladas em referência a essa ambivalência primordial. A noção de *punctun*, no âmbito da fotografia, decorre da especial evidência propiciada por certos pequenos detalhes da imagem que podem “ferir” o observador e despertar uma “consciência afetiva”. O *punctun* é um suplemento, um efeito expansivo da imagem que cada um, no curso da sua leitura, a depender das suas inclinações, acrescenta à foto, “e que todavia já está nela” (BARTHES, 1984a, p. 85). Ao que complementa, na outra direção:

Será que no cinema acrescento à imagem? – Acho que não; não tenho tempo: diante da tela, não estou livre para fechar os olhos; senão, ao reabri-los, não reencontraria a mesma imagem: estou submetido a uma voracidade contínua; muitas outras qualidades, mas não *pensatividade*, donde o interesse, para mim, do fotograma (BARTHES, 1984a, p. 85-86).

Seu interesse pela fotografia advém, portanto, desse poder expansivo proporcionado pelo tempo de observação prolongando, dessa disponibilidade da imagem ao olhar, que imprime, por fim, uma dinâmica reflexiva, interdita ao transcorrer voraz das imagens do filme. A mesma qualidade que Raymond Bellour atribuiu ao recuo proporcionado pela suspensão do fotograma. “Assim que fixamos o filme”, argumenta, “começamos a encontrar tempo para acrescentar algo à imagem”, e acrescenta, a seguir, que “a foto tem um privilégio sobre todos os efeitos por meio dos quais o espectador de cinema, esse espectador apressado, torna-se também um espectador pensativo” (BELLOUR, 1997, p. 93).

Apesar das aproximações, são distintos os modos pelos quais Barthes e Bellour concebem a relação entre foto e cine. Enquanto o primeiro enfatiza o efeito expansivo do *punctum*, Bellour volta-se à análise dos procedimentos de retardo do filme, como o congelamento e a suspensão, e de dilatação do instantâneo, como o borrado e o tremido, revelando, nesses “entre-imagens”, diferentes configurações das imagens móveis e imóveis. A diferença fundamental está em que Barthes se indaga sobre a fotografia direta e pura, a forma-fotografia, e o seu desafio é o de destacar a singularidade do meio, enquanto Bellour considera a fotografia nas suas inúmeras variações, no interior de cada dispositivo, em relação de reciprocidade com o cinema, o vídeo e as tecnologias digitais.

Todavia, apesar desses enfoques substancialmente distintos, ambas as concepções de “*punctum*” e de “suspensão do fotograma”, implicam uma abordagem vertical da imagem, que aponta para a força expansiva do detalhe, ou para uma instância inconsciente do filme. E é Barthes, em um pequeno artigo intitulado “O fotograma”, ao abordar o *frame* do filme, – as fotografias de filmes exibidas em cartazes na entrada dos cinemas, ou os fotogramas individualmente franqueados à apreciação crítica – e não as fotografias propriamente, quem observa, em referência às observações de Sergei M. Eisenstein:

O fotograma dá-nos o *dentro* do fragmento: seria preciso retomar aqui, deslocando-as, as formulações do próprio S.M.E., quando ele enuncia as novas possibilidades da montagem audiovisual (n.º 218): “[...] O centro de gravidade fundamental [...] transfere-se para dentro do fragmento, nos elementos incluídos na própria imagem. E o centro de gravidade que já não é o elemento ‘entre os planos’ – o choque, mas o elemento ‘no plano’ – a acentuação no interior do fragmento” [...] (BARTHES, 1984b, p. 58).

Essa perspectiva vertical em direção ao “interior do fragmento”, será extensamente trabalhada por Deleuze, Bellour, Dubois e diversos teóricos das novas mídias, no que concerne às novas possibilidades proporcionadas pelas montagens eletrônica e digital. É essa direção que também será recorrentemente trabalhada pelo chamado cinema de museu, ou cinema de exposição, ao produzir a espacialização da imagem, como se sucede em *24h Hour Psycho*.

O significado do título original dessa instalação de Douglas Gordon adquire um novo sentido ao ser acrescido do prefixo *24 hour*, justamente o de propiciar, ao invés da intensificação do conteúdo emocional do filme de Hitchcock, a suspensão dessa outra psicose provocada pelo encadeamento veloz das imagens. De amenizar “a ‘histeria’ do filme”, como sugeriu Bellour, ou de vencer a “voracidade contínua”, como anotou Barthes. Estender a projeção de um longa metragem pelo período de vinte e quatro horas, supõe um domínio sobre o modo de exibição interdito às salas de projeção convencionais, sujeitadas ao tempo de projeção demandado pelos filmes comerciais. As novas configurações implicadas na transição do cinema das salas escuras convencionais para o espaço das galerias e museus compreendem, além de modificações arquitetônicas, as alterações físicas e perceptivas decorrentes desse novo modo de expectativa, em especial a mobilidade do espectador e a sua condição de circundar a tela de projeção de modo a apreender as imagens, frequentemente projetadas em múltiplas telas, desde vários pontos de vista.

De modo incisivo essa instalação confronta os dois regimes clássicos de expectativa, a contemplação – habitualmente associada à apreensão das imagens estáticas, e o assistir – especialmente relacionado às imagens em movimento, deixando entrever que a atitude despertada pelo cinema de museu, situa-se nessa região de negociação entre passividade e a atitude, tradicionalmente associadas, de modo excludente, às convenções do fotográfico ou do cinematográfico.

Michael Wesely realizou uma série de fotografias de longa exposição por ocasião da reforma da *Postdamer Platz*, um dos mais importantes espaços públicos de Berlim. Marco das transformações sociais e políticas recentes, como a queda do muro e a unificação da cidade, essa praça passaria por uma profunda transformação arquitetônica. Wesely registrou, com o seu incomum aparato fotográfico, esse processo de metamorfose, dando a ver nessas tomadas, que podem se prolongar por mais de dois anos, as novas edificações progressivamente erguidas sobre os vestígios da antiga *Postdamer*.

Mais do que a configuração original da praça ou o seu formato final, as imagens dessa série testemunham um processo de transição, de sobreposições e de acréscimos, entre duas concepções arquitetônicas. As longas exposições dessa série apreendem, de modo peculiar, a natureza processual dessa transformação. Com efeito, o fascínio dessas imagens advém do efeito único proporcionado pela sobreposição, em uma única superfície, de inúmeros eventos processados no decorrer de um longo período, de modo lento, sucessivo e cumulativo, em nada comparável aos intervalos de tempo das fotografias instantâneas e à continuidade temporal do cinema convencional.

Em *Postdamer Platz* o rebatimento das imagens atuais efetua-se contra o fundo da recente história alemã, colocando em perspectiva os valores materiais e simbólicos, históricos e sociais, materializados nas formas arquitetônicas. Concernentes à duração e às mudanças qualitativas processadas no tempo, as fotografias de Wesely entretém uma relação muito próxima com o fluxo da temporalidade cinemática mas, nesse caso, como observou Paulo Tavares, “como se assistíssemos a um longo filme condensado em apenas um *frame*” (TAVARES, 2004, p. 2).

O modo pelo qual Wesely representa o espaço urbano, presente também em outros ensaios – como na série *Brasília*, realizada nessa capital, e no projeto *Open Shutter* (2001/2004), desenvolvido por ocasião da reforma do Museu de Arte Moderna de Nova York – desenha uma figura do tempo bizarra, estranha aos repertórios convencionais das imagens imóveis e das imagens móveis. Esgarçadas, temporalmente distendidas, essas imagens fixas, geralmente de grandes dimensões, exibem as variáveis da experiência de compartilhamento possível nesses espaços metropolitanos, situadas entre os determinantes físicos de ordem geográfica e os vetores imateriais das redes de comunicação à distância.

Se a experiência moderna realizou-se nos espaços efetivos, combinando a presença a situações geográficas sempre pontuais, – praças, ruas, cafés e moradias – numa relação face a face, a experiência contemporânea institui-se de modo substancialmente diverso, reunindo pessoas e contraindo espaços à distância. Toda uma nova concepção de encontro e de trocas coletivas surge nesse momento, relativizando as tradicionais ancoragens territoriais e temporais de compartilhamento da experiência. Um aspecto significativo decorrente dessa reconfiguração espaço-temporal é a de que as trocas subjetivas passam a se constituir em rede, envolvendo inúmeros usuários, espacialmente segregados. Uma condição

inédita de comunicação, que produz temporalidades sobrepostas, fraturadas, complexas e fluidas.

Essa fotografia de Wesely afigura-se em sintonia com essas novas figuras do tempo surgidas na contemporaneidade. Analógica, destituída de qualquer tipo de intervenção digital, a sobreposição de inúmeros acontecimentos em *Postdamer Platz* coloca em perspectiva a relação convencional, pontual e instantânea, da estética hegemônica. Diante dessas fotografias, após conferir, na legenda, o seu tempo de exposição, pode-se indagar, de modo hesitante, sobre que imagens, afinal, são ou podem ser, consideradas como pertencentes ao meio.

Nossa aposta é a de que as obras temporalmente complexas, entre elas *24h Hour Psycho* e *Postdamer Platz*, expressam as singularidades do regime temporal experienciado no nosso cotidiano – um tempo complexo, simultâneo, compartilhado em rede – que comporta inúmeras bifurcações e múltiplas direções temporais entre o presente, o futuro e o passado.

Referências

- BARTHES, Roland. *A câmera clara*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984a.
- _____. O terceiro sentido. In: _____. *O óbvio e o obtuso*. Porto: Edições 70, 1984b.
- _____. O fotograma. In: _____. *O óbvio e o obtuso*. Porto: Edições 70, 1984b.
- _____. Ao sair do cinema. In: _____. *O rumor da língua*. Porto: Edições 70, 1987.
- BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: Xavier, Ismail (org.), *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- BELLOUR, Raymond. De um outro cinema. In: MACIEL, Katia (org.), *Transcineas*. Rio de Janeiro: Editora Contra Capa, 2009.
- _____. Cineinstalações. In: MACIEL, Katia (org.), *Cinema Sim*. São Paulo, Itaú Cultural, 2008.
- _____. Concerning the photographic. In: BECKMAN, Karen; MA, Jean (eds.), *StillMoving – between cinema and photography*. London: Duke University Press, 2008.
- _____. *Entre-imagens – foto, cinema, vídeo*. Campinas: Papi-rus, 1997.
- _____. A dupla hélice. In: PARENTE, André (org.), *Imagem-máquina*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- DUBOIS, Philippe. Sobre o ‘efeito cinema’ nas instalações con-

- temporâneas de fotografia e vídeo. In: MACIEL, Katia (org.), *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Editora Contra Capa, 2009.
- _____. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cossac Naify, 2004.
- _____. Efeito filme: figuras, matérias e formas do cinema na fotografia. In: SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos (orgs.), *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004a.
- _____. *Movimentos improváveis – o efeito cinema na arte contemporânea*. Catálogo da exposição. Rio de Janeiro; Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.
- FATORELLI, Antonio. *Fotografia e viagem – entre a natureza e o artifício*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- LATOURE, Bruno; WEIBER, Peter (eds). *Jamais fomos modernos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.
- PARENTE, André. *Cinema em trânsito – cinema, arte contemporânea e novas mídias*. Rio de Janeiro: Azougue, 2012.
- _____. A forma cinema: variações e rupturas. In: MACIEL, Katia (org.), *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Editora Contra Capa, 2009.
- PELBART, Peter Pál. *O tempo não reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- SZARKOWSKI, John. *The photographer eye's*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1980.
- TAVARES, Paulo. A cidade inacabada: as fotografias de longa exposição de Michael Wesely. In: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/07.025/3308>.

Recebido em: 30/09/13

Aceito em: 30/10/13

ANTONIO FATORELLI

afatorelli@terra.com.br

É doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e pós-doutorado pela Princeton University (2006). Realizou várias exposições de fotografia e de imagem digital em que predominam a dimensão experimental e conceitual. É professor da ECO/UFRJ e pesquisador do Núcleo N-Imagem e do Laboratório de Fotografia, Imagem e Pensamento (ECO/UFRJ). Publicou recentemente os livros “Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias”, “Limiares da Imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea”, “Fotografia e Novas Mídias” e “O que se vê, o que é visto: uma experiência transcineas”. Coordena o projeto MEDIATECA da ECO/UFRJ, financiado pela Secretaria Estadual de Cultura do Rio de Janeiro.