

Modalidades de inscrição temporal nas imagens fotográficas

*Antonio Fatorelli*¹

Resumo

A disseminação de novos formatos das imagens técnicas e as sobreposições entre as formas visuais serão aqui consideradas desde a perspectiva das hibridizações entre as imagens fixas e as imagens em movimento, em especial as novas modalidades de temporalização das imagens surgidas a partir do vídeo e das tecnologias digitais. Nesse território de negociações recíprocas entre as imagens estáticas e as imagens em movimento, emergem modalidades singulares de inscrição temporal, referidas às experiências da duração, da simultaneidade e da ubiquidade, irredutíveis às definições convencionais da fotografia instantânea. Essa problemática temporal será investigada a partir das contribuições teóricas de John Szarkowsky, Roland Barthes, Philippe Dubois, Raymond Bellour, Henri Bergson y André Parente, entre outros.

Palavras-chave: fotografia contemporânea; híbridos; *forma fotografia*.

Resumen

La propagación de nuevos formatos de las imágenes técnicas y los solapamientos entre las formas visuales serán consideradas aquí desde la perspectiva de las hibridaciones entre las imágenes fijas y las imágenes en movimiento, en particular, las nuevas formas de temporalidad de las imágenes surgidas con el video y las tecnologías digitales. En este territorio de negociaciones recíprocas entre las imágenes fijas y las imágenes en movimiento, emergen modalidades singulares de inscripción temporal, referidas a la experiencia de la duración, de la simultaneidad y de la ubicuidad, irreducibles a las definiciones convencionales de la fotografía instantánea. Este problema será investigado segundo las aportaciones teóricas de John Szarkowsky, Roland Barthes, Philippe Dubois, Raymond Bellour, Henri Bergson y André Parente, entre otros.

Palabras claves: fotografía contemporánea; híbridos; *forma fotografía*.

Abstract

The dissemination of new forms of the technical images and the overlaps between the visual forms will be considered here from the perspective of hybridizations between still and moving images, in particular new forms of temporality of images arisen from video and digital technologies. In this territory of reciprocal negotiations between still and moving images, natural modalities emerges new forms of temporal inscriptions, referred to the experiences of duration, simultaneity and ubiquity, irreducible to the conventional definitions of instant photography. This temporal issue will be investigated from the

1 é doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1999). É professor da ECO/UFRJ e pesquisador do Núcleo N-Imagem e do Laboratório de Fotografia, Imagem e Pensamento (ECO/UFRJ). Publicou recentemente o livro *Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*. email: afatorelli@gmail.com

theoretical contributions of John Szarkowsky, Roland Barthes, Philippe Dubois, Raymond Bellour, Henri Bergson y André Parente, among others.

Key words: contemporary photography; hybrids; *photography form*.

1. Apresentação

A fotografia conquistou, a partir dos anos 1990, um lugar em galerias, museus e espaços culturais jamais ocupado anteriormente. Renovaram-se os efeitos de mobilização exercidos pela imagem fotográfica em seus diferentes formatos, mas principalmente pelas suas configurações híbridas, associadas ao cinema, às artes plásticas e às artes da performance. Com efeito, a diluição das fronteiras entre as mídias exerceu um papel especialmente produtivo no caso da fotografia, dissolvendo antigos preconceitos e inserindo-a definitivamente no universo da produção imagética contemporânea. Foi crucial nessa passagem a relativização da *forma fotografia* e a consequente promoção das práticas miscigenadas, das misturas, das passagens e dos atravessamentos das imagens. Investigamos, nesse artigo, algumas inflexões conceituais relativas às propriedades temporais recorrentes na recente produção fotográfica.

2. Mutações entre a imagem fixa e a imagem-movimento

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 disposição. 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, 1984^a: 85), que se mostrava francamente seduzido pelo modo de se dar a ver das fotografias e dos fotogramas, 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 prioritariamente referida ao passado, despertando 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. Tal celebração dos recursos materiais e imateriais da *forma fotografia*, complementa-se na legitimação da *forma cinema*, na suposição de que, ao contrário dessa imagem fixada no passado, a imagem cinematográfica encontra-se submetida ao transcorrer contínuo e regular do filme, e identificada ao tempo presente da projeção. Desse modo polarizadas, tudo leva a crer que as fotografias encontram-se irremediavelmente 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.

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: 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, já amplamente defendidos por fotógrafos – Alfred Stieglitz, Paul Strand, Edward Weston, e críticos – Charles Caffin, Beaumont Newhall, Siegfried Kracauer e André Bazin, entre outros.

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*, defendido por Alfred Stieglitz, entre outros fotógrafos e críticos, no período posterior à primeira Guerra.

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: 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: 39).

Cabe investigar, portanto, o que ocorre com as imagens quando as convenções comumente associadas à *forma fotografia* e à *forma cinema* não prevalecem, quando o filme se torna lento a ponto de confundir-se com uma sucessão de fotografias estáticas.

3. A autonomia problemática

Entre as definições normativas da *forma fotografia* e da *forma cinema* – da fotografia pura e do cinema clássico narrativo –, transitam 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 das intervenções no encadeamento regular e sucessivo das imagens em movimento.

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 fluidas dos futuristas, os enquadramentos e as sequências construtivistas –, nas estratégias seriais dos artistas Pop e conceituais e, atualmente, nas modulações do tempo processadas nas séries de Alain Fleischer, Hiroshi Sugimoto e Jeff Wall, entre outros.

Em confrontação com a *forma fotografia*, de modo bem diverso dos formatos convencionais, essas produções multiplicaram os vetores temporais, fizeram convergir passado, presente e futuro, desestabilizaram as percepções habituais e demandaram modos de apreensão mais produtivos, que resultaram na expansão das margens de participação e de afecção do observador. Esses trabalhos investem na base multimídia da visão e na capacidade afectiva e criativa do corpo. Muitas vezes experimentais, desconhecendo fronteiras e definições formais, eles intensificam a natureza híbrida dos artefatos tecnológicos, inaugurada pela fotografia, amplamente trabalhada pelo cinema, intensificada pela videoarte e recentemente expandida pelas instalações multimídia.

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 abandona a condição de objeto único compartilhada pelas imagens artesanais, para materializar a condição de imagem em trânsito, que tem o seu significado condicionado ao modo de circulação e de atualização. Infinitamente reproduzível, a imagem fotoquímica 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.

As tecnologias eletrônicas e digitais viriam acrescentar ainda um novo vetor de virtualização a essa dinâmica reprodutiva da fotografia, agregando ao papel de equivalente geral dos sistemas de trocas nas sociedades modernas as potencialidades relativas à sua condição de imagem projetada. 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.

Dissociada das bases materiais, dos filmes e papéis fotográficos, a imagem projeção migra dos passepartouts e molduras para os diferentes tipos de telas, em que prevalecem as questões de transparência e de opacidade. Mutações manifestas na transição das *imagens-objeto* (DUBOIS, 2009: 88) para as imagens processo. Já havíamos observado, em relação às imagens objeto, as questões envolvendo a instantaneidade do registro, considerando a sua complexidade temporal. Entretanto, no que concerne à imagem projetada e ao seu status processual, a inscrição do tempo ocorre de modo ainda mais distendido.

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

O pensamento crítico dos anos 1970 e 1980 – Barthes e Dubois, entre outros –, voltado à análise da fotografia, demonstrou uma enorme dificuldade para enfrentar os desafios suscitados pela prática expandida, como a fotografia encenada de Skoglund, as sequências de Cindy Sherman, as montagens de Doug e Mike Starn, as séries fotográficas de Warhol, as composições de John Baldessari, as combinações de imagens e textos de Victor Burgin, as projeções de fotografias de James Coleman e de Jack Smith, amplamente conhecidos 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, como anunciado por Szarkovski no seu breve mas conciso prognóstico em defesa da especificidade da fotografia.

4. Reconfigurações das imagens

O trabalho de identificação dos pontos de continuidade entre as formas híbridas modernas e contemporâneas, um campo de investigação 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* (MANOVICH, 2001: 15). Entretanto, cabe apontar, simultaneamente, as singularidades das mudanças em curso, sobretudo as novas possibilidades expressivas proporcionadas pela emergência das tecnologias imagéticas emergentes.

Uma diferença relevante entre o moderno e o contemporâneo é a de que a produção moderna inscreve-se no interior de uma dialética de oposições excludentes, muitas vezes fixada em referência a um modelo idealizado, enquanto atualmente prevalecem as associações, superposições e interseções de imagens e de mídias, sem que se possam 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 XIX, quando já eram conhecidos os procedimentos e processos que viriam a ser legitimados pelo modernismo 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 a perspectiva da segregação modernista, como parte de uma estratégia discursiva, instituída com o objetivo de assegurar o lugar hegemônico ocupado pelas formas puras em oposição às práticas contaminadas. 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 dispositivo hegemônico, em oposição às inúmeras experiências híbridas, determinantes no desenvolvimento das linguagens visual e audiovisual modernas.

A fixação das distribuições hierárquicas, consagradas pela *forma fotografia* e pela *forma cinema*, impõe um duplo corte: uma cisão relativamente aos movimentos das vanguardas históricas e a reconfiguração dos lugares relativos dos movimentos precedentes, como o pictorialismo e o cinema de atrações, que passam a ser dimensionados negativamente, a partir de uma concepção evolutiva, técnica e formal do meio. Essa mesma lógica irá prevalecer em outros dois momentos posteriores da história dos dispositivos imagéticos de matriz tecnológica. Nas décadas de 1950/1960, época 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 novos trânsitos entre as imagens, favorecidos pelos dispositivos eletrônicos e digitais.

A identificação dessas quatro fases cruciais na trajetória da fotografia e do cinema distingue quatro conjunturas em que os discursos críticos e as práticas artísticas encontraram-se em flagrante disputa de legitimidade. Tanto no âmbito da arte quanto nos circuitos da crítica e do pensamento teórico, é recorrente encontrarmos uma atitude de acolhimento ou de ceticismo relativamente a essas conjunturas decisivas.

Uma outra distinção refere-se aos modos de temporalização da imagem. A crença no progresso material e nas utopias políticas promoveu, até o entreguerras, 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 mobilidade da fotografia e expandido pelas tecnologias imagéticas eletrônicas 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 ruptura na relação histórica entre o observador e a imagem.

5. Bifurcações do tempo

As máquinas de imagens são *máquinas de explorar o tempo, de maquinar o tempo*, assinala Deleuze (*apud* PELBART, 1998: 180), ressaltando que a técnica proporciona o engendramento de novos tempos. Esses diferentes modos de temporalização das imagens, produzidos pelos dispositivos maquínicos, não se encontram circunscritos à lógica do aparelho ou às propriedades técnicas da imagem associadas à infraestrutura material do suporte – analógico ou digital,

estático ou móvel. Desde o ponto de vista estético, cabe considerar, nessas mutações temporais tecnicamente engendradas, os deslocamentos provocados pelos intervalos e interrupções entre as imagens e a correspondente expansão do domínio afectivo por parte do observador. Prevaecem, nesse casos, certos modos de presentificação das imagens especialmente dotados do poder de proporcionar a ampliação das margens de indeterminação do sujeito, suas potencialidades perceptivas e críticas.

A percepção, como apontou Henri Bergson, é por definição subtrativa, apresentando do objeto apenas algumas das suas faces, em detrimento de outras, a depender das disposições do observador. Todavia, a experiência da arte pode, por vezes, ultrapassar as limitações da percepção pragmática, dos automatismos e dos hábitos condicionados.

A percepção exerce-se, irremediavelmente, no curso de uma duração, na qual se processa uma mudança qualitativa. Bergson mobilizou a imagem diagramática de um cone para descrever a amplitude da percepção, estreita em um primeiro momento, uma vez informada pelo hábito e pelos automatismos, e expandida, a seguir, na proporção da intervenção da memória e das associações de natureza subjetiva, como o sonho, o devaneio e as figuras do imaginário. Na sua base mais estreita, o diagrama exibe uma atividade em que a percepção prolonga-se imediatamente em uma ação interessada enquanto, na extremidade oposta, interpõe-se, entre a percepção e a ação, a mediação mais ou menos incidente da afectão. Prevalece, nessa proposição de Bergson, uma confrontação com a imagem dogmática, território da reconhecimento, do reconhecimento automático e dos clichês esvaziados de espessura. Em contraposição a esse esquema sensório-motor, que encadeia automaticamente as percepções em ações consecutivas, delineia-se, pela participação das instâncias afectivas, as condições de uma percepção inaugural e criativa.

O tempo é o operador fundamental dessa passagem entre a percepção automática e a percepção criativa. Ordenado, encadeado, sucessivo e cronológico, deixando entrever apenas o número, a expressão mensurável e externa de uma alteração espacial, colocado nos eixos, univocamente direcionado entre o passado, o presente e o futuro, o tempo não é mais do que o índice das operações de repetição e de reconhecimento. No extremo oposto, a concepção de um tempo crônico, intensivo, plural e concomitante, em que prevalecem as sobreposições e os cruzamentos entre presentes, passados e futuros.

Com o intuito de conciliar a experiência da duração ao instante fotográfico, Patrícia Gouvêa empreende uma detalhada leitura das contribuições de Bergson sobre a duração para, a seguir, abordar algumas obras dos mais importantes artistas contemporâneos a partir de diferentes imagens do tempo: tempo-

instantâneo, tempo-duração, tempo-memória, tempos-mortos e tempo-interativo. Para ela,

O que Bergson intuiu por meio da noção de duração, a ciência contemporânea provaria mais tarde: não há fundamento empírico para a concepção do tempo como linha de instantes que vão do passado para o futuro a partir de um percurso no presente. Ao contrário, eles podem ser simultâneos (GOUVÊA, 2011: 56).

Uma simultaneidade que Deleuze associou ao regime da imagem-tempo do cinema moderno, capaz de oferecer uma imagem direta do tempo, uma imagem ótica e sonora pura, associada a figuras de tempo complexas – tempo bifurcado, simultaneidades temporais, tempo espiralado, labirintos do tempo. Nesse regime, prevalecem os movimento aberrantes e os intertícios entre as imagens, como observa Pelbart sobre a imagem-tempo:

Na medida em que o tempo ganha autonomia e deixa de curvar-se ao eixo do movimento, dos presentes e de seu encadeamento sensório-motor, ele passa a promover por si movimentos aberrantes. Aberrações que obcecavam o cinema desde o início ganham novo impulso e uma renovada liberdade, e o próprio intervalo da montagem, que antes servia para conjurá-las, revela-se como um novo centro: é a 'liberação do interstício' que Deleuze tanto valoriza, pois forja outro tipo de reencadeamento entre as imagens (PELBART, 1998: 14).

Mas como apreender esse tempo múltiplo, simultaneamente passado, presente e futuro, nas imagens fotográficas ditas instantâneas, frequentemente consideradas como decorrentes de um corte no transcorrer do tempo sucessivo? Como destacar nessa imagem dita pontual a coexistência do passado e do presente, as bifurcações do tempo e o trabalho da duração, dessa temporalidade expandida em que se processa uma mudança qualitativa e a criação de uma nova entidade, irreduzível à realidade prévia e ao tempo decorrido? As reflexões empreendidas por Raymond Bellour, no livro *Entre-imagens – foto, cinema, vídeo*, oferecem uma chave de entendimento da fotografia em seus múltiplos formatos, em especial dos efeitos proporcionados pelas longas tomadas e uma vez sobrepostas às imagens do cinema, do vídeo e das tecnologias digitais. As figuras do tempo ocupam um lugar central na análise de Bellour sobre as imagens de William Klein, considerando que as imagens tremidas *restituem à fotografia as aventuras da linha e da profundidade, que induzem a uma duração, para lá da captação do olhar e da inversão do tempo...* (BELLOUR, 1997: 100).

O outro grande eixo do pensamento de Bellour direciona-se às passagens entre as imagens, potencializadas pelo vídeo e expressas na noção de *entre-imagens*:

O vídeo, ao contrário, comumente abordado como uma arte em si, deve ser compreendido do ponto de vista do que representará, creio, principalmente do ponto de vista histórico: um lugar de passagem e um sistema de transformação das imagens umas nas outras – as que o precedem, pintura, foto e cinema; as que ele mesmo produz; e, por fim, as que ele introduz, “as novas imagens”, que já constituem uma espécie de pré-história, e das quais ele é também parte integrante (BELLOUR, 1997: 17).

E, a seguir,

... o *entre-imagens* é espaço de todas essas passagens. Um lugar, físico e mental, múltiplo... ele opera entre as imagens no sentido muito geral e sempre particular dessa expressão. Flutuando entre dois fotogramas, assim como entre duas telas, entre duas espessuras de matéria, assim como entre duas velocidades, ele é pouco localizável: é a variação e a própria dispersão (BELLOUR, 1997: 14 e 15).

As relações temporais perpassam, também, as análises empreendidas por Philippe Dubois por ocasião da exposição *Movimentos improváveis*, exibida no Rio de Janeiro em 2003. As relações complexas entre as imagens móveis e imóveis constitui o eixo conceitual das obras dessa exposição, que contou com trabalhos de Thierry Kuntzel, Alain Fleischer e Hélio Oiticica, entre outros. No texto de apresentação do catálogo da exposição, Dubois destaca as relações temporais paradoxais despertadas pelas obras e assinala, de modo desafiador, que “as imagens não são coisas inertes, mesmo quando são ditas ‘fixas’, elas se mexem, circulam, se deslocam. A imagem é um complexo, e é essa complexidade que coloca questões (DUBOIS, 2003: 4).

Colocar questões, fazer problema, significa evidenciar as temporalidades múltiplas das imagens, reconhecer as várias formas do fotográfico, associadas ao tempo complexo e heterogêneo, um tempo que produz dobras e comporta diferentes estratos. As contribuições teóricas de Dubois e Bellour despertam a percepção dessas relações temporais das imagens contemporâneas, nesse momento de passagens e hibridizações proporcionadas pelo vídeo e pelas tecnologias digitais.

As noções de *efeito filme* (DUBOIS, 2004^a: 230), de *efeito cinema* (DUBOIS, 2009: 85) e de *fotográfico* (DUBOIS, 2009: 89), recobrem essas implicações entre o cinema e a arte contemporânea, em especial a fotografia, na forma de inúmeros procedimentos, como os retardos e os congelamentos do filme, a inscrição do movimento na fotografia e as expansões do quadro fotográfico pelo efeito de deslocamento do enquadramento, como observado no panorama fotográfico.

Inúmeros trabalhos produzidos recentemente, como o vídeo *911*, da Cia de Foto, e as foto-videografias de Gustavo Pellizzon, entre elas as surpreendentes modulações da série 'Imagens que respiram', combinam imagens fotográficas a tomadas em vídeo, ou criam animações a partir de imagens fotográficas, constituindo uma linguagem híbrida, duplamente associada ao imediatismo do registro fotográfico e aos procedimentos de pós-produção do vídeo. As instalações multimídia e a prática de elaboração de dispositivos de captação ou de projeção das imagens endereçam modos singulares da fotografia, frequentemente em confrontação à estética do instantâneo. São essas relações temporais engendradas pelo dispositivo que prevalecem na instalação *Figuras na paisagem*, de André Parente, que combina fotografias de diferentes locais com uma narração, sempre relacionadas a partir das opções definidas pelos usuários, nas projeções múltiplas da série *Protocinema*, de Frederico Dalton, e na surpreendente edição de inúmeras fotografias *pinhole* realizada por Dirceu Maués, em *Feito poeira ao vento*.

6. Referências bibliográficas

- 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.), "Transcineamas". 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: Papyrus, 1997.
- _____. A dupla hélice. In: PARENTE, André (org.), "Imagem-máquina". Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

- BERGSON, Henry. "Matéria e memória". São Paulo: Editora Martins Fontes, 1990.
- DUBOIS, Philippe. Sobre o 'efeito cinema' nas instalações contemporâneas 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.
- GOUVÊA, Patrícia. "Membranas de luz – os tempos na imagem contemporânea". Rio de Janeiro: Azougue, 2011.
- MANOVICH, Lev. "The language of new media". Cambridge: MIT Press, 2001.
- 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.