



*Solo #7, série Imagens Posteriores, Patricia Gouvêa | 2000*

Patricia de Oliveira Gouvêa

MEMBRANAS DE LUZ:  
OS TEMPOS NA IMAGEM CONTEMPORÂNEA

Dissertação de Mestrado em Comunicação  
Linha Tecnologias da Comunicação e Estéticas da Imagem  
Programa de Pós-graduação da Escola de Comunicação  
da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Orientação: Kátia Maciel

ECO/UFRJ | Rio de Janeiro 2008

De Oliveira Gouvêa, Patricia.

Membranas de Luz: os tempos na imagem contemporânea / Patrícia Gouvêa - Rio de Janeiro, 2008

Vii, 136 f., 58 il.

Dissertação (Mestrado em Tecnologias da Comunicação e Estéticas da Imagem) - Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Escola de Comunicação - ECO, 2008.

Orientadora: Kátia Maciel |

1. Imagem 2. Arte Contemporânea 3. Comunicação - Dissertações

I. Maciel, Kátia (Orient.). II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação. III. Título

# FOLHA DE APROVAÇÃO

Patrícia de Oliveira Gouvêa

Membranas de Luz: os tempos na imagem contemporânea

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Escola de Comunicação

Rio de Janeiro,            de                                    de 2008

ORIENTADORA

---

Prof. Dra. Kátia Maciel

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Antonio Pacca Fatorelli

---

Prof. Dr. Luiz Claudio da Costa

**Para André Viana, Elisa Cardoso e Maria Iovino,  
companheiros de tantas viagens pelo tempo.**

## AGRADECIMENTOS

A Kátia Maciel, pela orientação estimulante e gentileza com que acolheu minhas idéias, além da serenidade nos momentos mais difíceis.

A Antonio Fatorelli, que me acompanha como orientador desde os tempos da graduação nesta instituição e que não poderia estar ausente no Mestrado, como co-orientador generoso e atento aos mínimos detalhes.

A Luiz Cláudio da Costa, que aceitou prontamente fazer parte desta banca examinadora.

A toda equipe do Ateliê da Imagem, que soube compreender minhas ausências ao longo desses dois anos.

Aos meus companheiros do coletivo GRUPO DOC, Isabel Löfgren, Marco Antonio Portela e Mauro Bandeira, pelas incontáveis discussões sobre arte e tantas exposições que realizamos juntos, que me estimularam conceitualmente nesta dissertação.

A jornalista Mariana Sgarioni, pela amizade e o “auxílio luxuoso” na edição e revisão dos originais.

Aos meus pais Nelson e Marylene Gouvêa e a todos os amigos que ajudaram neste processo com incentivo, traduções, textos, consultas, imagens, livros, scans etc.: João Wesley de Souza, Marcos Bonisson, Claudia Tavares, Samuel de Jesus, Gisela Câmara, Isabela Lira, Flavia Boghossian, Karin Zindel, Gisélia Borges, Vinícius Reis, José Caldas, Consuelo Lins, Anna Romano, André Viana, Elisa Cardoso e Pio Figueiroa.

## RESUMO

GOUVÊA, Patrícia de Oliveira. Membranas de Luz: Os tempos da imagem contemporânea. Orientadora: Kátia Maciel. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2008. Dissertação (Tecnologias da Comunicação e Estéticas da Imagem).

Estudo da temporalidade da imagem contemporânea através da apropriação do conceito biológico de membrana para pensar as imagens da arte como fronteiras provisórias que permitem um fluir do tempo, uma escritura temporal que apresenta diversas configurações. A partir de uma discussão sobre a aparente instantaneidade da fotografia, foi feito um esforço para deslocá-la desta leitura ontológica e situá-la no eixo das imagens-tempo. O conceito bergsoniano de duração é a base na qual apóia-se a análise de obras dos artistas selecionados (Agnès Varda, Alice Miceli, Abbas Kiarostami, Douglas Gordon, Georges Rouse, Kátia Maciel e Kim Sooja), onde as imagens se dão a ver como corpos vivos que apresentam uma ou mais categorias de apresentações do tempo: tempo-instantâneo, tempo-duração, tempo-memória, tempos-mortos, tempo-interativo.

## ABSTRACT

GOUVÊA, Patrícia de Oliveira. Membranas de Luz: Os tempos da imagem contemporânea. Orientadora: Kátia Maciel. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2008. Dissertação (Tecnologias da Comunicação e Estéticas da Imagem).

A study of temporality in contemporary image through appropriation of the biological concept of membrane considering art images as temporary boundaries allowing the course of time. A temporal writing that shows different configurations. Based on a discussion about the apparent instantaneity of photography, an effort was made to dislocate this ontology reading by placing it at the main point of time-images. A bergsonian concept of time experience starting an analysis based on the work of particular artists (Agnès Varda, Alice Miceli, Abbas Kiarostami, Douglas Gordon, Georges Rousse, Kátia Maciel and Kim Sooja) where images are seen as living bodies showing one or more categories of time experience: instantaneous-time, time-duration, time-memory, dead-time, interactive-time.

## SUMÁRIO

1. Introdução	1
2. A fotografia e a querela do instantâneo	20
2.1 A fotografia-documento e a conquista da instantaneidade	21
2.2 A crise da fotografia-documento e a fotografia-expressão	33
3. O resgate do tempo na filosofia de Bergson e na ciência	45
3.1 Bergson e a positivação do tempo na metafísica	46
3.2 Bergson e a duração	52
3.3 O tempo na ciência	56
4. Os tempos na imagem	63
4.1 O tempo da duração em Douglas Gordon e Kim Sooja	64
4.2 O devir no tempo do instantâneo: Georges Rousse	75
4.3 O tempo da memória: Alice Miceli	85
4.4 Tempos-mortos e <i>FIVE</i> , de Abbas Kiarostami	99
4.5 Tempo da interatividade: Kátia Maciel e Agnès Varda	111
5. Conclusão	123
Referências bibliográficas	130

## **1.INTRODUÇÃO**

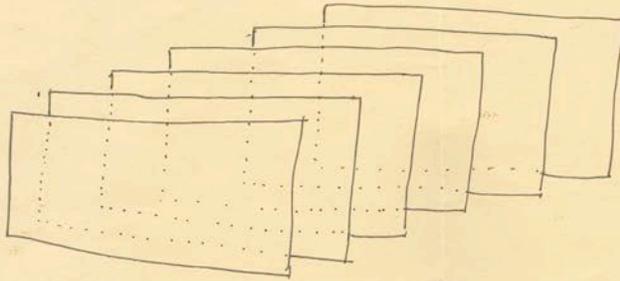
“E o sentimento é o que não pára de se trocar, de circular de um lençol a outro, à medida que as transformações se fazem”

*Gilles Deleuze, Imagem-Tempo*

“Sou um ser concomitante: reúno em mim o tempo passado, o presente e o futuro, o tempo que lateja no tique-taque dos relógios”

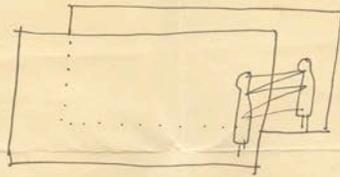
*Clarice Lispector, Água-Viva*

## ARQUITETURA



O nascimento, a infância, hoje, ontem  
a jovem, a adulta, mulher, senhora,  
mãe, o futuro e a morte.

lâminas paralelas e transparentes  
dispostas ao longo do tempo



reapropriação de imagens  
e experiências.  
libertação do instante  
transitar por estas  
camadas - eternidade

"vi uma lesma pregada na existência mais do que na pedra.  
Fotografei a existência dela." Manoel de Barros

28/05/2000

Minha avó está no hospital. O câncer está roubando  
o corpo dela, mas ainda está lá a D. Zilmar.  
Hoje é eternamente aniversário de meu avô. Eternamente  
morte, na viagem para Juiz de Fora, nas proximidades  
de Congonhas ("veio para Caranheja, chupando laranja  
e cuspiendo o caroço fora").

Agora estou no apartamento dela, enquanto ela dorme  
(ou tenta dormir) no hospital. Vasculho as gavetas, as  
estantes, as toalhas de crochê, os álbuns, os livros, as  
louças. Ao abrir a caixa do relógio parado vijo o velho  
bilhete datilografado pelo meu avô... "Atenção! Ao acertar o relógio,

os porteiros não podem voltar; estraga a máquina  
relógio, legado antigo  
que minhas horas recorda,  
quem lhe dará corda, amigo,  
quando acabar a minha corda?"

meu avô que dava corda todos os dias, será que pensava  
na morte todos os dias? Ele que está eternamente indo  
 embora e eternamente vivo na minha infância.

mas o que eu me dei conta, ao abrir o relógio de  
parede, com seu pêndulo parado, foi que a casa  
dos meus avós, reduzida à casa da minha avó  
é a morada da minha infância mais entranhada.

Parece que com a morte da vovó essa cápsula se distorça  
e a infância eterna que aqui acontece se dissipa, <sup>restando apenas</sup> em  
pequenos objetos que eu tive a sorte de guardar.

Encontrei algumas fotos dos álbuns... lembranças, bolsas  
de bonecas... poltras, caquinhos. Vasculho os meus  
caquinhos. Pego empurrados os olhos da minha  
Bianca para investigar este mundo talvez pela última  
vez. E quarta-feira, dia 31, eu me tornarei  
definitivamente, uma adulta.

Patrícia querida,  
me deu vontade de te escrever  
essas coisas.

Um beijo grande  
da amiga

Elise

Início esta dissertação com uma carta que me foi entregue por uma grande amiga há alguns anos. Desde então, volto periodicamente a ela e, todas as vezes, posso quase mesmo ver uma imagem: vejo-a abrir as gavetas do quarto de sua avó agonizante e deparar-se com as dobras de seu tempo, atravessando em um segundo camadas e camadas de memória de momentos que continuam. Vida que pulsa, passado que se faz presente.

Ela lembra um pouco o abismo com que se depara a personagem de *A Paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, provocado pela visão súbita de uma barata no guarda-roupa do quarto da empregada recém demitida. A proximidade física com o inseto repugnante, no quarto nunca antes observado com atenção, e que guardava em si todo um universo negligenciado, detona na personagem um fluxo de experiências interiores, um embaralhamento de sensações que subverte a divisão cronológica de passado-presente-futuro:

“Ontem de manhã – quando saí da sala para o quarto da empregada – nada me fazia supor que eu estava a um passo da descoberta de um império. A um passo de mim. Minha luta mais primária pela vida mais primária ia-se abrir com a tranqüila ferocidade devoradora dos animais do deserto. Eu ia me defrontar em mim com um grau de vida tão primeiro que estava próximo do inanimado.”<sup>1</sup>

A carta de minha amiga remete a muitas imagens literárias, tais como esta passagem de Clarice e, ainda, tantas outras de Borges, Bioy-Casares, Proust, Duras, Rosa. E a muitas imagens fílmicas, pedaços de impressões de *La Jetée* (Chris Marker), *O Ano Passado em Marienbad* (Alain Resnais), *Gritos e Sussurros*

---

<sup>1</sup> LISPECTOR, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, p. 27.

(Ingmar Bergman), *Vertigo* (Alfred Hitchcock), *Ulisses* (Agnès Varda), *Antes da Chuva* (Milcho Manchevski)... Sem contar as inúmeras fotografias e obras em outros suportes que um dia me fizeram viajar pelo tempo.

Esta carta, além de ser uma relíquia da cumplicidade de uma amizade, funcionou também como o elemento que faltava para detonar meu desejo de pesquisar mais profundamente a forma como o tempo se fazia ver nas imagens, algo que eu já começara a investigar em uma das minhas séries fotográficas, *Imagens Posteriores*, iniciada em 1998.<sup>2</sup>

Nesta série, eu colocava em questão a popularizada noção de que a imagem fotográfica é a morte do fluxo, congelamento do tempo, instante mumificado da vida. E que esse resultado estava intrinsecamente ligado à logística do dispositivo fotográfico, uma configuração técnica da qual não era possível escapar. O material desse trabalho era a paisagem: minha intenção era libertar a paisagem de seus atributos geográficos, produzir um novo olhar que desse conta do espaço *entre* a partida e a chegada. Por exemplo, quando estamos em um veículo em movimento e alcançamos uma experiência de imersão que desterritorializa nossos referentes: a paisagem que entra pelo visor de nosso carro deixa de ser um local para ser uma experiência. Esta paisagem não está mais ali, fora de nós, e sim em nós. Eu queria fazer cinema com a fotografia, queria, ao mesmo tempo,

---

<sup>2</sup> A série *Imagens Posteriores* (1998-2005) tem cerca de 50 imagens e foi exibida na Galeria Lana Botelho (atual Galeria 90 Arte Contemporânea), no Rio de Janeiro (2003), no Centro Cultural Recoleta, em Buenos Aires (Encuentros Abiertos de Fotografia, 2004), na Câmara de Comércio de Bogotá (2005) e no FOTOARTE (Brasília, 2005), além de ter integrado diversas exposições coletivas como o Festival Fringe - Voies OFF (Rencontres Internationales de la Photographie, Arles, França, 2003), o 21º Fotofestival de Montecchio Emilia (Itália, 2003/2004) e Arte em Dobro (Galeria Arte em Dobro, Rio de Janeiro, 2007). Ver [www.patriciagouvea.com](http://www.patriciagouvea.com)

expandir a fotografia para além das amarras da instantaneidade de seu “tempo próprio”, e dar à paisagem, tema tão caro à iconografia, um tratamento que lhe restituísse a vibração energética que a aculturação da natureza um dia lhe roubou.<sup>3</sup>



Díptico #2  
da série Imagens Posteriores  
2000

No entanto, eu não queria, para alcançar esse resultado, ter como estratégia uma interferência no dispositivo maquínico, ir contra o “totalitarismo dos aparelhos em miniatura”, como sugeria Vilém Flüsser<sup>4</sup>, algo já muito corrente entre os fotógrafos que desejam subverter a lógica do regime da “fotografia-

---

<sup>3</sup> Jean-Luc Nancy mostra como o gênero “paisagem” aparece na arte como representação de uma natureza que foi destituída de uma presença divina que habitava todos os elementos: os rios, as montanhas, as árvores. O Deus que habitava em tudo e em todos, ao se retirar para um espaço *fora* criado pelo Cristianismo (pelo menos em sua leitura mais ortodoxa e não mística), cria o desconhecido que precisa ser representado. A vida nas cidades e o conseqüente afastamento do homem de um contato mais direto com a natureza teria acelerado essa mudança. NANCY, Jean-Luc. *Paysage avec dépaysement*. In *Au fond des images*. Paris: Éditions Galilée, 2003.

<sup>4</sup> FLÜSSER, Vilém. *Ensaio sobre a Fotografia – Para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 1998, p. 94.

documento”.<sup>5</sup> Parti, então, da premissa de que era necessário usar a baixa velocidade e o deslocamento, “desacelerar para ver”<sup>6</sup> se era possível chegar a uma imagem que traduzisse a experiência do devir-paisagem. Eu não conhecia, na época, o conceito de duração de Bergson, essa desaceleração do movimento do mundo em relação à presença do ser que é feita ou provocada conjuntamente pela memória e pelo desejo, e que trazem à tona todo um bloco de sensações e experiências do passado, como a *madeleine* proustiana: um pedaço, um objeto, um toque, um olhar que pode detonar em nós um curto-circuito, um mergulho no abismo do tempo.<sup>7</sup>

Mesmo sem conhecer Bergson, minha busca era exatamente a de extrair da paisagem uma imagem que não fosse um fragmento do tempo, e sim um contorno provisório, uma borda em que dentro se operasse um fluir do tempo

---

<sup>5</sup> Essa denominação é usada por André Rouillé para diferenciar um tipo de produção oposto ao da “fotografia-expressão”. Ver ROUILLÉ, André. *La photographie. Entre document e art contemporain*. France: Éditions Gallimard, 2005.

<sup>6</sup> Philippe Dubois se apropria da citação de Godard “desacelerar para ver, não isto ou aquilo, mas ver se há algo a ver”, que serviu de “roteiro para o vídeo *Sauve qui peut (la vie)*, para sugerir que o uso da câmera lenta no cinema, e, por extensão, o da baixa velocidade na fotografia, funciona como um momento de pesquisa e interrogação sobre a imagem, os gestos e os corpos representados, sobre o que resta de acontecimento no olhar que podemos lançar para as coisas. DUBOIS, Philippe. *Cinema, video, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 210. André Rouillé também afirma que, frente ao caos do mundo, a ciência, diferentemente da arte e da filosofia, traça um plano de referência que produz um “arrêt sur la image, un fantastique ralentissement”, e que a fotografia deveria proceder de maneira análoga, atuando muito mais por desaceleração que por registro, atualizando assim um real virtual do que meramente reproduzindo um real dado. Ver ROUILLÉ, André. *Op. Cit.*, p. 262.

<sup>7</sup> “Mas não há por que esconder o nome do mergulhador: Proust o chama de “memória involuntária”. A memória que não é memória, mas simples consulta ao índice remissivo do Velho Testamento do indivíduo, ele chama de “memória voluntária”. (...) Apresenta-nos um passado monocromático. (...) A memória voluntária insiste na mais necessária, salutar e monótona forma de plágio de si mesmo. (...) A memória involuntária é explosiva, “uma deflagração total, imediata e deliciosa” (...) Escolhe seu próprio tempo e lugar para a operação do milagre. Não sei quantas vezes este milagre reaparece em Proust. Acho que doze ou treze. Mas a primeira – o famoso episódio da *madeleine* embebida em chá – justificaria a asserção de que seu livro é todo ele um monumento à memória involuntária e a apopéia de sua atuação. In BECKETT, Samuel. *Proust*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, pp. 31-3.

que ativasse em cada observador suas próprias sensações e memórias. Chamei essa série de *Imagens Posteriores*, pois assim como o fenômeno descrito pela teoria da cor na física ótica<sup>8</sup>, elas foram feitas para permanecer com os espectadores muito tempo depois de serem “olhadas”. Tais imagens foram produzidas em longas viagens de carro, ônibus, trem e barco para alguns parques nacionais e pontos bastante emblemáticos e turísticos no território brasileiro, latino-americano e americano. E, para dificultar a identificação destes locais por parte dos observadores, as imagens foram nomeadas apenas com os títulos de “Solos”, “Dípticos” e “Trípticos”, seguidos de um número de identificação e o ano.



Díptico #4  
da série *Imagens Posteriores*  
2004

Apesar de todas as reflexões que povoavam minha cabeça e dos motivos que me moviam a aprofundar essa pesquisa, não foi com essa proposta que fui

---

<sup>8</sup> “Quando a vista está fixa em uma lâmpada forte, e fechamos os olhos, a imagem dessa lâmpada continua visível, aos poucos perdendo a luminosidade e mudando de cor. Esse fenômeno, chamado de gradações consecutivas ou imagens posteriores, possui várias gradações.” Ver [www.espacofotografico.com.br](http://www.espacofotografico.com.br)

aprovada neste programa de pós-graduação.<sup>9</sup> É muito mais difícil, às vezes, falar do que realmente nos toca, por isso eu preferi deixar essas elucubrações repousarem nas minhas imagens e nos poucos textos que escrevi para apresentar essa série em exposições. Dei muitas voltas até chegar aqui, mas, como sabemos, os reais temas que tomam as nossas vidas acabam se impondo de alguma forma ou em algum momento, mesmo que os abandonemos por um período. Como diz André Parente, no texto que abre a coletânea *Imagem-Máquina*,<sup>10</sup>

“Devemos desde logo afirmar que essas supostas mutações não são de nenhum interesse se não forem integradas às dimensões de um devir estético no sentido mais amplo do termo. Não basta boa vontade e prazer em comunicar, produzir, interagir. **As imagens dos artistas necessitam da necessidade, da marca da necessidade.**”<sup>11</sup>

Essa dissertação, assim como a série *Imagens Posteriores*, também nasce com a marca da necessidade. Ela surgiu de uma pergunta que me tomou ao longo de todos esses anos: é possível expandir a imagem fotográfica para além do limite de seu tempo próprio, esgarçar essa aparente instantaneidade de forma a lhe restituir o fluxo vital do tempo e, desta maneira, incluí-la no campo mais vasto das imagens-tempo?<sup>12</sup> Dessa pergunta, levanto a hipótese de que as imagens –

---

<sup>9</sup> O projeto apresentado, e que era uma extensão da minha monografia de graduação nessa mesma instituição, intitulava-se “Arte e Fotografia e suas interrelações no contexto brasileiro e internacional”.

<sup>10</sup> Este livro reúne textos que, em 1993, apresentavam as hipóteses para a grande transformação que apenas se iniciava no horizonte dos saberes artísticos e científicos com a introdução das novas tecnologias do virtual.

<sup>11</sup> PARENTE, André (org.). “Introdução: Os paradoxos da imagem-máquina”. In *Imagem-Máquina: A era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, p. 22. Grifo meu.

<sup>12</sup> Deleuze introduz o conceito de imagem-tempo como próprio de um cinema que começa a ser feito a partir do Neo-Realismo italiano, onde aparecem pela primeira vez situações puramente óticas e sonoras, muito diferentes daquelas próprias ao cinema de ação, mestre em criar situações

fotográficas, cinematográficas, videográficas, infográficas – funcionam como membranas por onde operam as dimensões do tempo. Essa idéia não é originária do campo da teoria da imagem, nem original na acepção do termo, e sim uma apropriação **estética** da noção de tempo para a biologia, apresentada por Luiz Alberto Oliveira em “Imagens do Tempo”.<sup>13</sup>

Segundo Oliveira, nos sistemas biológicos existe a distinção tradicional entre passado, presente e futuro, mas não há uso para o fluir do agora. A função do presente é conectar o passado com o futuro do ser vivo, portanto ele pode ser modelado pelo que o autor chama de uma das grandes invenções da natureza: a membrana. Como operador espacial ou topológico, ela serve para separar o fora do dentro do ser vivo, atuando como meio relacional e criando simultaneamente o dentro do ser vivo, que é o que constitui o seu passado e o fora do ser vivo, que o circunda e que lhe fornece um contexto: o seu futuro.

No entanto, Oliveira destaca que a membrana opera principalmente sobre as dimensões do tempo:

“É um operador temporal, um presente em que se enraízam, se encontram e se desdobram o passado e o futuro. O passado do ser vivo viaja com ele, não é uma coleção inerte de “antigos presentes”. (...) A membrana permite assim que o futuro do ser vivo – as vicissitudes experimentadas por ele em seus encontros pelo ambiente afora – atue sobre o seu passado, sobre aquilo que define o que ele é. O

---

sensório-motoras, imagens-movimento onde cada acontecimento se prolonga em uma reação dos personagens. No cinema da imagem-tempo, as imagens funcionam como apresentações diretas do tempo, abrindo espaço para situações em que os personagens experimentam a duração bergsoniana: estados onde a virtualidade que contém as memórias que nos habitam se atualizam no presente. Ver DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo (Cinema 2)*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

<sup>13</sup> OLIVEIRA, Luiz Alberto. “Imagens do tempo”. In *Tempo dos tempos* (org. Marcio Doctors). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003, pp. 54-5.

**ser vivo é matéria que, além de se repetir, aprendeu a diferenciar-se pela invenção de um modo de temporalizar – a interpenetração do passado e do futuro no presente – (...)**<sup>14</sup>

A pele de nosso corpo é uma das metáforas possíveis para o conceito de membrana, verdadeira paisagem onde se dão as trocas (de calor, de afetos) e que guarda o interior do ser, que o organiza por meio de uma geografia individual que, no entanto, é afetada pelo que o circunda. A pele é uma interface entre dois mundos e onde se visualiza o tempo do ser: seu presente contém toda a sua história, seu surgimento, as marcas que foram sendo inscritas com o passar dos anos. Essa mesma pele também aponta para o seu futuro, para a sua velhice.<sup>15</sup>

O que quero levantar com essa apropriação é a possibilidade de tratarmos algumas imagens como membranas – não todas, somente aquelas que constituem “acontecimentos”, que fabricam e fazem surgir mundos, que têm a potência de inaugurar uma experiência. Estas membranas são fronteiras provisórias que permitem um fluir do tempo, uma escritura temporal que apresenta diversas configurações “aparentes”. São estas configurações que iremos investigar a seguir: tempo-instantâneo, tempo-duração, tempo-memória, tempos-mortos, tempo-interativo – cada uma sobressaindo mais que a outra em uma imagem, ou ainda aparecendo misturadas.

Mas, por trás dessas configurações aparentes, sempre acontece, como pano de fundo, a experiência da duração de que falava Bergson: quando uma imagem

---

<sup>14</sup> Idem. Grifo meu.

<sup>15</sup> Esta reflexão foi desenvolvida na série Corpo Significante, iniciada em 2005. Ver [www.patriciagouvea.com](http://www.patriciagouvea.com).

nos afeta a ponto de nos imobilizar em nossa trajetória caótica cotidiana é que neste momento se deu a abertura para a experiência do devir dentro de nós, essa ruptura mágica que faz com que o tempo cronológico dos relógios – este sim, verdadeira ficção – dê lugar ao tempo real da experiência, em que toda a virtualidade latente do passado emerge e se atualiza no presente. Nessas ocasiões, o tempo como matéria, complexo e simultâneo, se abre à experiência individual.

O filósofo francês Henri Bergson certamente não foi o primeiro pensador a intuir a infinitude do tempo. Nascido exatamente um século antes de Bergson, o pensador e filósofo alemão Friedrich Schiller<sup>16</sup> já escrevia sobre “a infinitude vazia do tempo”. Impactado com a publicação da *Crítica do Juízo Estético*, de Kant, Schiller escreve, a partir de 1791, uma série de cartas que tinha por objetivo completar as falhas do sistema kantiano, e que viriam a formar a obra *A Educação Estética do Homem*.<sup>17</sup> Em uma delas, a de número XIX, Schiller apenas introduz algo que será sistematizado e corrigido mais tarde de forma profunda na teoria bergsoniana da duração:

“O estado do espírito humano, antes de qualquer determinação pela impressão dos sentidos, é uma determinabilidade sem limites. A infinitude de espaço e tempo é dada ao livre uso de sua imaginação (...), neste amplo reino do possível nada há de posto nem de excluído, este estado de ausência de determinações pode ser chamado *infinitude vazia*, o que não deve ser confundido como um vazio infinito.

---

<sup>16</sup> Schiller nasceu em 1759 e Bergson, em 1859.

<sup>17</sup> *A Educação Estética do Homem* numa série de cartas foi publicada pela primeira vez em três partes na revista *Horen*, editada por Schiller, nos números 1, 2 e 6, todos no ano de 1795.

Agora seu sentido deve ser afetado, e da quantidade infinita das determinações possíveis uma única deve ganhar realidade. Uma representação deve surgir nele. O que não fora mais que uma faculdade vazia no estado anterior da mera determinabilidade torna-se agora força agente, ganha conteúdo: ao mesmo tempo, enquanto força agente, torna-se limitada, embora enquanto mera capacidade fosse ilimitada. Há, portanto, realidade, mas a infinitude se perdeu. Para descrever uma figura no espaço temos de *limitar* o espaço infinito; para representar uma alteração no tempo temos de *dividir* a totalidade do tempo.”<sup>18</sup>

O texto de Schiller aponta para o exercício de extrair uma forma do devir.

Trata-se, portanto, de um problema de representação, antes de tudo, uma representação em que a “infinitude se perdeu”. Já, atualmente, o que importa na contemporaneidade e, por conseqüência, o que constitui a temporalidade contemporânea, não é mais a reprodução da experiência ou a geração de imagens representacionais e sim a *criação*<sup>19</sup> de imagens *apresentacionais*, inaugurais da própria experiência, ou, como foi dito anteriormente, “imagens-acontecimentos”.<sup>20</sup> Nelas, a infinitude não se perdeu, mas continua a se dar

---

<sup>18</sup> Idem, p. 95.

<sup>19</sup> Este conceito foi introduzido pelo teólogo, filósofo e espiritualista brasileiro Huberto Rohden para dar conta da diferença entre o simples ato de criar daquele que é inspirado pela força cósmica. Rohden passou uma temporada entre 1945 e 1946 na Universidade de Princeton, onde manteve com Einstein - diretor do Institute of Advanced Studies - diálogos regulares sobre filosofia e religião. Todos os livros escritos ou traduzidos por Rohden iniciam com uma página de advertência onde se lê: “A substituição da tradicional palavra latina *crear* pelo neologismo moderno *criar* é aceitável em nível de cultura primária, porque favorece a alfabetização e dispensa esforço mental - mas não é aceitável em nível de cultura superior, porque deturpa o pensamento. *Crear* é a manifestação da Essência em forma de existência - *criar* é a transição de uma existência para outra existência. O Poder Infinito é o *creador* do Universo - um fazendeiro é um *criador* de gado. Há entre os homens gênios *creadores*, embora não sejam talvez *criadores*. A conhecida lei de Lavoisier diz que “na natureza nada se cria, nada se aniquila, tudo se transforma”, se grafarmos “nada se cria”, esta lei está certa, mas se escrevermos “nada se cria”, ela resulta totalmente falsa. Por isso, preferimos a verdade e clareza do pensamento a quaisquer convenções acadêmicas”. In GOLDSMITH, Joel S. *A arte de curar pelo espírito*. (Tradução e notas de Huberto Rohden). São Paulo: Ed. Martin Claret, 2004.

<sup>20</sup> André Parente usa esse termo para alertar os entusistas da imagem virtual enquanto mera novidade técnica: “Ou o virtual é uma imagem-acontecimento, uma imagem-devir, ou é apenas uma determinação técnica sem interesse. Ou melhor, uma determinação técnica interessada na reprodução social das representações dominantes (Alliez)”. PARENTE, A. *Op. Cit.*, p. 22.

indefinidamente, dependendo, no entanto, do grau de doação e interação do espectador.

Se as imagens-acontecimento são tão importantes na atualidade, talvez isto se deva ao fato de a aceleração do presente pelo tempo-real das novas tecnologias da informação ter diminuído consideravelmente a experiência no nosso cotidiano, o “mergulho no fluxo vital”, algo que teria iniciado com o surgimento da sociedade industrial. Walter Benjamin foi quem mais se dedicou a pensar criticamente os efeitos da técnica, sobretudo a fotográfica, e seus impactos sobre a sociedade da época.<sup>21</sup> Para ele, a experiência passa a ser mediada pela técnica que vem ocupar o lugar da tradição e da memória coletiva na determinação do que era a “experiência sensível do espaço e do tempo”.<sup>22</sup>

Esta aceleração que encolhe o presente, vivida intensamente pela sociedade da informação, e que acentuou o abismo que separa o homem da experiência do mundo, leva-nos a reconhecer que talvez a arte nunca tenha tido um papel tão importante como nos dias de hoje. Contrariando a idéia bastante recorrente no campo da crítica de arte de que o mundo estaria saturado de imagens e que não seria mais necessário fabricá-las, a pesquisadora colombiana e crítica de arte Maria Iovino propõe a seguinte reflexão:

---

<sup>21</sup> Ver BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In LIMA, Luiz Costa (org). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

<sup>22</sup> Para Lissovsky, a fotografia ocupa um lugar singular no pensamento de Benjamin, na forma de um paradoxo: ao mesmo tempo que ela é a “conquista fundamental de uma sociedade em que a experiência declina”, é também a recuperação dessa experiência, sobretudo através da participação do instante. “É uma prerrogativa do instante fazer da convergência entre passado e futuro um salto em direção ao ‘tempo perdido’”. Ver LISSOVSKY, Mauricio. *O refúgio do tempo - investigação sobre a origem da fotografia moderna*. Tese de doutorado em Comunicação e Cultura. ECO/UFRJ, 2002, p. 17.

“Quando se insiste que o mundo está saturado de imagens, se trata precisamente do tipo de imagem insistente e evidente que nos cansam e estorvam pela sua carência de sentido, bem como por sua falta de sincronia com a gravidade ou a importância dos acontecimentos que enfrentam. Esta reclamação se invalida perante imagens apresentadas e despertadas pela arte, que são esclarecedoras e, por isso, ‘des-saturadoras’<sup>23</sup> e eminentemente necessárias. O exercício da inteligência e, sobretudo, da inteligência poética, é um dos suportes fundamentais da coexistência humana.”<sup>24</sup>

A marca da necessidade se faz duplamente indispensável: não só para os artistas que “cream” imagens, como para os espectadores que, por meio delas, refazem seu elo vital com o mundo.

Voltando à fotografia, imagem dita “instantânea por essência” e de onde partiu a minha pergunta inicial, é como se fosse necessário, como em nenhuma outra época, empreender um esforço para pensá-la semelhante ao que fazem os artistas com as imagens que lhes chegam dos acontecimentos do mundo: extrair delas os clichês, as obviedades, para *crear* com elas algo que apresente uma reflexão sobre esse mundo. “Des-saturar” também os clichês que envolvem o pensamento sobre a fotografia, sobretudo a abordagem ontológica, que por tanto tempo dominou seus estudos, e que consagrou o instante como a essência de seu fazer e associou a imagem fotográfica a uma representação direta de um “real”.

Se, por um lado, infelizmente, a ênfase no dispositivo técnico fotográfico ainda domina a discussão nas rodas fotográficas e em algumas poucas

---

<sup>23</sup> Neologismo criado para melhor expressar o significado da palavra original em espanhol, “desaturadoras”.

<sup>24</sup> Tradução minha. IOVINO, Maria. *Texto e curadoria da exposição Contratextos – Fernell Franco, José Alejandro Restrepo, Miguel Angel Rojas e Oscar Muñoz*. Ministerio de Relaciones Exteriores de Colombia, Bogotá, 2007.

abordagens teóricas; felizmente, por outro lado, é inegável que a imagem fotográfica já é estudada e utilizada, pelo menos do ponto de vista da arte, como material que se hibridiza com as outras imagens e como matéria em que se atualiza uma proposição artística.

Com a crescente digitalização das mídias, tornou-se um cacoete dispensável diferenciar imagem de texto ou som, por exemplo, já que tudo está se transformando progressivamente em imagem codificada. As operações que fazemos com textos, sons e imagens são as mesmas; são passagens de programa para programa que liberam o caminho para as trocas entre os meios de comunicação e apontam para uma futura transversalidade dos dispositivos técnicos.<sup>25</sup> Será que, finalmente, estamos vivenciando a idéia bergsoniana de que toda a **matéria** do mundo é constituída de imagens?

Dentro desse complexo de imagens, a fotografia instantânea apresenta-se, portanto, como um arranjo provisório de uma compressão temporal de algo que está fluindo, já que nossos cérebros não foram, ainda, capacitados para perceber o que anuncia a revolução científica contemporânea: que o tempo deixa de ser a flecha de *Cronos* para se tornar complexo e heterogêneo - “um labirinto, uma trama, um tecido de nodos singulares”.<sup>26</sup> A fotografia renuncia, apenas momentaneamente, ao infinito para dar lugar ao finito, à forma, e atualiza o

---

<sup>25</sup> Em recente palestra, Gisele Bieguelman atentou para esta tendência que fará com que as diferenças entre câmeras fotográficas, filmadoras, celulares etc. praticamente desapareçam, o que nos desafia, de certa forma, a pensar o panorama tecnológico atual para além do que define as máquinas como potencialidades técnicas e sim pela complexidade do sujeito que daí emerge. Abertura da Semana FNAC EPSON/ FS de Fotografia. Ateliê da Imagem Espaço Cultural. Rio de Janeiro, 21 de janeiro de 2008.

<sup>26</sup> OLIVEIRA, Luiz Alberto. *Op. Cit.*, p. 53.

virtual num estado de coisas. O pensador francês André Rouillé denominou essa passagem de “infinito-virtual” para “finito-atual” como um “plano de referência que a ciência, assim como a fotografia, utiliza para fazer ver os seus fenômenos”.<sup>27</sup> Como membranas-luz e membranas-código<sup>28</sup> que atualizam em si a trama do tempo.

Essa abordagem que desdobra a fotografia em fluxo provisoriamente contido numa borda inspirou a escolha das obras que ora apresentaremos. Todas foram realizadas com e a partir de imagens técnicas (fotografia, vídeo e cinema) perfazendo uma fronteira que Raymond Bellour denominou de *entre-imagens*: tipo de produção que opera com os suportes numa multiplicidade de sobreposições e configurações pouco previsíveis, e que, na maioria das vezes, são apresentadas no formato de instalação.<sup>29</sup>

Não será discutido o corpo da obra dos artistas em seu sentido cronológico e evolutivo. Esta tarefa não serve aos propósitos deste trabalho. A ênfase de minha análise é a obra em si e o que ela traz como proposição e apresentação do tempo. Desta forma, os artistas com obras aqui apresentadas (Abbas Kiarostami, Agnès Varda, Alice Miceli, Douglas Gordon, Georges Rousse, Kátia Maciel e Kim Sooja) destacam-se por não pertencerem exclusivamente a nenhum campo

---

<sup>27</sup> ROUILLÉ, André. *Op. Cit.*, p. 263.

<sup>28</sup> Embora sabendo que a imagem digital introduziu um novo regime de visibilidade, por tratar-se de uma imagem-código, que pode ser gerada em parte ou totalmente sem a impressão da luz da natureza, transcendendo, portanto, a natureza analógica das imagens anteriores, permito-me também usar a expressão “membranas-luz” neste trabalho pois todas as obras que serão analisadas provém, pelo menos parcialmente, de uma captura ainda dependente da luz, não constituindo imagens geradas 100% através de programas, como é o caso, por exemplo, da imagem 3D.

<sup>29</sup> BELLOUR, Raymond. *Entre-Imagens: Foto, cinema, vídeo*. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

artístico, mesmo privilegiando um suporte em relação aos outros para suas práticas (como é o caso do vídeo em Alice Miceli). Todos estão pensando as imagens e suas tessituras de tempo. Todos estão nos convidando a deslizar para dentro da imagem e a tirar a lente de contato opaca que foi colada aos nossos olhos.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Livremente inspirado em Parente, *Op. Cit.*, p. 30.

## **2. A FOTOGRAFIA E A QUERELA DO INSTANTÂNEO**

## 2.1. A FOTOGRAFIA-DOCUMENTO E A CONQUISTA DA INSTANTANEIDADE

Em 1980, Roland Barthes publica um de seus livros mais conhecidos, *A Câmera Clara*, em que defende uma abordagem teórica sobre a fotografia dominada pela noção de índice. Barthes e outros autores que foram muito influenciados pelo vasto campo teórico introduzido pelo semiótico americano Charles S. Peirce parecem insistir na noção de representação, algo que, precisamente neste momento de formação da sociedade da informação, está caindo por terra em vários setores. Paradoxalmente, neste livro, Barthes introduz a conhecida expressão “ça-a-été” (que poderíamos traduzir por “isto foi” ou “isto aconteceu”) como própria da natureza da fotografia, como se esta fosse sempre a prova, o traço, a representação de uma coisa preexistente por meio de um registro totalmente transparente, sem mediação do fotógrafo, como se o real fosse “colado” à sua representação.

Essa leitura ontológica da fotografia, que instaurou uma ditadura do real passivamente registrável pelo fotógrafo, não foi inaugurada com Barthes, mas teve nele seu ponto culminante - e ainda continuou ecoando nas décadas seguintes em outros autores, em maior ou menor grau.<sup>31</sup> Ela dominou, no

---

<sup>31</sup> É o caso por exemplo de Philippe Dubois em “O Ato Fotográfico e outros ensaios”. Mais tarde, Dubois faz uma revisão do que defendia neste livro e inverte sua posição em relação à especificidade da fotografia, como afirma no texto *Photography Mise-en-Film. Autobiographical (Hi)stories and Psychic Apparatuses*, publicado no livro *Fugitive Images: From Photography to Vídeo*, editado por Patrice Petro: “Já há alguns anos, meu estudo de *media* tem se concentrado cada vez mais na intersecção de várias formas de representação visual. Em um trabalho sobre fotografia, no início dos anos 1980, e mais recentemente sobre vídeo, eu abordei cada mídia sob o ponto de vista de sua própria essência estética, sua especificidade. Mas, desde aquela época, fui levado a acreditar que já não é mais possível, no audiovisual e na paisagem teórica de hoje, falar sobre a arte em si mesma, como se esta fosse autônoma, isolada, e auto-definidora. No nível teórico, eu

entanto, o discurso sobre o que seria um “essencialmente fotográfico” desde o aparecimento do daguerreótipo em 1839 e teve ainda o inconveniente de reduzir a fotografia ao funcionamento elementar de seu dispositivo técnico, algo capaz de registrar quase automaticamente as impressões luminosas das coisas do mundo.

Como sabemos, todo dispositivo tecnológico faz parte do saber de uma época histórica, inseparável de uma prática discursiva e de um regime de visibilidade<sup>32</sup> que procuram produzir uma idéia de verdade sobre o mundo. É interessante notar como a fotografia, quando surge, imediatamente é saudada como o principal instrumento de um projeto de sociedade moderna industrial em que a idéia de verdade se relaciona à noção de *tornar visível*. Rapidamente, ela ganha o status de “mediadora do invisível”: a revelação da “imagem latente”, intrínseca ao seu processo, associa-se ao projeto moderno de desvelamento do mundo. Esta “agenda do invisível” pode ser notada no tipo de produção que marcou a história da fotografia no século XIX: “os retratos espirituais, a decomposição do movimento em Muybridge e Marey, as iconografias da insânia e das doenças da alma, os inventários dos tipos criminais, a fotografia

---

acho que já não é mais útil, ou até mesmo pertinente, tratar a fotografia como uma coisa em si, ou o cinema como uma ontologia, ou o vídeo como um meio específico. (...) Eu acho que hoje estamos na melhor posição para abordar um dado meio visual imaginando-o a partir de outro, ou através de outro, em outro, por outro ou como outro.(...) O negócio é deliberadamente praticar essa abordagem oblíqua, lateral. Poderíamos começar com essa simples idéia: que a melhor lente sobre a fotografia será encontrada fora da fotografia.”. Grifo meu.

<sup>32</sup> Ver DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Lisboa: Vega, 1990.

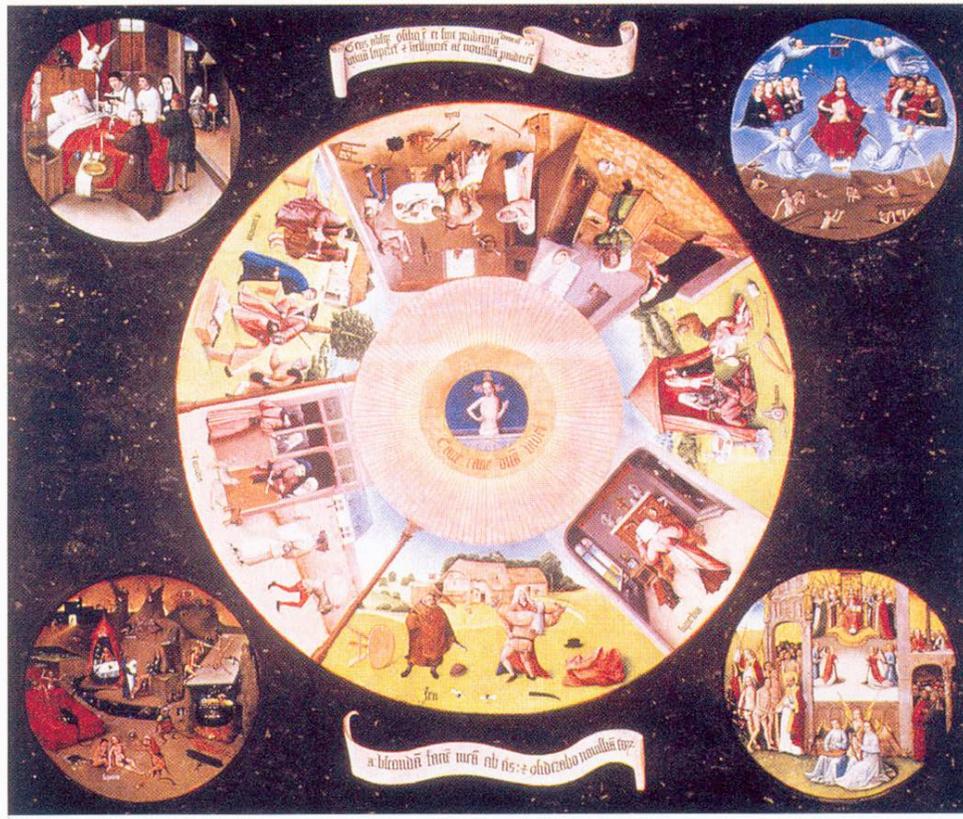
etnográfica, as ruínas, os fósseis”,<sup>33</sup> e também as paisagens estrangeiras de lugares exóticos e de difícil acesso vendidas em álbuns esmerados para que a classe burguesa, que se fortalecia, conhecesse o mundo sem sair do conforto de suas casas.

O olho moderno que chega a todos os cantos do mundo e que tudo revela remonta, no entanto, a uma idéia muito mais antiga, de antes da Antigüidade: a idéia de que Deus tem olhos, ou mais ainda, *é olhos*. Uma das primeiras interpretações simbólicas do olho divino na história da pintura é a chamada *Seven Deadly Sins*, do pintor flamenco Hieronymous Bosch, uma mandala religiosa em forma de mesa provavelmente feita entre 1480 e 1500. Nela, o estilo abstrato do olho de Deus é baseado numa forma geométrica contendo um círculo menor de cor azul escura com o Cristo no centro, rodeado, por sua vez, por outros três círculos concêntricos: o primeiro consiste num círculo estreito e dourado; o segundo, mais largo, com raios centrifugais também dourados (que juntos lembram a pupila e a íris); e o último contendo cenas da vida cotidiana, como se estas fossem o reflexo do mundo nos olhos de Deus.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Ver LISSOVSKY, Mauricio. *O refúgio do tempo - investigação sobre a origem da fotografia moderna*. Tese de doutorado em Comunicação e Cultura. ECO/UFRJ, 2002, p. 21.

<sup>34</sup> Ver SCHMIDT-BURKHARDT, Astrid. “The All-Seer: God’s Eye as Proto-Surveillance”. In LEVIN, Y. T., FROHNE, U. & WEIBEL, P. (Orgs.) *CTRL [SPACE]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*. MIT Press, 2002.



Hieronymus Bosch  
*Seven Deadly Sins*  
c. 1480-1500,  
oil on wood, 47 x 59"  
Museo del Prado,  
Madrid

Mais tarde, no período Barroco, o olho de Deus é combinado com um triângulo e se espraia como ornamentação das igrejas, tomando controle de áreas especificamente sagradas de onde podia ser sempre visto pelos fiéis: no altar, no púlpito, no estuque das decorações, como adorno de livros devocionais e hinos, nas portas, nas tumbas e nas molduras das pinturas. Essa imagem estereotipada e amplamente disponibilizada aos devotos cristãos também objetivava “internalizar um regime do olhar divino que implicava a prática normativa da vigilância”.<sup>35</sup>

<sup>35</sup> Idem, p. 22.

Com o Iluminismo, esse símbolo religioso é apropriado com uma finalidade “profana”: o olho de Deus é naturalizado como um atributo do homem, capaz de iluminar-se individualmente e, assim, torna-se o maior símbolo das revoluções civis do século XVIII. Os organizadores da Revolução Francesa ilustram seus feitos ditados pela razão sob a forma de um olho; Robespierre inventa o substituto de Deus na figura do que chamava de “Ser Supremo”; tradicionais modelos icônicos são reciclados como seu símbolo, como o olho de Deus em forma de triângulo.

O desejo crescente pela visão também pode ser medido pelo enorme sucesso do panorama e seu horizonte circular ilusionista como entretenimento popular e, mais ainda, na adaptação da idéia de uma “visão total” tridimensional através do panóptico de Bentham. A onipresença do olho torna-se uma idéia fixa a partir de 1800, assim como a crescente mecanização da visão,<sup>36</sup> cujo apogeu se dá com a declaração da “invenção” do daguerreótipo, primeiro processo oficial de escrita mecânica com a luz, em 1839.

Dentro dessa perspectiva, fica fácil compreender a forma quase naturalizada com a qual a fotografia foi saudada como o protótipo de invenção cuja finalidade e estatuto era o de **revelar**, e não o de **apresentar** o mundo.

---

<sup>36</sup> Segundo SCHMIDT-BURKHARDT, “Na época do vídeo e de programas de satélite, da tecnologia cibernética e da internet, a “virada ótica” de uma sociedade guiada por imagens se dá em novas práticas de observação e vigilância. O fantasma da onipresença do olho divino, evocada pela concepção cristã de vida, está bem preservada no estatuto da polícia moderna através do computador, a mídia “líder”. “Máquinas de ver”, que podem ser associadas com enormes expectativas técnicas e também morais, tomam para si a função de controle como um tipo de retina pública. Neste sistema, Deus está deixando de ser o paradigmático observador do mundo para ser substituído por técnicas de **ilustrar** a realidade visível e invisível”. P. 31. Tradução e grifo meus.

Mostrar a verdade do mundo era, antes de tudo, o paradigma político do Estado moderno. Esta idéia só perdeu força à medida que o paradigma moderno foi substituído pelo contemporâneo e sua conseqüente mudança do estatuto do visível: na sociedade tecno-informacional em que vivemos, a ênfase não é mais tanto a de representar fielmente os traços materiais do mundo físico, e sim capturar o fluxo, o processo, as invisibilidades latentes que são atualizadas em “verdades provisórias”, o virtual disponível na *web*, que pode inclusive gerar trocas e afetos.<sup>37</sup>

Neste novo regime de visibilidade, a crença na confiabilidade das imagens fotográficas e em seu valor documental, como se elas fossem a realidade em si mesmas, foi radicalmente transformada pela imagem digital e seus programas de manipulação. A “retórica indexical” do passado fotomecânico e fotoquímico da fotografia que nutria a crença de que ela não estava sujeita a intervenções – o que garantia o seu “efeito” de real e a veracidade da representação –, foi transferida para a imagem em movimento gerada pelos sistemas de vigilância em tempo real. Essencialmente, essas imagens constituem registros sem significado, cuja função explícita é fornecer informações precisas sobre a entrada e saída de indivíduos de locais sob segurança e monitoramento. No entanto, sabemos que as imagens de vigilância são sempre sujeitas à edição por quem delas se apropria, como acontece em todos os programas de televisão do tipo *Big Brother*.

---

<sup>37</sup> Para esse tema, ver LÖFGREN, Isabel B. *Frágeis Conexões: Razão e desejo na arte da era telemática*. Dissertação de Mestrado em Linguagens Visuais Experimentais. UFRJ - PPGAV-EBA, 2007.

Ainda assim, hoje o público acredita mais numa imagem de vigilância do que numa imagem fotográfica. Segundo Thomas Levin,

“O que aconteceu aqui foi que a indexabilidade *espacial* que orientava as condições fotográficas anteriores foi substituída por uma indexabilidade *temporal*, uma imagem cuja verdade é supostamente “garantida” pelo facto de estar a acontecer no chamado “tempo real” e assim – em virtude de suas condições técnicas de produção – supostamente não ser susceptível de manipulações pós-produção.”<sup>38</sup>

Mas nem sempre foi assim. Quando surgiu, a fotografia veio suplantar o desenho e a gravura em suas funções antes documentais. E a confiança que ela mereceu como documento fiel da realidade não repousava apenas em seu dispositivo técnico com o qual era possível, pela primeira vez, fabricar uma imagem totalmente mecânica, mas também porque ela era coerente com o que estava sendo valorizado pela sociedade da época: a racionalização instrumental, a mecanização, o espírito do capitalismo, a urbanização.

A “fotografia-documento”<sup>39</sup> introduziu, portanto, um novo paradigma que substituíu a mão do artista pela máquina, e a transcendência – que prevaleceu tantos séculos na arte – pela imanência.<sup>40</sup> Além disso, ela também racionalizou e mecanizou o agenciamento da visibilidade que se impunha no Ocidente desde o *Quattrocento*, focado na perspectiva e no dispositivo ótico da câmera obscura. Por

---

<sup>38</sup> LEVIN, Thomas Y. “A Retórica do Índice Temporal: Narração Vigilante e Cinema do ‘Tempo-Real’”. In *IN SI(S)TU – Revista de Cultura Urbana* (Privacidade #0.5 e #0.6), 2003.

<sup>39</sup> Expressão utilizada por Rouillé para diferenciar este tipo de produção em relação à fotografia-expressão, que analisaremos a seguir. Ver ROUILLÉ, *Op. Cit.*

<sup>40</sup> “No plano da imanência, o olhar direcionado às coisas pela fotografia é menos impregnado das tradições e do passado e mais voltado para o futuro; é um olhar igualitário, que ignora ou rejeita as hierarquias antigas e valores entre as coisas; é um olhar profano: senão livre, liberto dos poderes do sagrado, é um olhar direto e unívoco, plenamente ancorado no “aqui de baixo”, desobstruído de forças transcendentis”. ROUILLÉ, *Op. Cit.*, p. 71.

fim, ela fazia ver o mundo através do registro químico de suas aparências. Mecanicidade, imanência, ótica física e química são os alicerces dos enunciados da verdade próprios do regime da fotografia-documento e que encobriu, durante quase um século, o fato de que a fotografia, mesmo documental, também constrói e fabrica mundos, que ela produz um novo real – um real fotográfico.

O regime da fotografia-documento encontra seu apogeu a partir da conquista da instantaneidade, algo que só começou a se anunciar a partir de 1870 com o significativo desenvolvimento da química, que tornou mais rápidos os negativos de gelatina de prata e a conseqüente diminuição dos tempos de pose. Em 1888, a Kodak lança uma câmera portátil com o famoso slogan “Aperte o botão e nós fazemos o resto”, tornando a prática da fotografia acessível aos amadores. A portabilidade, aliada à fabricação industrial de químicos de fácil utilização faz com que, a partir dos anos 1890, uma nova forma de fotografar e um novo conceito surjam: o instantâneo e o instante.

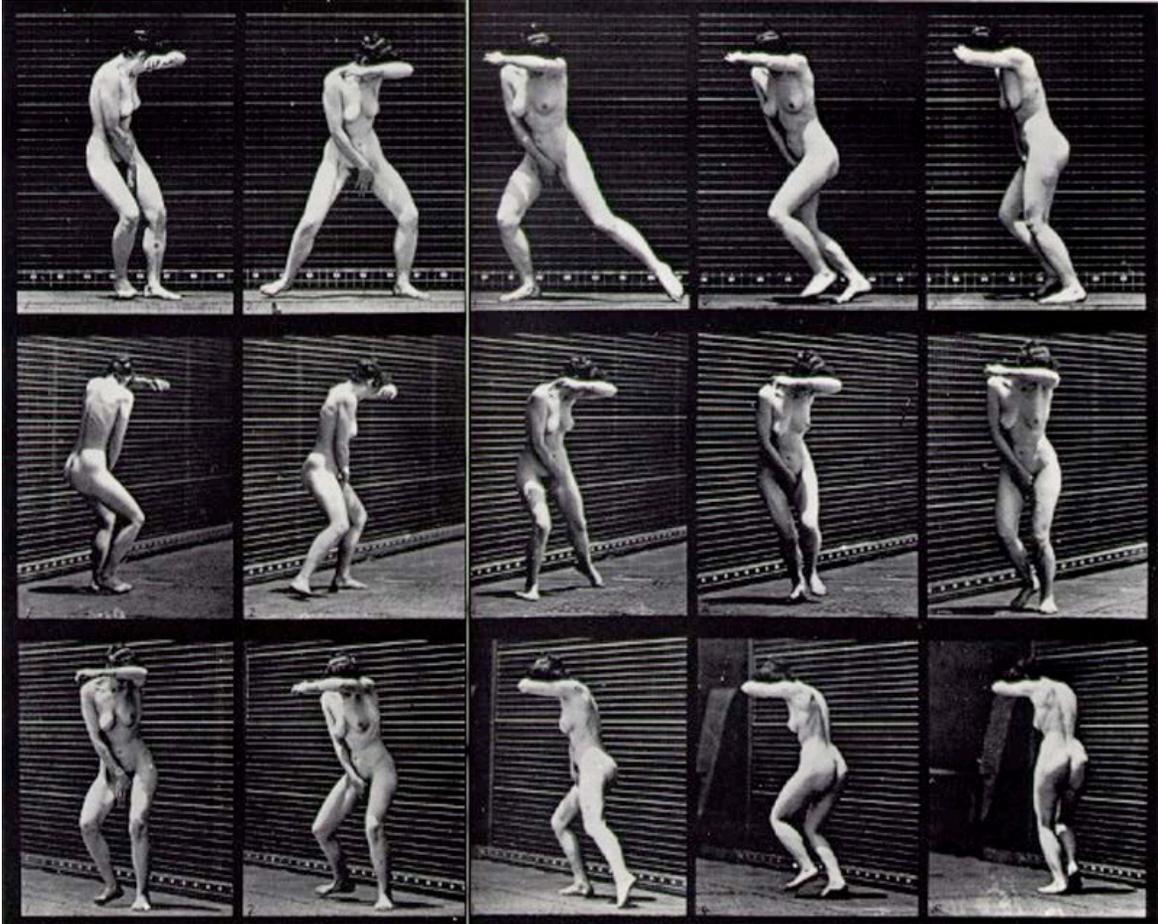
Até então, a pose dominava a estética fotográfica e esta estava ligada essencialmente a uma composição geométrica clássica e à perspectiva renascentista, cuja preocupação era descrever as coisas e sua posição, sua profundidade no espaço. Esta composição geométrica estática é substituída, no final do século XIX, pela composição temporal do instantâneo, que privilegia os movimentos, as dinâmicas das coisas, e inventa novas formas estéticas mais próximas à aceleração geral da sociedade industrial. O que passa a importar é a

captura do fluxo, do efêmero, que obriga o fotógrafo a ser rápido e certo – posturas que passam a constituir o “verdadeiramente fotográfico”.

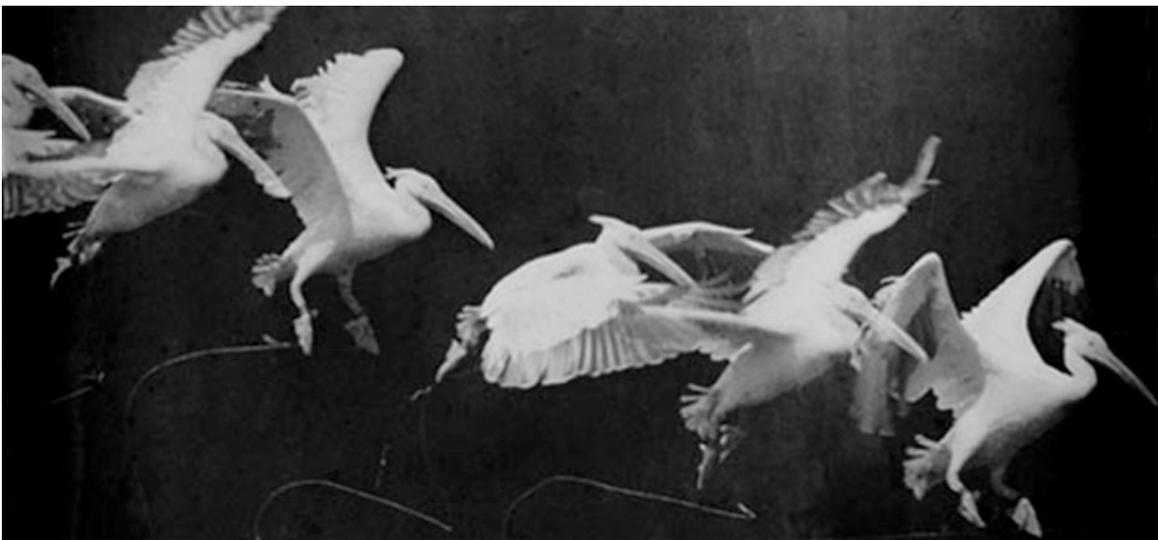


*Retrato de Sarah Bernhardt, Nadar, 1865*

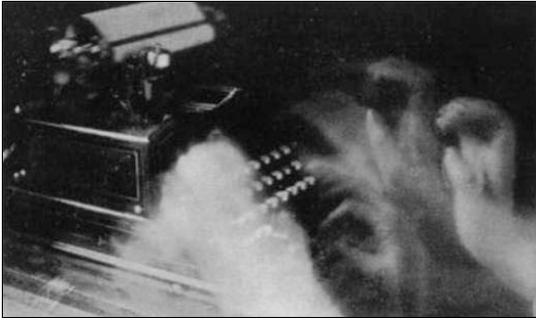
Investigar o movimento, registrar sua trajetória no espaço – algo impossível a olhos nus – passa a ser uma verdadeira fixação e as cronofotografias de Marey e Muybridge, o fotodinamismo ligado ao movimento futurista dos irmãos Bragaglia e as anamorfoses cronotópicas de Jacques-Henri Lartigue, embora apresentassem a inscrição do movimento por meio de procedimentos técnicos diferentes e com resultados diversos, constituem seus exemplos mais bem-sucedidos.



*Turning around in surprise and running Away*, Edward Muybridge, 1884-85



*Flying Pelican*, Etienne Jules Marey, circa 1882



*Datilografia*, Anton Giulio & Arturo Bragaglia, 1911



*Retrato Fotodinâmico de Mulher*, Arturo Bragaglia, 1924



*Corrida de carros em Delege*, Jacques-Henri Lartigue, 1912

Segundo Lisovsky, tais exemplos, por mais que apresentassem uma diferença de resultado estético em relação à fotografia posada, ainda estavam comprometidos com a “agenda do invisível” da produção fotográfica do século XIX. Para ele, a verdadeira ruptura só iria acontecer com o surgimento da fotografia moderna, quando esta é empurrada do domínio espacial ligado ao império do visível para a esfera temporal do cotidiano: “Esta é uma inflexão

decisiva, pois creio ser aí, no âmbito do tempo, que a fotografia, através da fotografia moderna, vai encontrar um invisível que lhe é próprio”.<sup>41</sup>

Lissofsky defende a hipótese de que a fotografia só teria manifestado plenamente sua originalidade com a fotografia moderna e a conquista do instante, quando o tempo passa a ser o invisível da imagem, pois reflui para fora dela (diferentemente do tempo “expressão do movimento” como no fotodinamismo e nas cronofotografias, que mais parecem uma tentativa dos fotógrafos de reintroduzir o movimento onde a técnica do instantâneo o havia banido).

É importante destacar que a hipótese de Lissofsky se constrói a partir do conceito de origem formulado por Walter Benjamin, para quem a origem não pode ser apreendida no início de um processo, e sim na consumação de sua história.

“A origem é, como numa tradução literal do alemão, uma fonte que permanece pulsando, insistindo, e graças à qual algo pode sustentar-se como existente. No momento em que essa origem se enfraquece, desaparece junto com ela o vigor de uma certa experiência.”<sup>42</sup>

Somente na atualidade, com a digitalização que tira das imagens as diferenças de suportes é que se tornou viável identificar o exato momento em que a fotografia teria manifestado plenamente sua originalidade: com a naturalização do instantâneo como parte da “natureza” fotográfica.

---

<sup>41</sup> LISSOVSKY, M. *Op. Cit.* P. 23.

<sup>42</sup> LISSOVSKY, Mauricio. “O tempo e a originalidade da fotografia moderna”. *In Tempo dos tempos* (org. Marcio Doctors). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003, p. 142.

**“Minha hipótese, neste caso, é que a origem da fotografia – ao menos da fotografia moderna, se admitimos esta concessão historicista – foi sua relação com o tempo. Foi o modo como, aceitando o tempo como o invisível da fotografia, permitiu que o seu ausentar-se da imagem a atravessasse de múltiplas maneiras”**.<sup>43</sup>

Especialmente neste trecho em destaque e nesta outra passagem - “Minha própria intuição do instante é que podemos remetê-lo à experiência da duração” -,<sup>44</sup> Lissovsky resume claramente sua tese sobre o instante, afirmando que é possível conciliá-lo com a experiência da duração bergsoniana, um devir que “atravessa a imagem de múltiplas maneiras”. O “durante”, para ele, não se daria no interior do ato fotográfico e sim no momento da espera do fotógrafo, no intervalo entre o que vê e o que clica, chamado por ele de “expectação”: “Afim, que melhor experiência da duração do que a indecisão? Dura-se na indecisão; na indecisão o tempo pesa.”<sup>45</sup>

Nessa indecisão, o fotógrafo se transporta para o lugar da memória. O resultado do trabalho da espera, da expectação, é chamado por Lissovsky de “aspecto”. Este leva a marca diferencial de cada fotógrafo, constituindo, portanto, a forma como *duram* diferentemente e *expectam* instantes “que se acomodam ou espirram, derivam ou se repitam etc”<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> LISSOVSKY, Mauricio. *O refúgio do tempo - investigação sobre a origem da fotografia moderna*. Tese de doutorado em Comunicação e Cultura. ECO/UFRJ, 2002, p. 29. Grifo meu.

<sup>44</sup> Ibidem, p. 42.

<sup>45</sup> Ibidem, p. 42.

<sup>46</sup> Transcrição da participação na mesa-redonda “Instantâneo: O Tempo infinito da fotografia” (Centro Cultural Banco do Brasil, RJ, 20 de junho de 2007), por ocasião da exposição “Instantâneos da felicidade” (Coleção Maison Européenne de la Photographie – MEP – Paris). Para uma melhor compreensão dessas categorias, ver principalmente o capítulo 7 da tese de doutorado de Mauricio Lissovsky, apresentado de forma resumida no texto “O tempo e a originalidade da fotografia moderna”. In *Tempo dos tempos* (org. Marcio Doctors). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003.

Embora reconheçamos que essa abordagem tenha o mérito de reconciliar as experiências aparentemente díspares da instantaneidade e duração, acreditamos que deslocar a experiência da duração para o ato da espera pela imagem é ainda operar pelo método barthesiano de forma inversa: em vez de dar ênfase, como faz Barthes, ao observador, coloca-se o autor como centro privilegiado do processo. A imagem fica no meio desse embate, esvaziada de sentido e propósito, quando, na verdade, é nela, membrana provisória, que se atualiza o virtual disponível, o agenciamento de trocas entre a idéia original do autor e a forma como o observador vai recebê-la e interagir com ela.

Importa-nos, portanto, como o tempo vai refluir dentro da imagem, nessa interface viva, e como essa membrana vai tornar visível - de forma explícita ou velada - a experiência do tempo. Tomamos aqui um exemplo dado pelo mesmo autor: a fotografia estereoscópica. Juntamente com a fotografia panorâmica, ela faria parte da categoria de imagens que favorece um percurso espacial do olhar para dentro delas. A estereoscopia seria, portanto, um tipo de imagem que favorece o percurso labiríntico em seu interior, onde o olhar pode perder-se e fazer “pequenos saltos de tirar o fôlego”; ela ocuparia uma “posição peculiar, entre o tátil e o óptico, a percepção e a memória”.<sup>47</sup>

Para nós, este percurso é, na verdade, de ordem temporal e seu exemplo é bastante interessante por tratar-se de uma imagem que *facilita* a experiência do

---

<sup>47</sup> LISSOVSKY, Mauricio. *O refúgio do tempo - investigação sobre a origem da fotografia moderna*. Tese de doutorado em Comunicação e Cultura. ECO/UFRJ, 2002, p. 59.

tempo pelo espectador, algo que não é tão óbvio em outras configurações imagéticas. É este o exercício que nos propomos nesse projeto.

## 2.2. A CRISE DA FOTOGRAFIA-DOCUMENTO E A FOTOGRAFIA-EXPRESSÃO

Em 1990, o fotógrafo francês Raymond Depardon, depois de trabalhar como fotojornalista e de ter seguido os valores da reportagem clássica por muitos anos, passa a defender a prática de uma fotografia de “*temps faibles*” (tempos fracos), em que, segundo ele mesmo, nada se passaria. Obviamente, tratava-se de uma ironia com o conceito de “instante decisivo” preconizado por Henri Cartier-Bresson e que se tornara o símbolo da estética da instantaneidade: “Fotografar é – simultaneamente e numa mesma fração de segundo – reconhecer o fato em si e organizar rigorosamente as formas visuais percebidas para expressar o seu significado. É pôr numa mesma linha: cabeça, olho e coração”.<sup>48</sup>

Enquanto o instante decisivo valorizava a captura exemplar de uma ação extraída do fluxo do mundo ativo, o trabalho de Depardon “emerge dos confins de um vazio total”, de uma “perpétua incerteza”. Suas imagens valem mais pelo que não mostram do que pelo que mostram. A partir dos anos 1980, suas imagens já tinham começado a incorporar textos, nos quais fala de si, de suas emoções, seus desejos, suas frustrações, colocando em pauta uma autoria e uma mistura de subjetividade e objetividade que desafiavam o projeto da fotografia-documento e sua pretensa transparência, isenção e imparcialidade em relação aos eventos que registra.<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> BRESSON, Henri Cartier. *Apud* GURAN, Milton. *Linguagem Fotográfica e Informação*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed., 1992, p. 19.

<sup>49</sup> Ver ROUILLÉ, A. *Op. Cit.* Pp. 225-30.

Este tipo de produção traz consigo um novo regime de enunciados fotográficos que Rouillé denomina de “fotografia-expressão”, no qual o autor e sua escritura sobressaem mais do que o real, e que tem no suíço naturalizado americano, Robert Frank, o seu precursor. Segundo Rouillé, a liberdade alcançada com este novo contexto abre todas as possibilidades à imagem fotográfica – em contrapartida, essa liberdade ao mesmo tempo priva a fotografia de uma unidade e de uma uniformidade internas que eram garantidas, até então, pela ancoragem no discurso de um “real” e sua submissão ao conceito de representação.

Na nova sociedade da informação que então se formava, não havia mais espaço para um conceito de verdade e de realidade como eram entendidos conforme os parâmetros anteriores. Todas as fronteiras que separavam o verdadeiro do falso implodem, trazendo à tona o grau de ficção que sempre existiu na realidade e afirmando a positividade dos simulacros como potência capaz de romper com o estabelecido, algo essencial para a arte. Para Gilles Deleuze, ao subir à superfície, “o simulacro faz cair sob a potência do falso (fantasma) o Mesmo e o Semelhante, o modelo e a cópia.”<sup>50</sup>

Ora, a crise da fotografia-documento explicita, na verdade, uma crise muito maior que concerne uma idéia de mundo produzida a partir de um centro e que objetivava ordenar as visualidades e os discursos. A passagem de um mundo com um centro definido para o mundo das redes inaugura uma nova ordem

---

<sup>50</sup> Ver DELEUZE, Gilles. “Platão e o Simulacro”. In *Lógica dos sentidos*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 267.

visual onde a “veracidade” da fotografia-documento perde sua força e onde, finalmente, as imagens podem se eximir da acusação de serem sempre cópias degradadas, simulacros capazes apenas de captar a superfície das coisas. As questões platônicas que relacionam original e cópia, modelo e simulacro, referente, semelhança etc. passam a não ter mais tanta importância neste novo panorama.

Nessa virada, a fotografia-expressão alarga as fronteiras entre o real e sua imagem, colocando aí todas as invisibilidades operantes. Em vez de defender a aderência pura da cópia ao modelo, ela reconhece o manancial de imagens já produzidas no mundo e joga com elas por meio de referências, citações, subjetividades que processam esse *dèjà-vu*.

Os fotógrafos da fotografia-expressão passam a operar por metáforas, num trabalho de escritura livre que inventa novas formas a partir dos clichês imagéticos já disponíveis no mundo. Eles atuam da mesma forma que um pintor diante de uma tela em branco: como todo artista, ele carrega em si tantas imagens que de algum modo elas já estão contidas virtualmente na tela.<sup>51</sup> Seu trabalho consiste não em cobrir esta tela, e sim em esvaziar, desencavar, limpar, operando, portanto, uma representação transfiguradora do real e não uma representação *tout court*.<sup>52</sup>

No entanto, acreditamos que a existência dessa suposta “unidade e uniformidade internas” de que fala Rouillé - ancorada diretamente no discurso

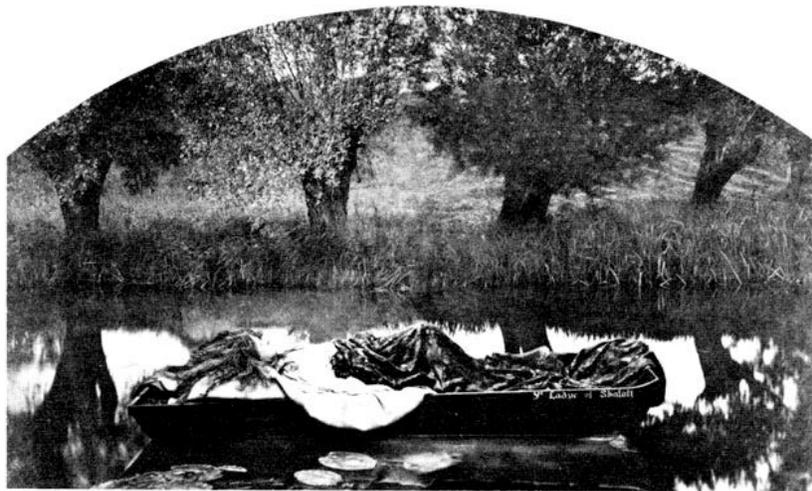
---

<sup>51</sup> Ver ROUILLÉ, A. *Op. Cit.*, p. 406.

<sup>52</sup> Ver DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 252.

de um “real” e sua submissão ao conceito de representação - tenha sido apenas a face que mais interessava ao discurso oficial da época, a que legitimou, como vimos, a fotografia como um dos símbolos das conquistas científicas da sociedade moderna. Isso fez com que a fotografia fosse vista mais popularmente como “espelho da realidade”, diminuindo a importância e reconhecimento de movimentos e práticas fotográficas que, desde o final do século XIX, se dedicavam a relativizar as fronteiras entre “realidade” e “subjetividade” e a estimular as hibridizações entre a fotografia e as artes em geral.

O Pictorialismo constituiu a primeira tentativa consistente de afirmar o valor estético da fotografia, situando-a como uma das “belas-artes” numa época em que esta era vista como uma aliada da ciência. A efervescência desse movimento se concentrou entre os anos 1890 e 1914, tendo como principais núcleos de produção inúmeros foto clubes na Inglaterra e na França, e como principais expoentes George Davinson, Henry Peach Robinson e Robert Demachy.



*The Lady of Shalott*, Henri Peach Robinson, circa 1861

Apesar de ter sido muito criticado como um movimento de simples imitação dos cânones da pintura acadêmica, o Pictorialismo hoje é valorizado como o responsável pelos primeiros estudos e debates sérios sobre técnica e estética fotográfica, bem como é reconhecida atualmente sua influência sobre as práticas artísticas contemporâneas:

“O fato de que em muitas ocasiões os autores pictorialistas tiveram uma vontade claramente mimética da pintura – pictoricista -, não deve condenar o verdadeiro espírito do movimento: a supremacia dos resultados sobre os métodos observados. E aos que hoje seguem pensando que o pictorialismo era sinônimo de uma lamentável imitação da pintura acadêmica vitoriana, seria conveniente recordar que toda a fotografia sintética moderna (mixedmedia, manipulações, experimentalismo etc.) tem sua base naquela formulação estética.”<sup>53</sup>

Outro movimento importante foi o Naturalismo, liderado por Peter Henry Emerson, autor do livro *Naturalistic Photography*, publicado em 1889. Nele, Emerson criticava os pictorialistas por alterarem demais a interpretação da natureza por meio de manipulações no laboratório, propondo então uma atitude fotográfica que valorizava os meios puramente óticos e mecânicos do aparelho fotográfico, sem, no entanto, deixar de reivindicar o espaço de expressão criativa dos fotógrafos. Ao valorizar a fotografia simples e direta, Emerson acabaria por inaugurar o termo *straight photography*, que seria mais tarde o lema dos fotógrafos puristas da *Photo-Secession* americana na virada do século.

---

<sup>53</sup> FONTCUBERTA, Joan (org.) *Estética Fotográfica – selección de textos*. Barcelona: Editorial Blume, 1984, p. 19.

Ambas as práticas pictorialista e naturalista seriam difundidas pelos inúmeros foto clubes espalhados pelos centros urbanos ao redor da Europa.<sup>54</sup> Com a Primeira Guerra Mundial, o eixo da produção fotográfica passa a se concentrar progressivamente nos Estados Unidos, onde o movimento *Photo-Secession*, liderado por Alfred Stieglitz, se dedica a investigar as potencialidades do meio fotográfico e discutir seu lugar na arte da época.



*Excusado*, Edward Weston, 1925

---

<sup>54</sup> No Brasil, apesar de um surgimento mais tardio, os foto clubes também tiveram papel preponderante no questionamento do caráter documental “exclusivo” da fotografia e na sua afirmação como expressão artística. O Rio de Janeiro concentrou o maior pólo de atividade foto clubista no Brasil nas primeiras três décadas do século 20, sendo o mais importante o Photo Club Brasileiro, criado em 1923. Por aqui o foto clubismo já nasceu vinculado à estética pictorialista, ainda que existisse a vertente mais clássica, que defendia as interferências, e a mais purista, ao modo da *Photo-Secession* americana. No entanto, foi em São Paulo, através do Foto Cine Clube Bandeirante, fundado em 1939, que iria se dar a verdadeira inovação da visualidade fotográfica no Brasil e que ficou conhecida como “Escola Paulista”. Essa produção de vanguarda de nomes como Geraldo de Barros, Thomas Farkas, German Lorca, José Oiticica Filho (que rompe com o Photo Club Brasileiro no Rio de Janeiro para se aproximar da Escola Paulista), entre outros, abriu o campo das pesquisas visuais para o concretismo e o abstracionismo e influenciou enormemente as práticas fotográficas experimentais que se consolidaram a partir dos anos 1980 em nosso país. Ver GOUVÊA, Patrícia. *Arte e fotografia e suas inter-relações no Brasil*. Monografia de Graduação em Comunicação Social. Rio de Janeiro, 1997; e COSTA, Helouise e RODRIGUES, Renato. *A Fotografia Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ/IPHAN/FUNARTE, 1995.

Apesar de sua busca pelo “essencialmente fotográfico” e pela autonomia da fotografia em relação às outras artes, inaugurando assim o “purismo fotográfico”, - fundador da estética modernista na fotografia -, os resultados obtidos se aproximavam, ironicamente, da pintura abstracionista da época. O próprio Stieglitz divulgava o Abstracionismo em sua emblemática Galeria 291, em Nova Iorque, local onde também foi organizada a primeira exposição de arte impressionista fora do continente europeu. Portanto, mesmo se concentrando em encontrar sua especificidade, a fotografia moderna foi contaminada, desde o início, pela arte praticada na época. Além do Abstracionismo, que Stieglitz mais tarde adota como forma de conciliar a auto-expressão desejada e o intrinsecamente fotográfico,<sup>55</sup> os fotógrafos puristas também foram muito influenciados pelo Cubismo e pelo Surrealismo. Portanto, mesmo ao buscar sua independência das outras formas de arte, a fotografia caminhava e progredia, de forma consciente ou não, de braços dados a elas.

---

<sup>55</sup> Exemplificada na sua famosa série *Equivalents*, realizada entre 1925 e 1931, onde associa fotografias preto&branco de nuvens com diferentes estados de seus pensamentos, emoções e experiências. A teoria da equivalência foi um assunto muito discutido entre os freqüentadores da Galeria 291 em N.Y. durante os anos 1910, que, por sua vez, foram inspirados pelas idéias de Kandinsky. Este acreditava que cores, formas e linhas refletiam as vibrações interiores, e muitas vezes emotivas, da alma.



*Equivalent*, Alfred Stieglitz, 1930



*White Dunes*, Edward Weston, 1936

Outro nome importante nesse contexto é o do designer, pintor e teórico húngaro László Moholy-Nagy, que veio dirigir nos Estados Unidos (Chicago), em 1937, a *New Bauhaus School of Design* (mais tarde chamada de *Institute of Design*), introduzindo ali uma outra vertente do modernismo europeu inspirada pelo construtivismo russo e elaborada pela *Bauhaus* alemã.

Figura de extrema importância na Alemanha, onde, em 1925, havia publicado a obra *Pintura, Fotografia, Filme*, que marca o nascimento da Nova Visão e de todo o movimento modernista alemão nas artes, Moholy-Nagy passa a defender a fotografia como a principal ferramenta artística para ampliar os limites da percepção visual e para apreender a experiência do espaço e do tempo. A visão objetiva propiciada pela fotografia era, para ele, uma revolução na consciência popular, “um meio para uma sociedade democrática e revitalizada”.<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> Ver GRUNDBERG, Andy and MACCARTHY GAUSS, Kathleen. *Photography and Art: Interactions since 1946*. New York: Abbeville Press, 1987, p. 27.



*Oblique view from the Berlin radio tower with snow,*  
Moholy-Nagy, 1928

Segundo Helouise Costa, para Moholy-Nagy, “a atividade fotográfica pautava-se pelo binômio produção-reprodução, ou seja, a reprodução como sendo a fotografia tomada diretamente do real e a produção como o amplo espectro de experimentações possíveis, tais como solarizações, intervenções diversas nas cópias e negativos, múltiplas exposições, fotomontagens e fotogramas”.<sup>57</sup>

Muitos artistas que estudaram no *Institute of Design* usaram a fotografia como material de experimentos em processos de impressão junto a outras

---

<sup>57</sup> Ver COSTA, Helouise. *In Fotografia: a experiência alemã dos anos 50*. São Paulo: Editora Gráficos Burti, 1995.

técnicas, como a colagem e o desenho, promovendo um diálogo deste meio com as outras artes.

Constatamos, portanto, que as trocas e influências entre a fotografia e as artes eram intensas e mútuas e sempre se deram desde pelo menos 1890. Certamente, elas tiveram papel preponderante na constituição do campo que Rouillé chama de “fotografia artística”, mas também em um nível menos evidente no que o autor denomina de “fotografia expressão”. Ambas as práticas, no entanto, provam que a arte nunca esteve assim tão apartada do fazer fotográfico como o discurso oficial que o regime da “fotografia-documento” gostava de preconizar.

Para Rouillé, no entanto, existe uma diferença fundamental entre a “arte dos fotógrafos” e a fotografia produzida pelos artistas,<sup>58</sup> algo que estaria refletido, portanto, nas posturas diferenciadas de Stieglitz e Moholy-Nagy, por exemplo. Esta talvez seja a discussão mais interessante levantada em seu livro *La Photographie: Entre document et art contemporain*. Para o autor, a fotografia dos fotógrafos está sempre polarizada pela questão da representação, mesmo que esta assuma diferentes agenciamentos: seja se esforçando em reproduzir o mais fielmente a aparência das coisas (fotografia-documento), seja fazendo o caminho exatamente oposto (fotografia-expressão), ou ainda quando objetiva transformar o real deliberadamente (fotografia artística), postura cuja origem remontaria ao calótipo e que foi adotada, como vimos, em movimentos como o pictorialismo. A

---

<sup>58</sup> Ver ROUILLÉ, A. *Op. Cit.*, segunda parte “Entre photographie et art”, pp. 305-450.

fotografia dos artistas, por outro lado, não se reporta às questões exclusivas da fotografia e sim às do mundo da arte. Não é a questão da representação que a preocupa (embora ela também seja uma de suas pautas), e sim a **da problematização da realidade, dar a ver algo do mundo que não é necessariamente da ordem do visível e sim dos conceitos.**

“De um lado, uma visão em profundidade e uma vontade de atravessar a superfície das coisas para extrair delas um sentido; do outro lado, a ostentação de vistas sem subjetividade e significação, tão neutras e soltas quanto possível. Para a alegoria-palimpsesto, o real não é um fim, mas um ponto de partida.”<sup>59</sup>

Embora a fotografia tenha sido elevada, a partir dos anos 1980, a um dos materiais privilegiados da arte contemporânea, seu uso pelos artistas remonta às *avants-gardes* de 1920, notadamente na exploração do fotograma e das fotomontagens. Certamente, até ser valorizada no panorama atual da arte, ela teve que passar por uma longa trajetória de apropriações com funções utilitárias, analíticas, críticas e paradigmáticas por movimentos como o Impressionismo, Pop-art (por meio principalmente de Andy Warhol e Robert Rauchenberg), Arte conceitual, *Body-art* e *Land-art*.

Marcel Duchamp tem nessa trajetória um papel primordial ao introduzir a noção de *retard* (atraso ou parada) em oposição ao *regard* (olhar), elaborada a partir do instantâneo: para o artista, “depois da época do *regard* e da pintura, o

---

<sup>59</sup> ROUILLÉ, André. *Les vérités relatives de la photographie*. In <http://www.paris-art.com/editorial-parisART/edito/216/page/2/andre-rouille-les-verites-relatives-de-la-photographie.html>  
Tradução minha.

*retard* é que governa as imagens da época industrial – a fotografia em primeiro lugar, seguida pelos *ready-mades*".<sup>60</sup>

Para Duchamp, o ato fotográfico condenava o fotógrafo a jamais ver ao mesmo tempo a coisa e sua imagem, somente sua promessa virtual, pois o funcionamento do obturador e o processo de revelação impediam a visão do processo, uma disjunção que a conquista da instantaneidade e de seus tempos de captura cada vez mais rápidos somente aprofundou. "O fotógrafo só podia descobrir a posteriori, em *retard*, o que havia capturado".<sup>61</sup> O *retard* do instantâneo fotográfico é trazido para o campo da arte por meio dos *ready-mades* e a dependência essencial que estes tinham com o observador para se completarem e se construírem como obra, algo que antes se estabelecia na ligação exclusiva entre o quadro e o artista. O público entra, portanto, como um terceiro elemento que completa a obra e que passa a fazer parte do processo de reconhecimento de seu valor artístico, algo que só acontece em *retard*, ou seja, na etapa posterior de sua circulação e não no momento da produção da obra.<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> ROUILLÉ, André. *Op. Cit.* p. 398.

<sup>61</sup> Idem, p. 399. Obviamente isso mudou radicalmente com as câmeras digitais.

<sup>62</sup> "Uma obra é uma máquina de *significar*. (...) o quadro depende do espectador porque só ele pode pôr em movimento o aparelho de signos que toda obra é. Nisto reside o segredo do fascínio do *Grande Vidro* e dos *ready-made*: um e outros reclamam uma contemplação ativa, uma participação criadora. Nos fazem e nós o fazemos. No caso dos *ready-made* a relação não é de fusão, mas de oposição: são objetos feitos contra o público, contra nós. De uma e de outra maneira Duchamp afirma que a obra não é uma peça de museu; não é um objeto de decoração nem de uso, mas de invenção e de criação. (...) Uma arte que obriga o espectador e o leitor a converter-se em um artista e em um poeta". In PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 61; e ROUILLÉ, A. *Op. Cit.* pp. 398-400.



*Fountain*, Marcel Duchamp, 1916-17

É importante recuperar o papel da arte conceitual como definidora de um fenômeno artístico fundamental: o declínio do objeto de arte e a valorização das atitudes e dos processos. A desmaterialização do objeto de arte, proposição introduzida no ambiente artístico nos anos 1960, tem a “paternidade” sobre o panorama contemporâneo em que importa mais as relações da arte com o mundo do que com as próprias questões da arte. Isso intensificou a valorização dos processos e eventos artísticos em detrimento dos resultados materiais.

Dentro desse panorama que diferencia a fotografia dos artistas da dos fotógrafos, é curioso saber que artistas conceituais como Vitor Acconci usavam a fotografia como meio de registro de suas performances e ações justamente por não reconhecerem nela a capacidade de dar conta da obra, de funcionar como uma representação e, portanto, substituir o ato efêmero da performance. Filmar,

por outro lado, era raramente permitido. Pela primeira vez desde seu surgimento, a fotografia é julgada como incapaz de substituir o objeto fotografado, e seu valor de documento é colocado na berlinda.

No caso da *Land Art*, as fotografias funcionavam como *non-sites*, substitutas dos trabalhos realizados em *sites-specifics*, intervenções na paisagem como a *Spiral Jetty* de Robert Smithson. Curiosamente, a foto, mesmo não substituindo a obra, passa a ser vista como o que resta das ações e, portanto, objeto material passível de venda, mesmo levando-se em consideração o fato de que os artistas conceituais não costumavam adotar os cuidados técnicos em seus registros fotográficos que hoje seriam fundamentais para a venda em galerias. Desta forma, a fotografia entra nas galerias como o elo redentor que assegurava uma continuidade dos valores tradicionais do “objeto artístico” do mercado de arte e sua preocupação com a venda, a reprodução e a circulação das obras.<sup>63</sup>



*Spiral Jetty*, Robert Smithson | Great Salt Lake, Utah, Estados Unidos, 1973

<sup>63</sup> ROUILLÉ, A. *Op. Cit.*, pp. 425-435.

Somente por volta de 1980 é que a fotografia deixa de ser vista como ferramenta da arte para ser considerada um dos principais materiais utilizados pelos artistas, abrindo um campo chamado por Rouillé de *art-photographique*, ou “fotografia dos artistas”, muito diferente da “arte dos fotógrafos”.<sup>64</sup> Embora essa hipótese não esteja no foco de nossa pesquisa, cabe ressaltar que ela traz à tona uma observação importante: como a fotografia - uma imagem técnica -, traça um percurso que vai progressivamente afrouxando sua valorização científica e seu contrato de transparência documental e testemunha da realidade, até entrar no campo da arte pelas mãos dos artistas, assumindo um valor estético em meio a um universo de outros suportes.

---

<sup>64</sup> Ver ROUILLÉ, André. “Da arte dos fotógrafos à fotografia dos artistas”. In *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 27, dez. 1998, pp. 302-311.

### **3. O RESGATE DO TEMPO NA FILOSOFIA DE BERGSON E NA CIÊNCIA**

### 3.1. BERGSON E A POSITIVAÇÃO DO TEMPO NA METAFÍSICA

Sem dúvida, Bergson foi o grande inovador do campo da Metafísica ao libertar a dimensão temporal do pensamento para além dos registros espaciais da experiência e da inteligência, subvertendo o sentido da Metafísica tradicional ao incorporar definitivamente o movimento, a vida e o tempo no pensamento.<sup>65</sup>

A Metafísica, nome pelo qual ficou conhecida a coletânea de quatorze pequenos tratados de Aristóteles (384 - 322 a.C), versa sobre diversos problemas da filosofia que dizem respeito a uma ciência denominada por Aristóteles de “ciência do ente enquanto ente”, e que se impunha como “pesquisa complementar aos estudos da realidade física dos seres-em-movimento”.<sup>66</sup> Segundo Jaime Bastos Áreas, os tratados da Metafísica se dedicam a pensar o ser “em sua realidade movente”, ou seja, já não é mais possível pensar o ser apenas em sua essência formal, sem levar em consideração “a substância material submetida a sucessivos estados”.<sup>67</sup>

O problema, no entanto, reside no fato de que o tempo é, nesta abordagem, considerado apenas pertencente ao domínio accidental, como uma realidade adjacente à da essência formal do ser. A substância material está sujeita ao movimento. E o tempo se apresenta somente como a medida do movimento, o fio condutor entre o anterior e o posterior, funcionando como seu número entre

---

<sup>65</sup> Ver ARÊAS, Jaime Bastos. “Bergson: a metafísica do tempo”. In *Tempo dos tempos* (org. Marcio Doctors). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003.

<sup>66</sup> Idem, p. 132.

<sup>67</sup> Idem, p. 134.

um instante e outro, numa relação de dependência. Bergson rompe com essa tradição ao colocar o tempo como o grande problema da Metafísica, e não apenas um acidente: uma operação de positivar o tempo. Para ele, os problemas metafísicos precisavam ser reformulados, já que não levavam em consideração a perspectiva temporal.

*“A grande questão da metafísica antiga e, de modo geral, do pensamento filosófico é a tentativa de representar intelectualmente movimento e mudança. (...) Por isso, o pensamento foi levado a procurar a realidade das coisas acima do tempo. Se o pensamento não consegue representar a mudança e o movimento, ele deve abandonar o movimento em direção ao imóvel, e a mudança, em direção ao imutável; precisa fazer isso ou se colocar para além do tempo. Ao abandonar o tempo, o pensamento mergulha na transcendência, na ilusão do sem-tempo. **Como não consegue dar conta da mudança, da alteração e do movimento, e como não consegue conceber a acidentalidade, a inteligência esculpe uma realidade acima do tempo. Então, o que faz a inteligência? Ela substitui a nossa experiência móvel, plena e susceptível de um aprofundamento crescente; substitui a nossa experiência contínua por um extrato fixo, seco, vazio, um sistema de idéias gerais abstratas, tiradas da experiência, ou antes, de suas camadas mais superficiais.**”<sup>68</sup>*

Na Metafísica revista por Bergson não há como privilegiar a inteligência como instrumento adequado à investigação do tempo, pois ela apresenta sempre a tendência de “instantaneizar” o tempo como movimento percorrido no espaço. Tudo fica “embolado”: o movimento é “grudado” no espaço, e o tempo é “enrolado” no movimento. O que Bergson acredita é que a Metafísica seja capaz de “restituir ao movimento a mobilidade; à mudança, a fluidez; ao tempo, a duração”.<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> Idem, p. 137. Grifo meu.

<sup>69</sup> Idem, p. 138.

A duração é, para Bergson, o verdadeiro lugar da experiência do ser, uma zona movente que compreende tudo o que sentimos, pensamos, queremos. Ou seja, tudo o que somos – passado, presente e futuro –, que escoar sem fim e que constitui o nosso espírito. No entanto, costumamos acessar nossa duração apenas quando um imprevisto, um incidente, parece tirar nossa vida psicológica da ordem, aparecendo como um fato extraordinário. Esse aparente “intervalo” faz parte, porém, de uma continuidade que é a “massa fluida de nossa existência psicológica inteira”<sup>70</sup> e que Bergson chama de espírito.

Bergson elege, então, a **intuição** em vez da **representação** como instrumento adequado para essa experiência da duração, que vai até a fonte do absoluto,<sup>71</sup> e que exige uma postura menos analítica e mais íntima. No lugar do bloco espaço-temporal da experiência sensório-motora, que prevê, para cada ação sobre o ser, uma reação, ele propõe o **escoamento da duração**: “a duração pura no interior da qual o espaço e o movimento encontram a ordenação do tempo”.<sup>72</sup> Para Bergson, o universo *dura*. Se formos capazes de nos aprofundarmos na natureza do tempo, de “escutarmos o burburinho

---

<sup>70</sup> BERGSON, Henri. *Memória e Vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 3.

<sup>71</sup> Como lembra apropriadamente Gerd Bornheim, antes de Bergson, “com Hegel, na sua *Fenomenologia do Espírito* (1807), o tempo inaugura, por assim dizer, o próprio nascimento do espírito. Para nosso filósofo, na origem de tudo existiria (...) uma experiência absoluta, no sentido de que haveria uma fusão de tudo, dos despertares do espírito com a realidade percebida (...)”. BORHEIM, Gerd. “A concepção do tempo: os prenúncios”. In *Tempo dos tempos* (org. Marcio Doctors). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003, p. 93.

<sup>72</sup> Idem, p. 139.

ininterrupto da vida profunda”,<sup>73</sup> veremos que “duração significa invenção, criação de formas, elaboração contínua do absolutamente novo”.<sup>74</sup>

Para Bergson, o “tempo da experiência” é descartado quando espacializamos o movimento e tratamos o tempo como instantes, pois submetemos “o que se transforma continuamente em pontos espaciais ou instantes temporais”.<sup>75</sup> Por isso, ele defende a intuição como o método para a filosofia, pois “é preciso procurar **ver para ver e não mais ver para agir**”.<sup>76</sup>

“Então, o Absoluto se revela muito perto de nós e, em certa medida, em nós. Ele é de essência psicológica e não matemática ou lógica. Vive conosco. Como nós, mas sob certos aspectos, infinitamente mais concentrado e mais voltado para si mesmo, ele dura.”<sup>77</sup>

Bergson critica o modelo da Metafísica clássica ao defender a possibilidade de o mundo ser um conjunto de imagens em movimento acentrado de velocidade imprevisível (portanto não sujeito a leis), e onde o centro é gerado a partir do interesse do homem pela vida: sua presença (seu corpo) e não o seu presente. A tessitura da realidade passa a depender, portanto, do ponto de vista adotado pelo homem, como mais tarde provaria a Física Contemporânea e suas novas figuras de temporalidades complexas. Nela, o observador se torna de fato um participante e recorta a massa de acontecimentos do mundo sem que, no

---

<sup>73</sup> BERGSON, Henri. *Memória e Vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 17.

<sup>74</sup> Idem, p. 8.

<sup>75</sup> ARÊAS, Jaime Bastos. “Bergson: a metafísica do tempo”. In *Tempo dos tempos* (org. Marcio Doctors). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003.

<sup>76</sup> BERGSON, Henri. *Memória e Vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 29.

<sup>77</sup> Idem.

entanto, essas perspectivas particulares de tempo e espaço afetem a descrição completa desses acontecimentos.

O tempo é então visto como aberto, onde nada está dado previamente, e isso quer dizer que, mais do que certezas, passamos a ter possibilidades, “virtualidades não-atualizadas”. Para Gilles Deleuze, Bergson não cessará de apontar que “o Tempo é o Aberto, é o que muda e não pára de mudar de natureza a cada instante”.<sup>78</sup> Essa noção é um desafio ao pensamento, facilitada, segundo Deleuze, pelo cinema: “Num grande filme, como em toda obra de arte, há sempre algo aberto. E procurem em cada caso o que é, é o tempo, é o todo, tal como aparecem no filme, de maneira muito diversa.”<sup>79</sup>

Para Bergson, o importante é que esta Metafísica que positiva o tempo estabeleça uma relação de colaboração com a ciência, pois ambas tratam da realidade, ainda que tratem de objetos diferentes: a ciência se ocupando da matéria; a metafísica, do espírito. Mas como a matéria e o espírito se tocam, ele acredita que o contato entre ambas pode resultar em um novo conhecimento filosófico:

“A ciência e a metafísica encontram-se portanto na intuição. Uma filosofia verdadeiramente intuitiva realizaria a união tão desejada da metafísica com a ciência. Ao mesmo tempo que constituiria a metafísica em ciência positiva – quero dizer, progressiva e indefinidamente perfectível –, levaria as ciências positivas propriamente ditas a tomar consciência de seu verdadeiro alcance, em geral muito superior ao que elas imaginam. Poria mais ciência na metafísica e mais metafísica na ciência.”<sup>80</sup>

---

<sup>78</sup> DELEUZE, Gilles. *Conversações, 1972 – 1990*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 74.

<sup>79</sup> Ibidem.

<sup>80</sup> BERGSON, Henri. *Memória e Vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 45.

Bergson acredita no diálogo entre a filosofia e a ciência por meio do método intuitivo, o que certamente o aproximava de Albert Einstein, outro visionário e seu contemporâneo, criador da Teoria da Relatividade que revolucionou a Física ao propor novas figuras de tempo complexas. A duração temporal entre dois eventos dados passa a depender da experiência do observador, demolindo a crença no tempo absoluto newtoniano.

Deleuze afirma que os novos conceitos filosóficos propostos por Bergson estavam relacionados com a Teoria da Relatividade, pois, para ele, esta teoria “implicava uma concepção do tempo que ela por si só não detectava, mas que cabia à filosofia construir”.<sup>81</sup>

Embora essa aproximação tenha sido interpretada como um ataque à teoria física, Bergson intuiu um avanço na relação filosofia-ciência – que mais tarde ficaria evidente à medida que a mecânica newtoniana foi definitivamente sendo abandonada. E, com ela, ficaram ultrapassados os procedimentos analíticos que privilegiam a concepção determinista do mundo como um grande relógio, a uniformidade e a universalidade dos fenômenos físicos. Isso tudo deu lugar ao reconhecimento do puro acaso como disparador da atualização dos múltiplos mundos possíveis da física quântico-relativística, em que o tempo é o todo aberto de que fala Deleuze.

Hoje, o grande problema da física é o de enfrentar a questão da gênese da temporalidade, já que com a física quântica passamos até mesmo a ter que

---

<sup>81</sup> DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p. 64.

admitir a idéia do “não-tempo”, um questionamento certamente também de ordem filosófica:

“Que metáfora nos permitiria modelar uma Imagem, ainda que meramente aproximada, de tal cosmogonia quântico-relativística, domínio em que imperaria um não-tempo? Como conceber tal estado pré-individualizado do ser que incorporaria tanto a abolição quanto a fecundação do tempo? Como representar essa biblioteca multiversal, labirinticamente paradoxal, infinitamente virtual? Quem sabe, de modo tentativo, tomando-se de empréstimo uma figura da filosofia medieval cristã, a *complicatio*, forma de “eternidade” em que estão em dobradura todas as possíveis dimensões ou fases do ser e na qual o passado, o presente e o futuro ainda estão implicados, dobrados juntos, coincidentes, não distinguíveis – tal como as pétalas do botão de uma rosa por vir.”<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> OLIVEIRA, Luiz Alberto. “Imagens do tempo”. In *Tempo dos tempos* (org. Marcio Doctors). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003, p. 64.

### 3.2. BERGSON E A DURAÇÃO

Para Bergson, o mundo é um complexo de imagens, que agem e reagem umas sobre as outras, formando uma matéria. Dentro desse complexo há, no entanto, uma imagem privilegiada: o corpo. Ele funciona como um centro de ação que percebe as outras imagens de acordo com os seus interesses e é a única imagem que realmente conhecemos de fora, por meio das percepções, e de dentro, pelas afecções. As percepções traçam as ações virtuais do corpo em relação às outras imagens e as afecções são o que misturamos do nosso corpo, nossos afetos, às imagens dos corpos exteriores que se relacionam conosco. Como todas as outras imagens, o corpo recebe e devolve movimento, mas de uma forma diferente, pois o corpo parece escolher a maneira de devolver o que recebe.<sup>83</sup> Ele é o que confere mobilidade à realidade.

No esquema sensório-motor, a percepção gera uma afecção que, por sua vez, gera uma reação. Nas formas mais simples de vida, a reação é imediata, há uma causalidade absoluta, como um ouriço que, ao sentir calor, imediatamente abre seus espinhos. Diferentemente, na experiência humana, a reação atua não só no sentido de preservação da vida - como desviar de um carro para não ser atropelado -, mas também pode ocorrer por mediação. Neste caso não existe causalidade (movimento imediato devolvido ao mundo) e sim uma desaceleração do movimento do mundo em relação à presença do ser, chamado

---

<sup>83</sup> BERGSON, Henri. *Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

por Bergson, de **duração**, uma continuidade que é a “massa fluida de nossa existência psicológica inteira”.

Essa mediação que torna possível a duração é feita ou provocada por meio de dois componentes: a memória e o desejo. A memória atua como um bloco de tempo que aparece como presente, que inibe o movimento-reação, e que provoca uma nova experiência. O passado, de onde a memória retira seu substrato, é o domínio do virtual, do que está latente e disponível para ser atualizado no presente. E o desejo é o mecanismo por meio do qual a memória seleciona o que trará à tona.

“Nossa duração não é um instante que substitui outro instante: nesse caso, haveria sempre presente, não haveria prolongamento do passado no atual, não haveria evolução, não haveria duração concreta. A duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança. Uma vez que o passado cresce incessantemente, também se conserva indefinidamente. A memória... não é uma faculdade de classificar recordações numa gaveta ou de inscrevê-las num registro. Não há registro, não há gaveta, não há aqui, propriamente falando, sequer uma faculdade, pois uma faculdade se exerce de forma intermitente, quando quer ou quando pode, ao passo que a acumulação do passado sobre o passado prossegue sem trégua. Na verdade, o passado se conserva por si mesmo, automaticamente. Inteiro, sem dúvida, ele nos segue a todo instante: o que sentimos, pensamos, quisemos desde nossa primeira infância está aí, debruçado sobre o presente que a ele irá se juntar, forçando a porta da consciência que gostaria de deixá-lo de fora.”<sup>84</sup>

Supostamente haveria, portanto, duas formas de percebermos o que recebemos: de um lado, uma percepção pura, esvaziada de lembranças, imediata, instantânea e que vê a totalidade da imagem sem produzir afecções em nosso corpo. De outro, a percepção constituída de uma espessura de duração, onde há

---

<sup>84</sup> BERGSON, Henri. *Memória e Vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, pp. 47-48.

um prolongamento do passado no presente: uma percepção constituída de memória.

No entanto, Bergson vê a percepção pura como algo que tende ao idealizado, pois, para ele, toda percepção é inseparável da memória, responsável por condensar nosso passado no presente numa única intuição. Para Bergson, perceber significava imobilizar, distribuir em um número de momentos conscientes o que seria a verdadeira experiência do ser: a duração. O que diferenciaria uma percepção da outra seria justamente a entrega a essa experiência.

Esses momentos conscientes ficariam guardados no passado até que sua *utilidade*<sup>85</sup> os fizesse retornar ao presente por meio da memória, por meio de uma convocação do corpo, já que o mecanismo cerebral é feito “precisamente para recalcar a quase totalidade do passado no inconsciente e só introduzir na consciência o que for de natureza que esclareça a situação presente, que ajude a ação em preparação, que forneça, enfim, um trabalho útil”.<sup>86</sup> Há, portanto, uma relação umbilical entre percepção, memória e corpo, visando à ação e não à contemplação. É o corpo e sua vitalidade que vão atualizar essa ação nascente percebida, essa lembrança pura em estado virtual que reside em nosso espírito, e não em nosso cérebro, e que é chamada a uma utilidade no presente. O passado, portanto, nunca deixa de existir, mas pode deixar de ser útil.

---

<sup>85</sup> Idem. Ver pp. 90-93.

<sup>86</sup> Idem, p. 48.

Restituindo ao corpo sua extensão e à percepção sua duração, Bergson aproxima o corpo do espírito, morada do tempo, e faz da percepção uma síntese entre espírito e matéria: “O espírito retira da matéria as percepções que serão seu alimento, e as devolve a ela na forma de movimento, em que imprimiu sua liberdade.”<sup>87</sup>

Podemos então dizer que existem duas memórias profundamente distintas coabitando o nosso ser. Uma é a memória sensório-motora fixada em nosso corpo, um conjunto de mecanismos montados de forma inteligente que nos permite reagir adequadamente aos estímulos do presente. Outra é a memória verdadeira, co-extensiva à consciência, que retém e alinha uns após os outros todos os nossos estados conforme são produzidos, e reserva para cada fato seu lugar no passado. A memória sensório-motora é mais hábito que memória e atua em nossa experiência passada, mas não evoca sua imagem, como acontece na memória verdadeira, chamada por Proust de memória involuntária e exemplificada no episódio da *madeleine* de *Em Busca do Tempo Perdido*.<sup>88</sup>

Essas duas memórias, aparentemente sem ligação, convergem justamente para o corpo. Esse corpo é ele mesmo uma imagem, lugar em que se dá o corte transversal do incessante devir, lugar de passagem dos movimentos recebidos e enviados. O corpo é decerto o ponto em que as lembranças “úteis” aparecem para guiar o homem em suas práticas cotidianas. É nele também onde se

---

<sup>87</sup> BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Op.Cit., p. 291.

<sup>88</sup> PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: No caminho de Swann*. Trad. Mario Quintana. Porto Alegre: Globo, 1956, v.1.

materializam as lembranças inconscientes, que têm, assim, a chance de serem de novo experimentadas sensivelmente.

Há um momento especial neste processo, quando a lembrança se encaixa tão perfeitamente na percepção presente, que não é mais possível determinar “onde termina a percepção e onde começa a lembrança”,<sup>89</sup> e aí a memória instala-se no corpo, em vez de “fazer aparecer e desaparecer caprichosamente suas representações”.<sup>90</sup> Este é o momento em que se dá a duração, o devir que atualiza, no presente, a partir de nosso corpo, o nosso passado como experiência. O corpo é também uma membrana, em cuja superfície, limite comum entre o exterior e o interior, ao mesmo tempo percebe o que está fora dele e sente o que jaz em seu interior.

---

<sup>89</sup> BERGSON, Henri. *Memória e Vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 59.

<sup>90</sup> Idem.

### 3.3. O TEMPO NA CIÊNCIA

Antes de nos dedicarmos à análise dos trabalhos dos artistas, acreditamos ser importante repassar brevemente o caminho que a noção de tempo percorreu no âmbito da ciência, desde a Antigüidade até a Física Contemporânea. Como vimos, Bergson efetuou um verdadeiro resgate do tempo como categoria primordial para se pensar a realidade no âmbito do pensamento filosófico. Por outro lado, a ciência também ofereceu sua contribuição, progressivamente, como prática de conhecimento que tenta fundamentar as bases da experiência de mundo, sendo o tempo a principal delas.<sup>91</sup>

De acordo com Luiz Alberto Oliveira, “os mitólogos costumam chamar de ‘Imagens do Mundo’ certas constelações de idéias segundo as quais as diferentes sociedades humanas fundamentam, tanto coletiva quanto individualmente, a experiência do existir”, e que foram geradas pelas “tradições étnicas locais de cada povo ou pelas grandes tradições religiosas”.<sup>92</sup> Pelo menos no Ocidente, no entanto, desde o Renascimento a ciência passou a atuar e a contribuir na formulação dessas idéias, com a diferença de serem estas sempre formulações provisórias, que se renovam a cada avanço científico, contrariamente à religião, que sempre relutaria em revisar seus dogmas.

Em nossa “Imagem de Mundo” atual, um elemento está sofrendo um verdadeiro abalo sísmico: a noção de Tempo. Cientistas se deparam com um

---

<sup>91</sup> Utilizaremos como texto guia “Imagens do Tempo”, de Luiz Alberto Oliveira, *Op. Cit.*

<sup>92</sup> OLIVEIRA, Luis Alberto. *Op. Cit.*, p. 33.

problema bastante sério, que é o de representar a “Imagem do Tempo” da atualidade, já que esta tende a ser múltipla e complexa, contrariando a tão popularizada idéia de tempo como flecha que aponta do passado para o futuro, o tempo absoluto da física mecanicista newtoniana. Isso exige também do homem contemporâneo uma nova postura perante a realidade.

Segundo os historiadores, a imagem mais arcaica do tempo seria a do ciclo, derivada, sobretudo, da observação da regularidade da natureza pelos povos mais antigos. Esse ritmo periódico presente nos fenômenos naturais seria a prova de uma ordem regida pela divindade, simbolizada pela associação recorrente entre eventos singulares e constelações celestes. Mais tarde, esse tempo cíclico foi associado pelos gregos à figura geométrica do círculo, em unicidade com a esfericidade do cosmos, do céu celestial. Platão, por exemplo, chamava o tempo de “imagem móvel da eternidade”,<sup>93</sup> representado pela forma “irretocável da circularidade”.<sup>94</sup> Aristóteles mantém a representação circular do tempo, mas não reconhece nele, como vimos, um conceito autônomo, afirmando que ele é sempre a medida do movimento.

No Ocidente, outra imagem do tempo teve grande influência, e foi atribuída ao profeta persa Zoroastro, também muito divulgada pela Bíblia judaico-cristã: a de que o mundo (e por decorrência o tempo) teria um começo e um fim, o que faria com que alguns acontecimentos jamais se repetissem.<sup>95</sup>

---

<sup>93</sup> *Apud* Oliveira, Luiz Alberto. *Op. Cit.*, p. 38.

<sup>94</sup> *Idem.*

<sup>95</sup> Conferindo, portanto, singularidade a eventos narrados pela Bíblia, tais como o Gênese, a Crucificação, e Ressurreição etc.

Diferente do círculo dos gregos, “a figura bíblico-zoroastriana do tempo corresponderia a uma outra entidade geométrica: um segmento de reta, confinado por extremidades abertas (e inconcebíveis)”.<sup>96</sup> Essas duas imagens díspares – repetição perpétua e duração finita – foram reunidas nas obras de Santo Agostinho e São Tomas de Aquino, e influenciaram toda a Idade Média.

O papel central que a ordem cósmica e o “domínio do invisível” tinham sobre a vida e os homens durante a Idade Média somente foi substituído com a revolução científica do Renascimento, quando os fenômenos naturais foram revalorizados por meio da ênfase na observação empírica. Esse movimento também culminou numa nova concepção de tempo, pois importava aos homens libertarem-se dos limites impostos pelos ciclos da natureza, que eram sempre dependentes das estações do ano e dos períodos de dia e noite. Desta forma, foram criados vários mecanismos para medir a duração do tempo, como o relógio mecânico - que tem como ancestrais os relógios de sol e de água - e que tornou possível fracionar o “fluir do tempo em uma sucessão de segmentos de duração fixa”.<sup>97</sup> A duração do tempo passou a equivaler a uma medida de comprimento, uma unidade descontínua que permitiu a fixação da hora universal para qualquer lugar do mundo, independente de estações, e a partir daí os minutos e segundos.

A artificialização do tempo introduziu o mundo no mecanicismo moderno e nele a idéia de um tempo constante, homogêneo e universal, o que também

---

<sup>96</sup> Idem, p. 39.

<sup>97</sup> Idem, p. 43.

possibilitou a mais-valia das horas de trabalho, abrindo terreno para o surgimento do capitalismo moderno. A imagem de tempo que surge nesse contexto é a de uma sucessão linear de unidades, pontos de tempo - **os instantes**. Se Galileu Galilei pode ser visto como o responsável por libertar o tempo da idéia aristotélica de submissão ao movimento (mas não ainda da tirania do instante, como fez Bergson), foi Descartes quem lhe conferiu densidade, propondo que “a noção de unidade de tempo fosse levada ao limite infinitesimal, ou seja, as durações seriam contraídas até a aniquilação, até a extensão nula, o ponto”,<sup>98</sup> tornando assim o tempo algo contínuo.

Essas premissas foram tomadas por Isaac Newton, que as abstraiu ainda mais, afirmando que “o tempo da Mecânica é universal, uniforme e **absoluto**”,<sup>99</sup> ou seja, todos os pontos no espaço corresponderiam a um mesmo instante e “quaisquer observadores deveriam concordar quanto à duração que separa dois eventos dados”,<sup>100</sup> já que tudo pode ser mensurado como as horas em um relógio. O mundo passa a ser visto como uma grande máquina, onde tudo está determinado e passível de previsão. A vida e a natureza, cheias de imprevisibilidades, são praticamente consideradas anomalias neste universo lógico:

“Assim, se fosse possível tirar fotografias da totalidade - recordemos que fotografias, antigamente, se chamavam “instantâneos” -, a história universal, a história do cosmo, poderia ser reduzida a uma série de “instantâneos”, cada qual

---

<sup>98</sup> Idem, p. 46.

<sup>99</sup> Idem, p. 47. Grifo meu.

<sup>100</sup> Ibidem.

retratando uma dada configuração, uma dada distribuição dos corpos no espaço.”<sup>101</sup>

Até a crise da Pós-Modernidade, era essa a noção de tempo que influenciava as nossas vidas. Dominados pelo tempo métrico, pelo tempo de *Cronos*, que carregamos conosco para todos os lados por meio das “pequenas algemas presas a nossos pulsos”,<sup>102</sup> não questionamos a naturalização disso que é uma convenção, algo tão entranhado em nosso cotidiano que tornou-se invisível, como o instantâneo tornou-se para a fotografia.

“Tudo se passa como se a realidade estivesse embarcada em um pequeno veículo, uma nave chamada “agora” ou “presente” que vai sendo empurrada sempre “para a frente” pela correnteza do rio do tempo, passando de um momento para outro, sem jamais se deter, acelerar ou retroceder.”<sup>103</sup>

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. O tempo cronal é uma invenção e o mundo natural não é unânime, sua análise sempre depende da escala<sup>104</sup> – microscópica, clássica ou cosmológica – que é privilegiada, o que faz com que, tanto o objeto como também o sujeito do

---

<sup>101</sup> Idem, pp. 47-48.

<sup>102</sup> Idem, p. 48.

<sup>103</sup> Idem, pp. 49-50.

<sup>104</sup> Microscópica, através da microfísica quântica na escala atômica; clássica, através da escala mesofísica, que podemos experimentar diretamente pelos sentidos; ou macrofísica relativística, que diz respeito à escala cosmológica. Idem, pp. 51-52.

conhecimento passem a ser complexos. A duração, ou separação temporal, passa a ser, nesse contexto, absolutamente dependente do observador!

Segundo Oliveira, a Revolução Científica Contemporânea “motivou uma nova compreensão sobre a realidade física básica e que implicou a construção em processo de uma Imagem de Mundo renovada e original”.<sup>105</sup> Essa imagem admite a união de duas noções tradicionalmente tratadas como opostas - ordem e desordem (ou caos) - que passam a ser vistas como complementares, de tal maneira que “a imagem típica que hoje podemos traçar do objeto complexo é a de um labirinto (...)”<sup>106</sup>

“A labiríntica Imagem de Mundo da Complexidade, derivada dos novos paradigmas quânticos, relativísticos e não-lineares”,<sup>107</sup> surge como um “efeito de superfície” - uma membrana, portanto - suportado por um aglomerado de temporalidades heterogêneas, de tempos **complicados**.<sup>108</sup> Cada modo de organização se exprime por um modo de temporalidade, como, por exemplo, o tempo da biologia, de onde apropriamos o conceito de membrana. Nela, o presente é visto como interface “onde se enraízam, se encontram e se desdobram o passado e o futuro”.<sup>109</sup> Ou ainda o tempo termodinâmico, o tempo da relatividade espacial, o tempo paramétrico da relatividade geral etc, até chegar ao “não-tempo”,<sup>110</sup> maior desafio de todos no que diz respeito à representação.

---

<sup>105</sup> Idem, p. 51.

<sup>106</sup> Idem. P. 52. Grifo meu.

<sup>107</sup> Idem, p. 53.

<sup>108</sup> Do grego *pli*, dobra; tempos que se dobram sobre si.

<sup>109</sup> Idem, pág. 55

<sup>110</sup> Idem, p. 54.

O “tempo complicado”, portanto, deixa de ser a flecha de *Cronos* para se tornar complexo e heterogêneo: “um labirinto, uma trama, um tecido de nodos singulares”.<sup>111</sup> Uma espiral vista em 3D. Ferenc Krausz, pesquisador húngaro do Instituto Plank,<sup>112</sup> já conseguiu determinar a existência do *átomo-segundo*, o menor intervalo de tempo definido com pulsos ultravioletas. Só para termos uma idéia, o intervalo entre 100 átomos-segundo e 1 segundo corresponderia, na relatividade de nosso tempo cronológico, milhões de anos, o equivalente da época dos dinossauros até o presente de nossa espécie. Alguns cientistas começam a falar do tempo como “momento-essência”, o “não-tempo” que conteria em si o infinito.

Para Oliveira, ainda mais complicado para nossa perspectiva humana é lidar com a possibilidade mais perturbadora da abordagem relativística atual: a de que é possível ocorrer “circuitos cronológicos fechados”, “caminhos que podem se voltar sobre si no espaço e no tempo”, de forma que ir em direção ao futuro pode não significar afastar-se do passado. Parece ficção científica, mas é a explicação para o que a física contemporânea chama de “curva-fechada” ou “viagens no tempo”.

Se deste todo complexo pudermos fixar pelo menos uma “lição”, que ela seja a seguinte: nosso conhecido “mundo objetivo” passa a ser, na perspectiva quântica, “a expressão macroscópica de uma trama de relações quânticas

---

<sup>111</sup> Idem. p. 53.

<sup>112</sup> O “Max Planck Institute for Quantum Optics” é sediado em Munique, na Alemanha.

microscópicas que não padecem, elas mesmas, de objetividade”.<sup>113</sup> Em outras palavras, a realidade passa a incluir, para além do existente, uma “pré-realidade potencial” próxima a um “vazio quântico” que, como o vazio budista, é cheio de possibilidades de atualização, “como uma matriz labiríntica em que subsistem todos os possíveis mundos que um golpe do acaso ou um lance de dados converterão em atualidades necessárias”.<sup>114</sup> Assim como a realidade, o Universo apresenta-se como uma das possibilidades de expressão desse vazio, o que nos remete mais uma vez à idéia de “tempo-aberto” de Deleuze:

“Que o disparador da atualização dos múltiplos mundos seja o puro acaso, isso apenas dramatiza a entrada em cena do conceito de uma totalidade aberta, de um Universo contextualizado, incorporado a um plexo ulterior de relações que o abrange e ultrapassa, **figura que só tem análogas no campo da arte.**”<sup>115</sup>

Se para nós já é difícil aceitar esses novos paradigmas em que a distinção de natureza entre distância e duração (espaço e tempo) é considerada dispensável, e que entre matéria e energia (corpo e movimento) existe apenas uma diferença fisicamente irrelevante, imagine-se o quão complicado é o desafio de conceber a possibilidade do “não-tempo”? Oliveira lança em seu texto o questionamento: qual seria a imagem possível para a atual cosmogonia quântico-relativista em que imperaria um não-tempo?

“Para criaturas eminentemente visuais que somos, tal impossibilidade de representação imagética é terrível: as essências dos conteúdos do mundo

---

<sup>113</sup> Oliveira, Luiz Alberto. *Op. Cit*, p. 62.

<sup>114</sup> Idem, p. 63.

<sup>115</sup> Ibidem. Grifo meu.

destacam-se definitivamente de suas aparências. Apolo, o deus das formas, desertou de nós.”<sup>116</sup>

Enquanto a ciência contemporânea se ocupa em problematizar as imagens do não-tempo, fiquemos pelo menos com as imagens da arte, tão necessárias, para que seja possível desbravarmos esse labirinto sem nos perdermos.

Assim como cada lençol de passado se conserva no tempo, “tem sua idade, seus pontos brilhantes e suas nebulosas” e, ao nos instalarmos nele, podemos ora encontrar o que procurávamos e atualizarmos essa lembrança em imagem, ora não descobriremos o ponto por que ele pertence a outro lençol e a outra idade. Há ainda uma terceira via que nos parece ser a que proporciona a arte: constituímos um lençol de transformação que inventa um tipo de continuidade ou de comunicação transversais entre vários lençóis e “tece com eles um conjunto de relações não-localizáveis e um tempo não-cronológico”.<sup>117</sup>

Imagens da arte que constituem um algo dado, mas onde o tempo está sempre em devir, atravessando todas as idades. Membranas, labirintos, alucinações, multiplicidades.

---

<sup>116</sup> Ibidem, p. 57.

<sup>117</sup> DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo (Cinema 2)*, São Paulo: Editora Brasiliense, 2005, pp. 150-1.

## **4. OS TEMPOS NA IMAGEM**

#### 4.1. O TEMPO DA DURAÇÃO EM DOUGLAS GORDON E KIM SOOJA

Em 1993, o artista Douglas Gordon<sup>118</sup> apresentou pela primeira vez a instalação *24 Hour Psycho* (Vinte e quatro horas Psicose) no Kunst-Werke (KW) de Berlim. Para realizá-la, requisitou uma grande tela translúcida, um equipamento de VHS com um controle que permitia colocar um filme numa velocidade extremamente baixa e uma cópia do filme *Psycho* (Psicose), de Alfred Hitchcock. *Psycho*, um clássico do cinema de suspense exibido em todo o mundo, tem originalmente um pouco menos de duas horas de duração, mas foi ajustado por Gordon para durar as vinte e quatro horas indicadas no título da obra, sem o som original.



*24 Hour Psycho* Douglas Gordon | Instalação no KW, Berlin, Alemanha, 1993

---

<sup>118</sup> Nascido em 1966 em Glasgow, Escócia.

O sistema projetado por Gordon era muito simples, mas o resultado que gerava era bastante complexo: uma nova experiência perceptiva nos espectadores, que tentavam adequar sua memória do filme à narrativa extremamente lenta produzida pela instalação, onde as imagens quase não se moviam.

No dia da abertura, o KW ficou aberto durante vinte e quatro horas para que os visitantes interessados em ter a experiência total da obra pudessem ficar no local, suscitando várias “lendas” sobre a ocasião: uma pessoa, por exemplo, teria ficado no espaço por onze horas, convencida de que sua percepção se ajustaria à lentidão da obra e que ela poderia seguir a história do filme.<sup>119</sup> A exposição teve uma enorme visitação e o jovem artista que ficaria conhecido por reprocessar em seus trabalhos imagens veiculadas nos jornais, TV e cinema, teve sua carreira fortemente impulsionada na sequência.

Em *24 Hour Psycho*, Gordon intensifica ainda mais a condição proporcionada pelo cinema de tornar a duração perceptível, expondo os mínimos movimentos e passagens subliminares contidas entre os fotogramas do filme. A velocidade extremamente lenta faz com que “os elementos teatrais do enredo, como suspense, clímax e conclusão tornem-se quase abstratos”;<sup>120</sup> a composição de cada fotograma é revelada e cada um deles torna-se uma potência onde se dá o fluir do tempo.

---

<sup>119</sup> Essa estória é contada pelo curador desta exposição de Gordon no KW, Klaus Biesenbach, no texto do catálogo da exposição *Douglas Gordon: Timeline*, uma retrospectiva do artista no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque em 2006.

<sup>120</sup> Idem, p. 15.

Gordon resgata também a escala original de exibição para a qual foi feito o filme e o exhibe num tamanho próximo ao que era mostrado nos grandes cinemas. A instalação é montada de forma com que o público possa caminhar em volta dela e colocar-se por trás, fazendo do trabalho uma escultura, um “objeto volumétrico para contemplação”.<sup>121</sup> Todos esses fatores evocam uma presença corporal do público em relação ao espaço da instalação, criando uma atmosfera que ativa a sensibilidade dos espectadores, que ficam à deriva entre o silêncio da obra e o ritmo de sua própria respiração.

---

<sup>121</sup> Ibidem.



Fotograma do filme Psicose, de Alfred Hitchcock

Nos anos 1960 e 1970, a relação do corpo com o espaço e o tempo da obra (fundamental para pensar as instalações atuais) já tinha sido destacada pela arte minimalista e a noção de “*presentness*” da obra (termo introduzido por Robert Morris<sup>122</sup> e que poderíamos tomar por presença, atualidade em processo), pela arte conceitual e *body-art*, que levou a performance para galerias, centros de arte e museus.

Os artistas minimalistas produziram muitas obras em que o espaço era enfatizado, suscitando um questionamento sobre a qualidade do vazio e sobre o que ele provocava como experiência para o observador em constante mudança neste espaço. Morris, ao analisar o novo tipo de escultura que surgia nesses trabalhos, afirmava que ela operava uma mudança radical na avaliação da experiência, e que o tempo se fazia presente nessas obras “como nunca havia estado na escultura do passado”.<sup>123</sup>

No Brasil, o Neoconcretismo, movimento que se deu no período de 1959 a 1961 entre artistas atuantes no Rio de Janeiro, rompe com a radicalidade dogmática e o mecanicismo reducionista da Arte Concreta para restituir o valor da organicidade, da expressividade, da intuição e da subjetividade na obra de arte, sem abandonar, no entanto, a linguagem da abstração geométrica do construtivismo. O grupo, formado por Helio Oiticica, Ligia Clark, Ligia Pape, Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis, tinha no poeta Ferreira Gullar e no crítico de arte Mário Pedrosa um tipo de “liderança

---

<sup>122</sup> MORRIS, Robert. “O tempo presente do espaço”. In *Escritos de artistas anos 60/70*. Glória Ferreira e Cecília Cotrim (Orgs.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, pp. 401-420.

<sup>123</sup> Idem, p. 402.

intelectual". Em 1960, Gullar publica a Teoria do Não-Objeto. Ele chamava de Não-Objeto trabalhos que não podiam mais ser vistos como esculturas ou objetos e que eram produzidos pelos artistas neoconcretos. Estes trabalhos introduziam questões originais no universo da arte contemporânea, como, por exemplo, a participação do espectador, que efetivamente era convocado a mudar a posição da obra e a interagir com ela.

Para Guy Brett, a noção de "vazio", tão importante para a arte conceitual e minimalista, tinha, entre esses artistas brasileiros, e de maneira geral no contexto latino-americano, uma conotação diferente, mais espiritual, cosmológica e sócio-política, que refletia o ambiente repressivo das ditaduras em curso nesses países:

"Na América Latina, a 'arte conceitual', desde seu surgimento, ganhou por todo o continente uma dimensão política que, na época, não era discernível nem na Europa ocidental, nem nos Estados Unidos. Em meio a essas contingências, e freqüentemente inseparável delas, existia, no entanto, uma espécie de imaginação cósmica, de especulação sobre o universo e a natureza do tempo e do espaço."<sup>124</sup>

Outra diferença se faz notar entre esses artistas - sobretudo em Ligia Pape, Helio Oiticica e Ligia Clark - e o movimento da *Body Art*: aqui não é o corpo do artista que importa como suporte, e sim o corpo dos espectadores, que são convocados sensorialmente a ter uma experiência de si por meio da obra, que integrasse o individual ao coletivo, chamado por Helio Oiticica de "coletivismo não-repressivo".<sup>125</sup>

---

<sup>124</sup> BRETT, Guy. *Brasil Experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*. (Org. e prefácio Kátia Maciel). Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005, p. 25.

<sup>125</sup> Idem, p. 75.



*Mandala*, Lygia Clark | evento Toeval: on the Random in Art, Rijksuniversiteit, Utrecht, Holanda, 1972

Essas observações são cruciais para entendermos as instalações contemporâneas, sobretudo as interativas, que “existem” na extensão temporal dos “participadores”<sup>126</sup> que as ativam.

No entanto, é mais no contexto da arte conceitual e da *Body-Art*, e sua forma de convocar o público para assistir performances que duravam várias horas, que podemos situar a instalação *24 Hour Psycho*. Nessas performances, os espectadores eram desafiados a relativizar o tempo de suas próprias vidas com o tempo gasto conscientemente assistindo ao artista em ação por um longo período. A ação prolongada do artista criava uma sensação de imobilidade nos observadores, como se um contrato fictício tivesse sido estabelecido e os

---

<sup>126</sup> Termo criado por Helio Oiticica para caracterizar o espectador como parte da obra, sem o qual a obra não existe. Ver MACIEL, Kátia. “Transcinemas: Um, nenhum e cem mil”. In *Redes sensoriais: arte, ciência, tecnologia*. Kátia Maciel e André Parente (org.). Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2003, p. 33.

prendesse ao local, impedindo a liberdade de movimento. Essa angústia da espera também é produzida pela imagem em movimento tornada estática, como faz Gordon em *24 Hour Psycho*, uma duração que, certamente, também nos convoca a mergulhar para dentro de nós mesmos.

A experiência da espera normalmente implica nunca termos a certeza se ela vai demorar muito ou pouco e se as nossas expectativas, afinal, serão preenchidas. Mas, no caso da obra de Gordon, a espera faz com que tenhamos o impulso de completar os espaços entre a passagem das imagens com o que guardamos da memória do filme. Biesenbach chama essa experiência de “seeingly waiting”, ou a espera visível (em tradução livre), uma “combinação entre percepção e antecipação”, onde o tempo da obra acentua um devir, um vagar entre “ver, apostar, imaginar, perceber e lembrar”.<sup>127</sup>

A espera tem outra configuração em *A Needle Woman* (Uma mulher agulha), da artista Kim Sooja.<sup>128</sup> Nesta série desenvolvida entre 1999 e 2001, composta por oito vídeos de aproximadamente 6’33”, feitos em tempo real e exibidos sem corte de forma simultânea em telas com o tamanho próximo ao de uma pessoa, Sooja aparece sempre imóvel, de costas, vestida com roupas cinza-escuro que lembram os hábitos usados pelas monjas dos países de religião budista, como é o caso da Coreia, em meio a uma multidão que passa por ela e continua sua marcha.

Cada vídeo foi feito em uma rua movimentada de uma capital diferente – Nova Iorque, Tóquio, Londres, Cidade do México, Cairo, Delhi, Xangai e Lagos –

---

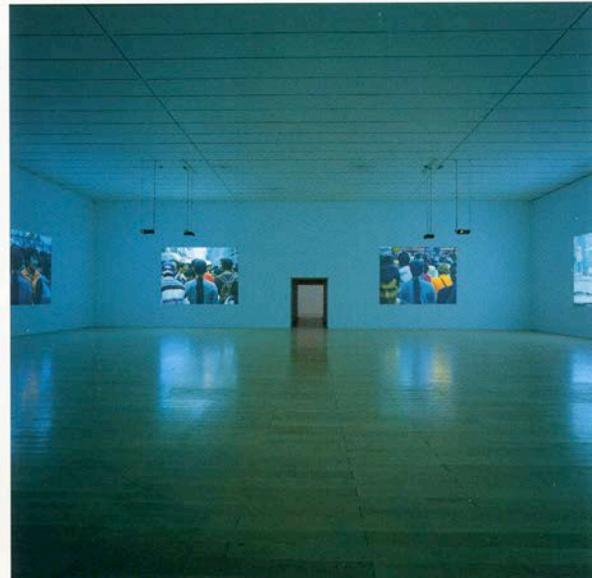
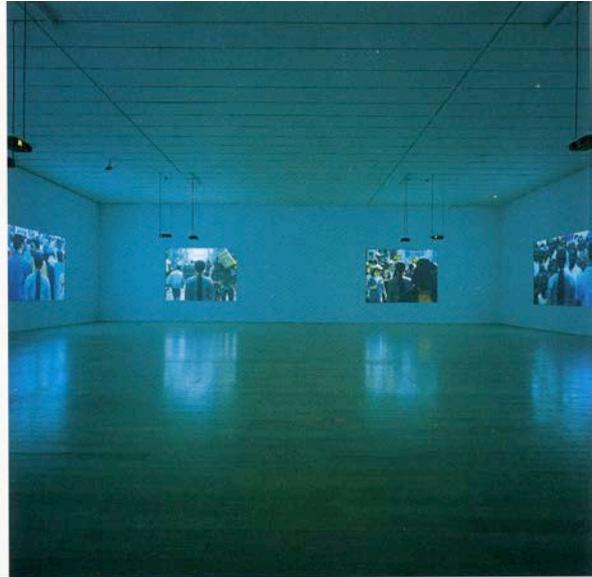
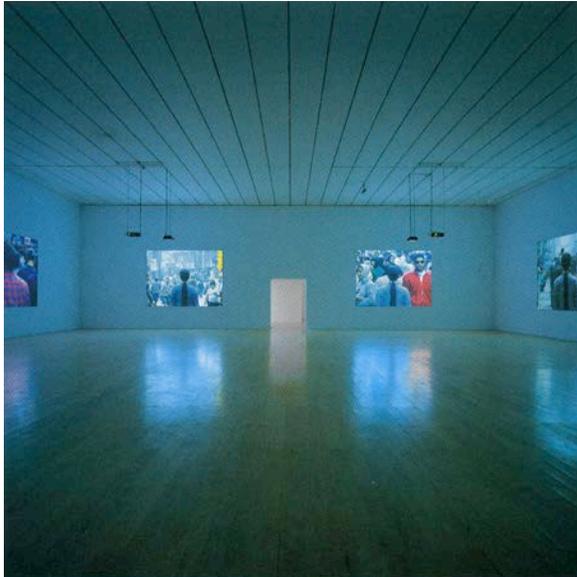
<sup>127</sup> BIESENBAACH, Klaus. Catálogo da exposição *Douglas Gordon: Timeline*, Op. Cit., p. 15.

<sup>128</sup> Nascida em 1957 em Taegu, na Coreia. Vive e trabalha em Nova Iorque.

que passam a estar reunidas num mesmo espaço, por meio de projeções nas quatro paredes de uma sala de exposição. Elas passam a coexistir numa virtualidade proporcionada pela simultaneidade das projeções, em que um vídeo em contato com o outro nos convoca, como espectadores, a mergulhar neste virtual sensorial, nesse campo ampliado formado pelo fluxo de transeuntes que transborda no coração das cidades de todos os continentes.<sup>129</sup>

---

<sup>129</sup> Kim Sooja participou, em 2007, da exposição coletiva “Atlas Américas”, organizada por Paulo Herkenhoff no Oi Futuro (RJ) com apenas um vídeo feito na Rocinha especialmente para a mostra, mas seu trabalho, que é silencioso, ficou muito prejudicado na montagem pois era exibido numa sala sem vedação de som e de luz do exterior.



*A Needle Woman*, Kim Sooja | Instalação no Museu de Arte Contemporânea de Lyon, França, 2003



Detalhes dos vídeos da série *A Needle Woman*

O fato que leva a artista a se colocar sempre de costas pode ser interpretado como um desejo de anular-se como individualidade e, assim, permitir uma reflexão interior de cada observador; uma busca já presente em trabalhos anteriores e que segue como postura nos vídeos desenvolvidos a partir de *A Needle Woman*.<sup>130</sup> O título explicita a vontade de Sooja de funcionar como uma agulha, ao mesmo tempo desaparecendo em meio a um grande tecido – o tecido urbano –, e também se inscrevendo nessa teia: furando a paisagem humana e “a cosendo como alguém que fecha uma ferida”.<sup>131</sup>

Desde 1980, a obra de Kim Sooja se desenvolve como uma metáfora do ato de coser. Seus primeiros trabalhos com costura já continham a idéia de ligar pedaços de tecidos como quem une pedaços de realidades e culturas diferentes – colagens feitas com a interferência da “mão, do corpo e do espírito”.<sup>132</sup> Partindo do tecido, sua obra foi ganhando tridimensionalidade, sempre contendo referências locais ancoradas nas tradições coreanas e de todos os lugares no mundo onde expôs e morou, atingindo um grau de depuração estética e conceitual nos vídeos que ora apresentamos.

A costura, atividade quase passiva, repetitiva, íntima, de movimentos lentos, funciona como um convite para a meditação. Sooja, transformada ela mesma numa agulha, de costas, convida a nos projetarmos sobre ela e, assim, nos

---

<sup>130</sup> Ver o vídeo *Cities on the Move – 2.727 Kilometers Bottari Truck* (1997), performance de onze dias através da Coréia em cima de um caminhão, e os vídeos *A Laundry Woman* (2000), *A Homeless Woman* (2001) e os da série *A Beggar Woman* (2000-2001).

<sup>131</sup> Ver ZUGAZAGOITIA, Julian. *Incantation à la presence*. Catálogo da exposição *Conditions of Humanity*, Musée d’Art Contemporain de Lyon, 2003, p. 29. Outros textos sobre a artista podem ser encontrados em [www.kimsooja.com](http://www.kimsooja.com)

<sup>132</sup> Idem, p. 15.

tornarmos sujeitos da obra, como agulhas que furam o tecido urbano e “deixam passar por esse buraco todo o universo”.<sup>133</sup> Sincronizando o tempo exterior frenético das cidades e dos transeuntes com o seu tempo interior *zen* por meio de um ligeiro *slow motion*, ela faz com que os observadores também se insiram neste tempo cósmico, participando da duração da performance. A redução da intervenção da artista sugere uma postura budista de atentar para o presente, para o que está acontecendo agora, um estado de concentração e foco em si mesmo que pode ser mantido mesmo em meio ao caos urbano.

As projeções em grande formato nos confrontam com os habitantes destas cidades em tamanho real, reforçando o estado de imersão na obra. A artista, ao negar sua individualidade, abre a possibilidade para que nós nos integremos nesse fluxo de indivíduos de culturas diferentes que se mesclam num ir e vir que parece colocar a pergunta: de onde viemos e para onde vamos?

“Kim Sooja, uma mulher agulha” (como ela mesma gosta de se definir)<sup>134</sup> aponta, neste trabalho, para o “desejo extremo de conciliar imobilidade perfeita e movimento perpétuo”,<sup>135</sup> como se fosse possível unir dois estados de consciência ao ligar dois pedaços de tecido com uma agulha e, com isso, criar uma terceira margem, decerto desconhecida. Diante desse “lugar” feito da soma de si própria e do outro (as cidades), ela aguarda – ou antes, desacelera – como um mergulhador antes do salto.

---

<sup>133</sup> Idem, p. 35.

<sup>134</sup> Idem, p. 34.

<sup>135</sup> Idem, p. 38.

## 4.2. O DEVIR NO TEMPO DO INSTANTÂNEO: GEORGES ROUSSE

Como vimos, Lissovsky afirma que a originalidade da fotografia teria se dado no momento em que esta se liberta da “agenda do invisível” da fotografia oitocentista e entra em sua modernidade, quando o instantâneo se naturaliza e a inscrição do tempo na imagem deixa de ser um problema para os fotógrafos. O tempo passa a refluir para fora da imagem: “Aceitando o desafio de exprimir a ausência do tempo, a fotografia moderna percorreu seus mais belos caminhos.”<sup>136</sup>

Nos primórdios da fotografia, o tempo estava presente como um desafio a ser vencido, um ingrediente que problematizava o registro. Somente por volta de 1870, com o advento de substâncias mais sensíveis e que propiciaram a utilização de tempos de obturação mais rápidos, é que a fotografia torna-se realmente instantânea e o ato de fotografar liberta-se da necessidade da pose.

O surgimento do instantâneo fez com que os fotógrafos se encantassem com a captação do movimento - como vimos nas fotografias dos irmãos Bragaglia e as anamorfoses de Jacques-Henri Lartigue - , acreditando que finalmente teriam dominado o tempo. O movimento, no entanto, era apenas a forma cinemática do tempo, uma “miragem”, segundo Bergson. E o cinema rapidamente tomou para si essa miragem.

---

<sup>136</sup> LISSOVSKY, Mauricio. “O tempo e a originalidade da fotografia moderna”. In *Tempo dos tempos* (org. Marcio Doctors). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003, p. 144.

Entre o surgimento da tecnologia do instantâneo e o advento da fotografia moderna passaram-se quase quarenta anos. Para Lissovsky, esse intervalo foi importante para que “a tecnologia se naturalizasse e, assim, o ‘problema do tempo’ caísse no esquecimento, e a miragem do movimento perdesse seu encanto. O tempo, então, tornou-se indivisível para a fotografia. E desde quando afinal ele foi se refugiar num fora-da-imagem, desde aí é que começa a fazer realmente diferença. Sua ausência, sua irrepresentabilidade, faz-se a ‘origem’ da fotografia”.<sup>137</sup>

Para Lissovsky, como vimos, voltar à pergunta sobre a existência do instante nos remete diretamente a Bergson, para quem a única experiência possível é a da duração, sendo o instante sempre algo artificial, resultado de uma operação de abstração que não faz mais do que espacializar o tempo. O instante é algo que, vindo do exterior, se abate sobre o contínuo da duração, visando apenas a utilidade da ação, uma ilusão que nos vende a idéia de que podemos pensar o “movente por meio do imóvel”.

É importante ressaltar que Bergson não via o instante materialmente como uma fotografia, e sim como um fotograma de uma película cinematográfica. Mesmo tendo escrito suas teses sobre o tempo e a duração entre 1890 e 1910, uma época em que a fotografia já tinha mais de meio século de “invenção”, ele não via a mobilidade do mundo nem mesmo nas experiências de inscrição do *tempo como movimento*, como nas cronofotografias, tidas apenas como “imobilidades

---

<sup>137</sup> Idem, p. 145.

superpostas". Para Lissovsky, o fato de Bergson não ter conhecido a temporalidade própria da fotografia limitou, de certa forma, o alcance de sua compreensão dessa nova forma de produção de visualidade.

Mesmo o fotograma cinematográfico é, para Bergson, insuficiente para dar conta da mudança e do devir das coisas. Para ele, o cinema é puro artifício para nos transformar em espectadores passivos.

Em seus dois livros sobre o cinema, *Imagem-Movimento* e *Imagem-Tempo*, Gilles Deleuze retoma as teses de Bergson sobre o movimento e o tempo. No entanto, ele não efetua uma revisão conceitual do instante, e continua a conceber o fotograma como o instantâneo por excelência. Mas Deleuze reconcilia a duração bergsoniana com o cinema ao reencontrar a temporalidade que lhe é própria na produção feita a partir do Pós-Guerra, notadamente no Neo-Realismo italiano e depois na *Nouvelle Vague* francesa (mas já anunciada antes da guerra em Yasujiro Ozu e depois em Orson Welles<sup>138</sup>). Neste período, alguns cineastas se afastaram de um cinema comprometido em criar situações sensório-motoras e criaram obras em que o tempo sai dos eixos, não obedece mais às condutas do mundo e há espaço para que as personagens vivam situações óticas e sonoras puras,<sup>139</sup> nos intervalos que *duram* entre um movimento e outro. Aqui, não se trata mais de um resultado de ações encadeadas pelo esquema sensório-motor

---

<sup>138</sup> "Em Welles há uma espessura do tempo, camadas de tempo coexistentes, que a profundidade de campo revelará num escalonamento propriamente temporal. Em Ozu, se as célebres naturezas mortas são plenamente cinematográficas, é porque elas detectam o tempo como forma imutável num mundo que já perdeu suas relações sensório-motoras". In DELEUZE, Gilles. *Conversações, 1972 - 1990*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 78.

<sup>139</sup> Tipo de percepção que Deleuze cria para diferenciar a forma que caracterizaria a propiciada por reações sensório-motoras, suscitadas pelo imperativo da ação.

em que percepções e ações se encadeiam, e sim puro devir. Nas imagens não há um acontecimento que provoque necessariamente uma ação, mas, ainda assim, há experiência:

“Creio que é essa a grande invenção do neo-realismo: já não se acredita tanto na possibilidade de agir sobre as situações, ou de reagir às situações, e no entanto, não se está de modo algum passivo, capta-se ou revela-se algo intolerável, insuportável, mesmo na vida mais cotidiana. É um cinema de Vidente.”<sup>140</sup>

Deleuze nomeia essas imagens que nos proporcionam a experiência da duração de imagens-cristal: imagens bifaciais, duplas por natureza, que remetem, ao mesmo tempo, para um atual e para um virtual, que não páram de se trocar e de se tocar. A imagem-cristal é o menor curto-circuito entre a imagem atual (percepção do presente) e sua própria imagem virtual (a memória do passado), como na experiência do *déjà-vu*. Real sem ser atual, o virtual é o passado que coexiste com o presente e que experimentamos quando duramos no tempo. A imagem-cristal nos mostra “que somos interiores ao tempo, e não o inverso”.<sup>141</sup> Ela não é o tempo, mas vemos o tempo no cristal, seu desdobramento, sua cisão em passado e presente que nunca vai ao limite. Vemos os lençóis do tempo, “uma imagem-tempo direta”:

“Não é que o movimento tenha cessado, mas a relação entre movimento e tempo se inverteu. O tempo não resulta mais da composição das imagens-movimento (montagem), ao contrário, é o movimento que decorre do tempo.”<sup>142</sup>

---

<sup>140</sup> DELEUZE, Gilles. *Conversações, 1972 – 1990. Op. Cit.*, p. 68.

<sup>141</sup> DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo (Cinema 2)*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005, p. 103.

<sup>142</sup> DELEUZE, Gilles. *Conversações, 1972 – 1990*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 69.

Em vez de uma linha narrativa que carrega o tempo cronológico, o tempo é uma espiral que liga os planos mais sutis do pensamento e do espírito aos planos mais densificados da matéria-filme, “devires mais que histórias”.<sup>143</sup>

Para Deleuze, a obra do cineasta Alain Resnais é um dos melhores exemplos de transposição da noção de duração bergsoniana para o cinema. Autor de um cinema conceitual que não tem comprometimento com a realidade, seus filmes apresentam sempre e apenas uma personagem, o “Pensamento”. O cérebro, neste caso, funcionaria como “memória do mundo”, e as imagens como “lembranças-puras”:

“(…) a lembrança pura é, a cada vez, um lençol ou um contínuo que se conserva no tempo. Cada lençol de passado tem sua distribuição, sua fragmentação, seus pontos brilhantes, suas nebulosas, em suma, uma idade. Quando me instalo sobre tal lençol, duas coisas podem acontecer: ou descubro ali o ponto que procurava, que vai portanto se atualizar numa imagem-lembrança, mas bem se vê que esta não possui por si mesma a marca de passado, que apenas herda. Ou não descubro o ponto, porque ele está em outro lençol que me é inacessível, pertence a outra idade.”<sup>144</sup>

Em *O Ano Passado em Marienbad*, filme de Resnais feito em 1961, o “Narrador” (a personagem masculina) parece atravessar os infindáveis corredores do hotel de luxo em que está hospedado, como se estes lhe permitissem acessar as espessas camadas de sua memória, possibilitando novamente uma conexão com um passado supostamente compartilhado com a “Mulher” (a personagem feminina). Ela, no entanto, repetidamente afirma que esse encontro jamais acontecera.

---

<sup>143</sup> Idem, p. 77.

<sup>144</sup> Ver DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo (Cinema 2)*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005, p. 150.

O “Narrador” edita e reedita este encontro ao longo do filme. Sua memória, ao ser revivida – como a de todos nós –, sofre modelações e vira literatura a olhos vistos. Os dois estão nitidamente em lençóis diferentes de passado, apesar de o “Narrador” efetuar todos os esforços para estabelecer uma comunicação transversal entre estes e criar, assim, um tempo cronológico onde esse encontro amoroso teria acontecido.



Still do filme *O Ano Passado em Marienbad*, Alain Resnais, 1961

Cada plano do filme apresenta uma espessura e uma profundidade tais que as próprias imagens passam a operar como imagens-tempo, um ir e vir entre passado e presente, criando situações óticas-sonoras puras: “Personagens, envolvidas em situações óticas e sonoras puras, encontram-se condenadas à deambulação ou à perambulação. São puros videntes, que existem tão-somente no intervalo de movimento, e não têm sequer o consolo do sublime, que os faria encontrar a matéria ou conquistar o espírito (...)”.<sup>145</sup>

---

<sup>145</sup> Idem, p. 55.

Segundo Lissovsky, Bergson e Deleuze não contemplaram apropriadamente a fotografia em seu pensamento – ou não se propuseram a essa tarefa, como é o caso de Deleuze. Daí vem a necessidade de pensá-la a partir do momento em que ela se faz original. Recuperar e conciliar a experiência da duração ao instante é a tarefa a qual se propõe, desde que se considere o instante “imanentemente, e não como uma exterioridade que se abate sobre o contínuo”,<sup>146</sup> como acreditava Bergson.

Diferentemente do que defende Lissovsky, não concordamos que o tempo, com o instantâneo, tenha ido parar fora da imagem, ficando a experiência da duração, como vimos, restrita ao momento da espera pela imagem, chamado por ele de expectativa. Acreditamos que essa temporalidade “perdida” para o espaço extra imagético continue operando **dentro** da configuração formal de um instantâneo fotográfico “clássico”<sup>147</sup> ou em qualquer imagem fotográfica. Como um devir que atualiza todas as possibilidades virtuais que incluem, de um lado, as leituras possíveis da imagem pelos potenciais observadores e, de outro, o processo de “feitura” da imagem pelo artista: uma membrana que conecta os dois lados essenciais para que o processo de comunicação possa existir *nela* e *a partir dela*.

---

<sup>146</sup> Ibidem, p. 147.

<sup>147</sup> Como podemos nos referir às imagens feitas supostamente *à la sauvette*, e que se consagraram como tais junto ao público, como é o caso por exemplo das fotografias de Henri Cartier Bresson, Robert Doisneau e Sebastião Salgado.



*Manhã de domingo em Arcueil, Robert Doisneau, 1945*

É a partir desse contexto que evocamos o trabalho fotográfico do artista francês Georges Rouse, <sup>148</sup> que desde 1970 alia pintura, fotografia e arquitetura em suas instalações. À primeira vista, suas fotografias parecem espaços abandonados. O resultado formal das imagens, com exceção de seu gigantismo, é muito próximo ao de qualquer fotografia de arquitetura: grande profundidade de campo, iluminação perfeita que descortina todos os detalhes do ambiente, cuidado com a composição e valorização do ponto de vista, entre outros. No entanto, guardam camadas ocultas que contêm o processo de intervenção do artista nos espaços.

---

<sup>148</sup> Nascido em 1947, em Paris, França. Georges Rouse expôs na Casa França-Brasil, no Rio de Janeiro, de 17 de maio a 17 de junho de 2007.

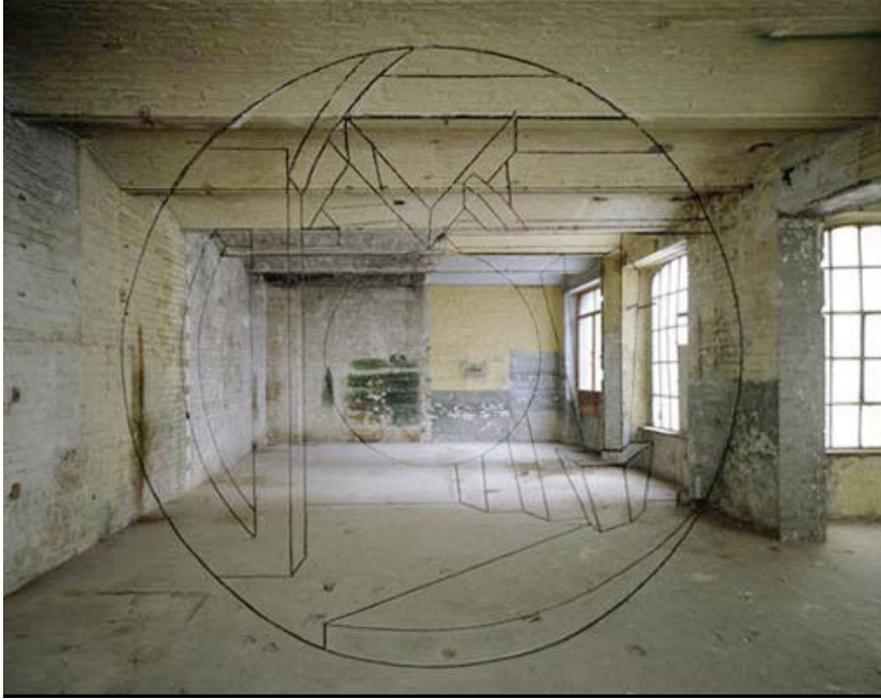


Fontenay, Georges Rousses, 2004

A obra de Rouse é importante para mostrar como a tecnologia pode, às vezes, disfarçar completamente a ação manual do artista. Em prédios, galpões de empresas, casas que estão abandonadas ou condenadas à demolição, Rouse empreende um conjunto de *sight-specifics*, intervenções em que muros, pisos e tetos são pintados, e até mesmo derruba paredes, de forma a criar a ilusão de que volumes geométricos realmente ocupam todo o espaço. Seu processo de trabalho leva muitos dias e é registrado fotograficamente: de forma “mágica”, torna o que é chapado em volume, um resultado obtido com a escolha do ponto de vista e da perspectiva que ordena objetos fictícios tornados “reais” pelo olhar.<sup>149</sup>

---

<sup>149</sup> Ver ROUILLÉ, André. *Op. Cit.*, pp. 460-461.



Exemplo de desenho feito no visor da câmera fotográfica pelo artista para marcar a intervenção a ser feita no espaço

Seu trabalho de pintura é efêmero, pois desaparece com a demolição dos imóveis.<sup>150</sup> Ele é destinado inteiramente à fotografia, que torna indiscerníveis o real e o irreal. O tempo não está fora das imagens de Rouse, ele se desvela em camadas que podem ser escavadas, como na arqueologia ou nas fotografias estereoscópicas. Nessas imagens, um local real se converte em espaço virtual que contém em si o corpo, o tempo, a duração, o trabalho manual do artista.

---

<sup>150</sup> Em 2006, Rouse foi convidado para uma residência de um mês na cidade de Durham, nos Estados Unidos, cujo distrito central iria ser totalmente remodelado. A residência de Rouse não foi financiada por nenhuma instituição privada ou governamental, e sim por milhares de doações de moradores e empresários da cidade por meio de uma campanha que também arregimentou voluntários para ajudar nas intervenções do artista. Mais de 5.000 pessoas visitaram o distrito central de Durham durante o processo de trabalho de Rouse. Ver [www.rousseprojectdurham.com](http://www.rousseprojectdurham.com)

A experiência da duração da obra pelo espectador não está separada do processo do artista, mesmo que, ao finalizar uma obra, ele não tenha mais domínio sobre os circuitos e leituras que esta poderá alcançar. Todas as escolhas do artista são partes integrantes da obra. Elas configuram a obra.



*Drewen, Georges Rouse, sem data*

Não é, portanto, de forma gratuita que Rouse mostra em suas exposições também um vídeo que revela o seu processo de trabalho. Antes de vermos o vídeo, somos jogados em espaços enigmáticos criados pelo artista e ali permanecemos atualizando as inúmeras possibilidades de nossa imaginação. É quase um jogo de quebra-cabeça ou de adivinhação. Depois do vídeo, voltamos

às mesmas imagens e, mesmo sendo portadores do segredo revelado, elas continuam a convocar todo o nosso corpo para uma experiência, um desdobramento virtual-atual que subverte o que foi, o que é e o que poderão ser essas imagens. E ainda o que foi, é, e o que poderá ser de nós ao contato desses mundos que elas nos apresenta.



*Sepaj*, Georges Rousses, 1997



*Casablanca I*, Georges Rousse, 2003

### 4.3. O TEMPO DA MEMÓRIA: ALICE MICELI

Andreas Huyssen afirma que “um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes dos anos recentes é a emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais. Este fenômeno caracteriza uma volta ao passado que é totalmente oposta ao privilégio dado ao futuro característico da modernidade do séc. XX”<sup>151</sup> que descambou nos *ismos*, tanto econômico-políticos como o stalinismo, fascismo e nazismo; como nas vertentes estéticas da vanguarda artística, notadamente o futurismo italiano e o construtivismo russo, que foram apropriadas posteriormente por estes regimes.

A sociedade industrial e suas vanguardas estéticas anunciavam o surgimento de um novo sujeito com novas demandas em que o olho assumia uma função importante no conhecimento da realidade e onde a máquina seria a aliada na construção de um novo mundo. O ideal revolucionário re-significava o presente como lugar de passagem na construção de um futuro coletivo melhor e mais justo, algo que Reinhardt Koselleck chamou de “futuros presentes”.<sup>152</sup>

Aproveitando-se dessa “fatalidade” do presente como lugar de passagem, a modernidade instituiu uma crença no futuro como “o” motor capaz de carregar a transformação do passado e do presente do homem. Coube, então, às vanguardas estéticas organizarem os gestos necessários para a produção desse imaginário de uma experiência radical de construção do futuro.

---

<sup>151</sup> HUYSEN, Andreas. “Passados Presentes: mídia, política, amnésia”. In *Seduzidos pela Memória; arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 9.

<sup>152</sup> Idem, p. 38.

Mesmo que o ideário da *avant-garde* tenha sido mais tarde apropriado com funções funestas pelos governos fascista e stalinista\*, o fato é que, num primeiro momento, essa aliança entre as vanguardas e a revolução tinha como objetivo ratificar a própria idéia de Nação<sup>153</sup> italiana e russa. Esta idéia, aliás, alavancou os países na direção de uma industrialização radical e modernizadora, atraindo um contingente enorme de intelectuais e artistas para esses lugares.

Esteticamente, o espírito revolucionário foi traduzido na construção de inúmeros monumentos arquitetônicos,<sup>154</sup> no surgimento de novas linguagens e numa estética da contaminação entre as expressões artísticas que já anunciava o cenário híbrido contemporâneo. Neste cenário, a fotografia passa a ter um lugar importante: para além do papel de documento, ela aparece associada a outras formas artísticas expressivas, como a poesia, a gravura, o *silk screen*.

---

\* O caso do nazismo é diferente, pois, desde o início, Hitler determinou precisamente qual arte era bem quista pelo regime.

<sup>153</sup> “Meu ponto de partida é que a ‘nacionalidade’, ou, como outros preferem colocar, de acordo com a visão dos múltiplos significados desta palavra, ‘pleno de nação’, ou ainda ‘nacionalismo’ são todos artefatos culturais de um tipo específico. Para entendê-los corretamente nós precisamos considerar cuidadosamente como eles vieram a ter uma existência histórica, de quais formas seus significados mudaram ao longo dos anos, e porque hoje eles comandam uma legitimidade emocional tão profunda.” In ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities – Reflections on the Origin and spread of Nationalism*. London, New York: Verso, 1983, pp. 13-14. Tradução minha.

<sup>154</sup> “(...) o monumento é a expressão do sistema social inteiro e por isso está disponível ao uso de todos, na realidade o verdadeiro símbolo daquela disponibilidade. O arquiteto precisa, por isso, voltar-se para o monumento a fim de redescobrir nele as leis universais da arquitetura, finalmente totalmente acolhedoras e totalizadoras. (...) No monumento, na realidade, a arquitetura não encontra nada além da arquitetura, ele se define através de si próprio, em um processo de auto-reflexão que é, em si mesmo, a garantia de sua presença.” In BORSI, Franco. *The Monumental Era – European Architecture and Design 1929-1939*. New York: Rizzoli, 1987, pp. 40-41. Tradução minha.

Os “futuros presentes” da modernidade foram, a partir da década de 1980, substituídos pelos “passados presentes”,<sup>155</sup> um culto à memória que ocasionou um deslocamento na experiência e na sensibilidade do tempo.

Decerto, essa cultura memorialística criou um certo lugar-comum universal dos traumas históricos do séc. XX, gerando uma globalização de eventos que, em princípio, teriam feições locais e específicas. Tomando como exemplo o caso do Holocausto, Huyssen aponta, no entanto, para o que poderia ser o lado positivo dessa exploração massiva e globalizante de um acontecimento que colocou em xeque todo o projeto iluminista:

“No momento transnacional dos discursos de memória, o Holocausto perde sua qualidade de índice do evento histórico específico e começa a funcionar como uma metáfora para outras histórias e memórias.”<sup>156</sup>

É justamente essa capacidade de um fato histórico funcionar como metáfora que gostaríamos de destacar. Apesar das práticas de memória sempre apontarem para um lugar político que diz respeito a uma Nação específica, ainda assim é possível, a partir delas, pensarmos outras situações. Essa noção é particularmente importante para a arte, pois acreditamos que ela efetua uma abordagem diferente da realidade, desnaturalizando a percepção cotidiana de fatos, objetos e processos, além de oferecer múltiplos acessos aos mesmos.

Se o excesso de memória ao qual somos submetidos pela mídia pode provocar um eminente perigo de implosão em nossas mentes e nos sistemas de

---

<sup>155</sup> Cabe aqui ainda considerar o livro de Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*.

<sup>156</sup> *Ibidem*, p.13.

memória<sup>157</sup> e assim disparar o medo do esquecimento,<sup>158</sup> acreditamos que a arte pode desnaturalizar esse processo e nos trazer de novo a *experiência* desse tempo passado, atualizando os fatos para melhor problematizarmos o nosso presente.

É fato que o passado vende mais do que o presente – ou o futuro. É fato o sucesso de *remakes* e ondas *retrós*. É fato que na transformação da temporalidade atual o presente se encolhe e se acelera para dar lugar não a um projeto de futuro, mas à revitalização do passado. É fato que, de tanto estarmos presentes em tempo real por meio de milhares de telas, sentimos que o tempo se esvai, e, com ele, nós mesmos. Os lugares da memória parecem surgir justamente para suprir essa falta de estabilidade a que estamos submetidos em nossa vida cotidiana.

“Fala-se, do ponto de vista do ressentimento, na perda do real e na desobjetivação do mundo, suposições que ensejaram a proliferação de uma literatura saudosista, empenhada em recuperar, de modo por vezes messiânico, a estabilidade e a confiabilidade associadas, pelo menos do ponto de vista das narrativas, ao cenário anterior. A questão de fundo que permanece pode ser formulada nos seguintes termos: como positivar uma condição existencial que pressupõe de modo cada vez mais freqüente uma situação de comunicação mediada por tecnologias que conectam instantaneamente vários espaços e estratos temporais?”<sup>159</sup>

A pergunta de Antonio Fatorelli nos incita a encontrar a forma (ou formas) de existir positivamente neste cenário informacional aparentemente catastrófico,

---

<sup>157</sup> Como o anunciado *bug* dos computadores na virada do milênio.

<sup>158</sup> Esta constatação nos remete a um trecho que descreve uma das Cidades Invisíveis, de Ítalo Calvino: “Mas foi inútil a minha viagem para visitar a cidade: obrigada a permanecer imóvel e imutável para facilitar a memorização, Zora definiu, desfez-se e sumiu. Foi esquecida pelo mundo.” In CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 20.

<sup>159</sup> FATORELLI, Antonio. “Entre o análogo e o digital”. In *Limiares da Imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006, p. 25.

em que a saturação de *bytes* gerados torna a cada minuto obsoletos os objetos desse mundo, onde somos bombardeados por imagens sem significado e onde perdemos a experiência em favor da performance das máquinas.

Para nós, tal configuração contemporânea evoca, como já sugerido, o papel necessário da arte em nossa sociedade. Não por um “papel utilitário” e sim pela sua capacidade em re-significar relações e acontecimentos, por possibilitar interpretações variadas sobre temas e por apresentar imagens “anunciadoras” no lugar dos clichês que eliminam o exercício da inteligência crítica e poética.

Benjamin pensava o passado, presente e futuro como “tempos superpostos”: “Cada época sonha a próxima e, ao fazer essa operação, revisa a anterior. O presente desperta dos sonhos do passado, mas se mantém expandido por eles”.<sup>160</sup> Segundo Svetlana Boym, “Benjamin, como outros nostálgicos modernos como Nietzsche, se rebelava contra a idéia de irreversibilidade do tempo”.<sup>161</sup> No lugar, ele propunha imagens dos tempos inter-relacionados que sugeriam expansão, despertares, constelações que conteriam “pérolas cristalizadas de experiência”.<sup>162</sup> Essas constelações seriam instâncias em que o passado “se atualizaria no presente em *flashes* de súbitas realidades”,<sup>163</sup> como *madeleines* proustianas que contêm em si toda a potência de uma experiência vivida. Para Benjamin, a verdade reside nas camadas que formam o passado, e não em sua origem.

---

<sup>160</sup> BOYM, Svetlana. *The future of nostalgia*. Basic Books, 2001, p. 27.

<sup>161</sup> Idem, p. 28.

<sup>162</sup> Ibidem.

<sup>163</sup> Ibidem.

Nesta operação, vincular-se a uma tradição seria uma forma de resgatar o passado no exato momento em que ele se arruína:<sup>164</sup> um método que pode ser chamado de arqueologia do presente. Acreditamos que a arte pode operar essa re-significação poética e crítica de uma ruína como resto arqueológico para a ruína como aquilo que nos sobra de nossa própria experiência, de nossa memória, atualizando no presente acontecimentos adormecidos referentes a uma idade ou época.<sup>165</sup>

E é nesse contexto que o trabalho da jovem artista Alice Miceli<sup>166</sup> pode ser analisado. Retirando da matéria fotográfica e cinematográfica os conteúdos com os quais busca construir uma imagem específica para as suas idéias, suas elaborações abordam, de forma metafórica, temas como as memórias individual e histórica, e as catástrofes de nossa época.

Miceli usa a câmera de vídeo como ferramenta para suas investigações artísticas, iniciadas após um período de formação em cinema em Paris. Foi a pesquisa sobre os dispositivos de construção da imagem, iniciada em 2001, que acabou atraindo sua atenção para o campo da arte. Em 2006, Miceli foi uma das ganhadoras do Prêmio Sérgio Motta de Arte e Tecnologia com o *Projeto Chernobyl*, baseado em questões sobre a radiação na zona de exclusão na Bielorrússia.

---

<sup>164</sup> Esta também parece ser a preocupação de Lissovsky no que concerne à fotografia moderna.

<sup>165</sup> “no desfocamento e confusão dos sistemas políticos, sociais e culturais em geral, que se arrastam agonizantes devido à inexistência de propostas com voz suficiente e capacitada para substituí-los, é mais urgente do que nunca a postura crítica. Mas não a que se opõe aos fascismos e anti-fascismos, que também são convencionais, e sim a dos filósofos e artistas”. Ver IOVINO, Maria. *Op. Cit*, p. 73. Tradução minha.

<sup>166</sup> Nascida em 1980 no Rio de Janeiro, Brasil.

Esse projeto em andamento é uma extensão conceitual de outros trabalhos em que a artista se apropria de arquivos históricos e de memórias sociais recentes e trágicas que foram banalizadas pela mídia e, em seguida, apagadas no grande fluxo de informação diária. Vez ou outra esses fatos ressurgem em nossos noticiários, mas a forma como são veiculados não colabora para sua ressignificação:

“Há uma certa obscenidade, essas imagens só têm valor no momento. Logo passa o comercial de pasta de dente, a gente vai jantar e nem parece que acabou de ver uma coisa tremendamente horrível. Você é atirado a uma posição passiva. Mas qual a real implicação daquilo a que você acaba de assistir?”<sup>167</sup>

Para a artista, interessa rever as formas de relação com as imagens. Sua busca é encontrar sempre a imagem específica para cada projeto, aquela que contenha, na sua realização, a experiência daquilo que se quer mostrar. Se estamos produzindo e olhando para o mundo, a questão é: como nós olhamos para este mundo?

Esse questionamento - que reflete de certa forma sua postura política - fez a artista se voltar para eventos históricos tais como as implicações do *Khmer Rouge* no Camboja (que resultou no vídeo *88 de 14.000*), e o acidente da usina nuclear de Chernobyl, cuja contaminação, apesar de presente, é invisível.

Embora parta de documentos encontrados num arquivo estatal do Camboja para construir o vídeo *88 de 14.000*, o trabalho de Alice foge à abordagem documental clássica, que tem como objetivo gerar informação ou uma mensagem

---

<sup>167</sup> Entrevista concedida a Paula Alzugaray para o Dossiê VideoBrasil.

sobre os eventos. O que interessa à artista é produzir uma experiência temporal que provoque leituras pessoais por parte de cada observador, abrindo o leque de possibilidades narrativas do discurso sobre o outro.

Para realizar esse vídeo de cinquenta e seis minutos, Alice utilizou fotografias encontradas em 1980 num arquivo em Phnom Penh, capital do Camboja. Eram seis mil fotografias de homens, mulheres e crianças, entre as quatorze mil pessoas que foram internas da prisão S-21 - principal campo de extermínio do regime instalado nos arredores da capital - , onde estas pessoas foram executadas.<sup>168</sup> Deste total, apenas sete sobreviveram. As imagens não se caracterizavam pelo horror explícito de outras mais conhecidas como as que mostram mães com seus filhos mortos nos braços. Seu horror é mais sutil - mas não menos verdadeiro, pois demonstra o alto grau de organização da máquina de extermínio do *Kmer Rouge*, que se preocupava em fotografar, sem exceção, todos os cidadãos que iria prender e matar.

---

<sup>168</sup> O regime de Pol Pot , que durou de 1975 a 1979, matou quase dois milhões de cambojanos e se concentrava sobretudo no extermínio da população “burguesa” e ativa que poderia “pensar” e ir contra o regime: intelectuais, advogados, médicos, engenheiros e outros profissionais liberais. Até mesmo usar óculos era um sinal que denotava enriquecimento. Um dos recursos para não deixar pistas era matar famílias inteiras, mesmo bebês, sempre sem julgamento. Relato ouvido em visita ao campo de extermínio S-21, novembro de 2007.



88 de 14.000, Alice Miceli | Exposição *On Disappearance*. PhoenixHalle, Dortmund, Alemanha, 2005

Alice recolheu todos os negativos originais, que atualmente estão no Museu do Genocídio, no local da antiga prisão (em condições precárias, segundo a artista), e fez ampliações. Depois, fez uma pesquisa sobre as datas das execuções no Centro de Pesquisa do Genocídio<sup>169</sup> e verificou que, das seis mil imagens, apenas oitenta e oito apresentavam datas de entrada e saída. Diante desse material, o desafio da artista foi encontrar a maneira de “dar a ver”<sup>170</sup> essas imagens de uma forma significativa, deixando que o tempo entre a entrada na prisão e a execução de cada pessoa fosse realmente materializado na imagem como uma duração.

---

<sup>169</sup> Mantido na capital do Camboja pela Universidade de Yale.

<sup>170</sup> Na busca pela imagem específica para cada projeto, aquela que se ajusta integralmente ao conceito e que denota o contexto em que uma dada situação foi produzida, Alice está discutindo também as formas de visibilidade e de fabricação das imagens. Fabricar uma “máquina de ver”, como é comum em seus projetos, acaba aproximando a artista dos inventores dos primeiros procedimentos “cinematográficos”.

Isso foi então materializado por meio de um dispositivo que fazia cair areia, formando um tipo de cortina onde os retratos eram projetados. Os prisioneiros que permaneceram mais tempo no presídio tinham sua imagem projetada por um período mais longo (e vice-versa): “A areia, então, é uma forma de marcar o tempo. A duração é questão central do vídeo: um dia equivale a um quilo de areia. Então, há um tanto de areia específico para cada pessoa”.<sup>171</sup>



Stills do vídeo 88 de 14.000

---

<sup>171</sup> Ibidem.

Os projetos anteriores a *88 de 14.000*, como a série *Dízima Periódica* e *Little White House*,<sup>172</sup> também usavam acontecimentos históricos como ponto de partida, tais como a Segunda Guerra Mundial e o drama dos campos de concentração. Em todos eles, está presente a angústia de “dar a ver” o imaterial, o que restou da experiência de memórias de dor e solidão, que foram arrastadas para o pano de fundo coletivo do esquecimento ou que ainda vivem de forma velada nos sobreviventes.

Os vídeos de Alice dão conta do que não pode mais ser representado por palavras ou imagens jornalísticas, como as centenas delas que foram produzidas e veiculadas na mídia sobre tais eventos. Voltar a essas imagens seria redundar no consumo já aceito por todos nós, pois, de certa forma, já nos acostumamos com as cenas terríveis das centenas de corpos de judeus empilhados nos campos de concentração como sendo “a” imagem do Holocausto.

Alice tenta escapar pela fresta, pela falta, pela sobra de afetos e sonhos destruídos para sempre que tais tragédias provocam.<sup>173</sup> A memória é experimentada nesses trabalhos como as dobras do tempo que, se esticado, poderia mostrar inúmeros extratos de tempos intercomunicáveis e perpassados uns pelos outros.

---

<sup>172</sup> Todos os projetos da artista podem ser acessados nos dossiês do site da Associação Cultural Videobrasil em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier027/apresenta.asp>

<sup>173</sup> *Nuit et Brouillard* (Noite e Neblina), de Alain Resnais (1955), também foge à idéia de “documentário” sobre os campos de concentração.

## CHERNOBYL

Benjamin dizia que todas as cidades são “porosas”, isto é, que a porosidade “existe em qualquer cidade, refletindo os *layers* de tempo e história, de problemas sociais, bem como as técnicas engenhosas de sobrevivência urbana”.<sup>174</sup> A porosidade funcionaria, portanto, como “metáfora espacial para o tempo das cidades”.<sup>175</sup> Para ele, Nápoles encarnava a cidade “porosa” por excelência onde “nada se apresenta concluído, onde prédios ainda em construção estão lado a lado com ruínas dilapidadas”.<sup>176</sup>

“Nas cidades em transição, a porosidade está particularmente visível; ela transforma a cidade inteira numa exposição de arte experimental, um lugar de improvisação contínua que irrita os desenvolvimentistas de fora da cidade. Paradoxalmente, tanto os projetos de modernização radical para o futuro, quanto os de fiel reconstrução do passado visam destruir essa porosidade criando uma visão totalitária da cidade.”<sup>177</sup>

Visitamos Berlim em janeiro de 1992, quase dois anos e meio depois da queda do muro que dividia a cidade em seções ocidental e oriental. Berlim não era ainda o canteiro de obras que se tornaria no final dessa mesma década e que apagaria sua porosidade; visitar a parte oriental da cidade era entrar num verdadeiro túnel do tempo.

Não pudemos experimentar a transformação da cidade em um grande canteiro de obras exposto na virada do século, mas, em 1992, a cidade com

---

<sup>174</sup> BOYM, Svetlana. *The future of nostalgia*. Basic Books, 2001, p. 77.

<sup>175</sup> Idem.

<sup>176</sup> Idem, p. 76.

<sup>177</sup> BOYM, Svetlana. *The future of nostalgia*. *Op. Cit.*, p. 17.

apenas um pedaço de muro museificado para os turistas deixava ver ainda todas as suas feridas abertas, todas as marcas visíveis de escritas e apagamentos que sofreu ao longo do séc. XX.

Berlim deixava ver, sobretudo, seu vazio, um vazio pleno de significados, saturado de lembranças e de marcas imateriais que cada berlinense preferiu calar: “Essa instalação aumentava um estranho sentimento: o vazio saturado de história invisível, com memórias da arquitetura construída e não-construída.”<sup>178</sup>

Berlim nos ajuda a refletir sobre o trabalho mais recente de Alice Miceli, o *Projeto Chernobyl*. Esse projeto radicaliza sua busca em “dar a ver” o irretratável, em materializar o invisível latente na memória. Desta vez, Alice se propôs a retratar o invisível latente na radiação que provocou o esvaziamento populacional do que é hoje conhecido como “zona de exclusão”. A visibilidade física da radiação se conecta diretamente com a visibilidade social e política deste que é considerado um dos episódios mais trágicos que abateu a humanidade.

A antiga Berlim e a Chernobyl atual são monumentos que revelam a fragilidade humana, ruínas que não inspiram idéias de comemoração. Elas são o que restou do absurdo da história - diferentemente de monumentos criados de forma intencional para recuperar um momento único da história que se quer passar como fato exemplar para as gerações futuras, como, por exemplo o Arco do Triunfo.<sup>179</sup>

---

<sup>178</sup> HUYSSSEN, Andréas. In *Seduzidos pela Memória; arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 89.

<sup>179</sup> O Arco do Triunfo foi construído para comemorar a vitória das tropas de Napoleão na Batalha de Austerlitz, contra a Rússia e Áustria. Ao vencer a batalha em 1805, Napoleão prometeu aos



Vista da zona de exclusão retirada da *web* e fornecida pela artista

O valor da ruína muda com o tempo.<sup>180</sup> Qual será o valor das ruínas contemporâneas de Chernobyl, dessa cidade ao mesmo tempo vazia da energia de seus moradores e plena de energia radioativa? Diferentemente de Berlim,

---

soldados franceses que eles entrariam em Paris sob arcos triunfais, como era o costume dos imperadores romanos ao ganhar uma batalha. Mandou então erguer o Arco do Triunfo no final dos *Champs Elysées*, em Paris, que acabou levando 30 anos para ser construído, e ficou pronto em 1836, 15 anos após a morte do Imperador.

<sup>180</sup> “A ruína é um exemplo óbvio do valor de uma época, mas o valor da ruína em si muda através da história. Na era barroca, as ruínas da Antigüidade eram comumente utilizadas didaticamente para transmitir ao observador ‘o contraste entre a grandiosidade antiga e a degradação presente’. Ruínas românticas irradiavam melancolia, espelhando a alma estilhaçada do poeta e almejando uma inteireza harmônica. Quanto às ruínas modernas, elas são lembranças da guerra e do passado violento das cidades, apontando para a coexistência de diferentes dimensões e tempos históricos na cidade. A ruína não é somente algo que nos recorda o passado; é também uma lembrança do futuro, quando o nosso presente se torna história.” Ver BOYM, Svetlana. *Op. Cit.*, p. 79.

cidade outrora porosa que vai construindo sua nova face em cima de suas ruínas-cicatrizes, Chernobyl é destituída de porosidade, pois dela só restou um fantasma feito de carcaças de cimento que atestam que um dia ali houve vida e movimento. Que imagem pode “contar” este lugar sem resvalar no clichê de ruas vazias e objetos abandonados?



Registros da primeira visita de Alice Miceli à zona de exclusão de Chernobyl em 2006

Alice saiu então em busca de uma imagem que fosse formada pela própria radioatividade presente no ar e, para alcançar esse objetivo, se associou a físicos e

engenheiros do IRD (Instituto de Radioproteção e Dosimetria), no Rio de Janeiro. No fim de 2006, a partir de experimentos que duraram quase um ano, eles chegaram a um protótipo de câmera do tipo *pinhole*<sup>181</sup> de chumbo capaz de produzir imagens não a partir da luz, mas da radiação gama.



Fotografia do dosímetro atestando o grau de radioatividade num ponto da zona de exclusão distante do epicentro do desastre: 0.50  $\mu\text{Sv}$  por hora. O que daria por volta 4,4 mSv por ano, dose 5 vezes maior do que a autorizada normalmente.

A partir de uma reportagem sobre o projeto publicada no Jornal do Brasil,<sup>182</sup> a artista foi convidada pelo jornal a fazer um *blog*<sup>183</sup> para registrar toda a pesquisa envolvida até a feitura das imagens na zona de exclusão da cidade deserta de Pripjat, na Ucrânia, local do acidente radioativo na usina nuclear de Chernobyl. Desde então, Miceli deixa registrado textos, fotografias e vídeos das incursões à zona de exclusão e dos testes no IRD, e reflexões sobre o que vai vendo no caminho entre uma viagem e outra. Como os antigos viajantes, ela vai

<sup>181</sup> Tipo de câmera artesanal feita com latas ou caixas com um furo do diâmetro de uma agulha que deixa passar a luz e que sensibiliza o filme ou papel fotográfico dentro.

<sup>182</sup> A reportagem foi publicada em 24 de junho de 2006.

<sup>183</sup> <http://www.jblog.com.br/chernobyl.php>. Atualmente, o *blog* se encontra em <http://premiosergiomotta.org.br/blog/chernobyl>.

fazendo desse *blog* um diário de bordo de um projeto ainda em andamento, um experimento empírico, cujo resultado é imprevisível.

A incursão para finalmente produzir as imagens com a *pinhole* carregada com filmes de radiografia industrial encomendados à AGFA estão previstas para acontecer em maio de 2008. A elasticidade do tempo certamente não estará apenas nas imagens finais, de todo incertas. Como sugere Giselle Beiguelman,<sup>184</sup> Miceli trabalha como uma “astrônoma e não como documentarista, testemunha e narradora”, porque, como os primeiros, ela desafia nossas medidas banais. Para Miceli, o “instante parece não fazer sentido algum”, nem o suposto “tempo real, que tanto intoxica o discurso midiático”. São a “elasticidade do tempo” e a “incapacidade das medidas humanas darem conta da duração da vida, incluindo-se aí a que separa a vida da morte”<sup>185</sup> que parecem interessar à artista, verdadeiros elos entre os seus trabalhos.

“Trabalhando apenas com a radiação presente na zona de exclusão, Alice propõe dar corpo agora ao imensurável da destruição. Do vazio que se imprimirá aí, é possível que possamos vislumbrar os invisíveis anos-luz de cada efêmero momento “irretratado” por suas lentes astronômicas.”<sup>186</sup>



Imagens dos primeiros testes realizados com filmes radiográficos no IRD

---

<sup>184</sup> Texto de Giselle Beiguelman para o dossiê da artista na Associação Cultural Videobrasil.

<sup>185</sup> Idem.

<sup>186</sup> Ibidem.

#### 4.4. TEMPOS-MORTOS E *FIVE*, DE ABBAS KIAROSTAMI

Yasujiro Ozu foi, para Deleuze, o cineasta que talvez tenha traduzido de forma mais forte em imagens o que o filósofo chamou de situações puramente óticas e sonoras. Ao contrário das situações altamente psicológicas e alucinatórias de Resnais, Ozu tinha como objeto de seus filmes a banalidade cotidiana da vida da família japonesa. Quase não há movimento de câmera em seus filmes e a câmera sempre baixa, na maioria das vezes fixa e frontal, registra diálogos absolutamente banais que não giram em torno de nenhum assunto específico, sem ausência de intriga ou de algo que vá provocar nos personagens uma mudança radical e, portanto, uma ação.

Os espaços de Ozu são elevados ao estado de espaço qualquer e, mesmo quando uma personagem sai por um instante de um pseudo-conflito familiar para contemplar a natureza é numa tentativa de restituir a ordem quebrada pela natureza imutável. Ozu parece dizer que a vida é simples e feita de seqüências regulares e correntes que às vezes parecem surgir para o homem como fora da ordem, em que as rupturas significariam momentos relevantes, de mudança.

A falta de “acontecimentos relevantes” que introduz no cotidiano emoções extraordinárias faz proliferar em seus filmes tempos mortos, em que nada de especial acontece. Até a morte é vista por Ozu como algo natural e comum, mesmo que ela suscite, momentaneamente, uma reação inusitada, como em *Fim de Verão*.

Seus espaços – interiores despovoados ou paisagens da natureza – são como contemplações puras, assim como as imagens das coisas que ele filma como se fossem naturezas-mortas: ambos deixam ver ao mesmo tempo a noção de vazio pleno que permeia o pensamento oriental. Suas imagens são apresentações diretas do tempo: é o tempo em estado puro que dura, que se faz ver e que parece dizer que, mesmo na mudança, há permanência. Ou, ao contrário, que “no imóvel acontecem movimentos incessantes e sutilmente perturbadores”.<sup>187</sup> A duração do tempo, que permanece aparentemente a mesma, é onde se dá o verdadeiro acontecimento. Para os orientais, não há diferença entre o que liga a Terra e o Cósmico, entre o que dura e o que está se transformando – tudo pertence a um mesmo tempo.<sup>188</sup>



*Still de Fim de Verão, Yasujiro Ozu, 1961*

<sup>187</sup> DELEUZE, Gilles. *Conversações, 1972 – 1990*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 195.

<sup>188</sup> Ver DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo (Cinema 2)*, São Paulo: Editora Brasiliense, 2005, pp. 23-28.

Para Deleuze, esta capacidade em mostrar um acontecimento que aparentemente não existe é o que diferencia qualitativamente a mídia do cinema (e que poderíamos estender a todas as práticas artísticas), particularmente por meio dos tempos mortos, que “constituem sua espessura”:

“Não creio que a mídia tenha muitos recursos ou vocação para captar um acontecimento. Primeiro, ela mostra com frequência o começo ou o fim, ao passo que um acontecimento, mesmo breve, mesmo instantâneo, se prolonga. Segundo, eles querem o espetacular, enquanto o acontecimento é inseparável de tempos mortos. Isto nem mesmo quer dizer que haja tempos mortos antes e depois do acontecimento; o tempo morto está no acontecimento. (...) O acontecimento mais ordinário faz de nós um vidente, ao passo que a mídia nos transforma em simples olheiros passivos, no pior dos casos em voyeurs.”<sup>189</sup>

Abbas Kiarostami<sup>190</sup> lança em 2004 *FIVE*, que tem como subtítulo *5 Long Takes Dedicated to Yasujiro Ozu* (Cinco longos planos dedicados a Yasujiro Ozu), uma obra que é ao mesmo tempo filme em DV de setenta e quatro minutos para ser visto no cinema e instalação para museu. *FIVE* não é o primeiro trabalho de Kiarostami feito como instalação, antes ele havia feito *Sleepers* (98', 2001) e *Ten Minutes Older* (10', 2001), dois filmes para serem projetados no chão em instalações feitas para instituições de arte.

Sabemos que a migração da forma de projeção clássica nas salas de cinema para o cinema de “museu” vem marcando fortemente e de forma crescente o cenário da arte contemporânea desde os anos 1990. Essa tendência deriva do que Philippe Dubois chamou de “efeito cinema” e se faz presente de diversas

---

<sup>189</sup> DELEUZE, Gilles. *Conversações, 1972 – 1990. Op. Cit.*, p. 198.

<sup>190</sup> Nascido em Teheran (Iran), em 1940.

maneiras nas instalações de arte contemporânea, seja em obras que citam direta ou indiretamente filmes ou gêneros cinematográficos por meio de manipulações, retomadas e extrações das imagens; seja por alusão, desvio, transformação da iconografia do cinema,\* ou ainda por uma via mais tecnológica, em que as obras explicitam o “dispositivo” do cinema ao privilegiar o desvelamento dos “segredos” que concernem à projeção e que garante a mágica da sala escura e a passividade do espectador.<sup>191</sup>

Como conceito, a noção de dispositivo surge na década de 1970 entre teóricos estruturalistas franceses para discutir justamente esta condição passiva do espectador de cinema como algo “próximo do estado do sonho e da alucinação”.<sup>192</sup> Segundo André Parente, o chamado “efeito cinema” seria algo que não dependeria “tanto dos filmes como organização discursiva (ou linguagem na ótica da semiologia do cinema), mas do dispositivo do cinema considerado em seu conjunto (câmera, moviola, projetor etc.), bem como das condições de projeção (sala escura, projeção feita por trás do espectador, imobilidade do espectador etc.)”.<sup>193</sup> Essa noção mais tarde contaminou outros campos teóricos, em especial o que é denominado de artemídia (fotografia, cinema, vídeo, instalações, interfaces interativas, videogame, telepresença etc.), na qual realmente foi potencializada.

---

\* Ambas parecem ser estratégias usadas por Douglas Gordon.

<sup>191</sup> Ver DUBOIS, Philippe. “Sobre o “efeito cinema” nas instalações contemporâneas de fotografia e vídeo”. (inédito). In *Transcinema*. Kátia Maciel (org). Rio de Janeiro: Contra-capas, (no prelo).

<sup>192</sup> PARENTE, André. “Do Dispositivo do Cinema ao Cinema do Dispositivo”. In *Transcinema* (org. Kátia Maciel). *Op. Cit.*

<sup>193</sup> Idem.

O grande ganho introduzido por essa discussão foi o fato de ter deslocado a atenção “dada até então à imagem para o sistema e o conjunto de relações que a determinam”.<sup>194</sup>

“De fato, a noção de dispositivo veio a ser muito mais empregada, recentemente, em função de seus ‘desvios’, pelos autores e teóricos do cinema moderno (que desconstrói o modelo ilusionista da estética da transparência), do cinema experimental (que transgride o modelo representativo e industrial), do cinema expandido (que inclui a vídeo-arte e que implica a transformação de todas as dimensões do dispositivo cinematográfico, sobretudo das condições de projeção)”.<sup>195</sup>

De acordo com Parente, este processo de re-interpretação do dispositivo permitiu um afastamento da perspectiva teleológica, que coloca em uma linha de evolução cronológica a perspectiva clássica até o cinema (passando pela fotografia), para uma abordagem pragmática que permite-nos ver que um único dispositivo pode estruturar diferentes modelos e visões de mundo, dependendo da época histórica. É o caso, por exemplo, da câmera escura: no século XVII ela encarnava a visão passiva, objetiva e sem participação do corpo. Já no século XIX, com os estudos de Goethe e seus seguidores, torna-se o modelo da visão ativa, subjetiva e onde o corpo passa a ser central no processo perceptivo.<sup>196</sup>

Muitos autores, entre eles Dubois,<sup>197</sup> Jonathan Crary, Raymond Bellour e André Gaudreault, defendem o ponto de vista de que a visão cinemática pode

---

<sup>194</sup> Ibidem. Ver também BOISSIER, Jean-Louis. “A imagem-relação”. Texto publicado em: *Jean-Louis Boissier. La Relation como forme. L’ Interactivité en art.* Gêneve: Éditions du Mamco, 2004.

<sup>195</sup> PARENTE, André. “Do Dispositivo do Cinema ao Cinema do Dispositivo”. In *Transcinema* (org. Kátia Maciel). *Op. Cit.*

<sup>196</sup> Idem.

<sup>197</sup> Dubois foi curador da exposição *Movimentos Improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea*, mostra que esteve em cartaz em 2003 no Centro Cultural Banco do Brasil (RJ) e que apresentava

ser encontrada na Caverna de Platão, na câmera escura, no panorama, na fotografia, cada um desses dispositivos “fazendo cinema ao seu modo e mostrando portanto que o cinema é, antes de tudo, uma forma de relacionar imagens entre si e com os espectadores”. Portanto, “assim como a sociedade moderna foi contaminada por um ‘efeito-panóptico’, a contemporaneidade estaria vivendo o ‘efeito-cinema’ por toda parte, dentro e fora da sala de projeção, na internet, na televisão, no museu, na fotografia etc.”.<sup>198</sup>

Nesse panorama, a vídeo-arte e o vídeo tiveram um papel de destaque na passagem e na hibridização entre o audiovisual e as artes plásticas, levando a imagem em movimento para o espaço instalativo dos museus, e transformando radicalmente o lugar do espectador e sua relação com a obra de arte.

Muitos artistas passaram a escolher o vídeo como mídia predominante quando se tratava de pensar o cinema, seja em relação à televisão, à fotografia, à pintura, ao sistema de arte em geral; o que levou Dubois a abordar a questão do vídeo não sob o ponto de vista de uma especificidade, - seja como imagem, seja como dispositivo -, e sim como um “estado-vídeo”, um “estado-imagem”, uma forma que permite pensar o que as imagens são.<sup>199</sup> Para o autor, o “estado-imagem” é uma imagem que “em vez de representar algo (...), surge como **forma**

---

obras de diversos artistas que transitam entre o vídeo, o cinema, a instalação, a fotografia e as imagens 3D.

<sup>198</sup> PARENTE, André. “Do Dispositivo do Cinema ao Cinema do Dispositivo”. In *Transcinema* (org. Kátia Maciel). *Op. Cit.*

<sup>199</sup> Ver DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 23.

**que presentifica.** Ela existe como estado, não como objeto. Esta imagem-presença se sustenta não tanto por seus 'efeitos' ou 'motivos', quanto por seu ser."<sup>200</sup>

*FIVE*, em sua versão para cinema ou para instalação, também apresenta uma configuração imagética que presentifica o vazio, que o traduz em "estado-imagem". Essa forma de filmar não é, contudo, novidade na obra de Kiarostami e tem a ver, provavelmente, com o fato de ter tido uma formação "clássica" numa escola de cinema, e também numa escola de belas-artes. Esse *background* pode ser notado na forma rigorosa como trata seus planos como se fossem telas de pintura, atingindo um resultado estético exuberante e que levou a crítica mundial a se maravilhar com filmes como *Através das Oliveiras* e *O Gosto da Cereja*.

Kiarostami não se pauta, no entanto, por histórias espetaculares. Sua cinematografia se dedica a mostrar as pequenas histórias do mundo que o cerca: a casa, a família, o seu modo de vida, as paisagens. Vidas ordinárias determinadas pela sociedade iraniana e a política que a rege. Sua maneira de filmar privilegia o tempo das coisas do mundo, da observação minuciosa dessas coisas e desses seres, como se o mundo fosse um enigma cuja chave está, ao mesmo tempo, contida e escondida no visível. Alain Bergala diz que esta forma de filmar faz parte de uma "*politique de la lenteur*" (política da lentidão), e que esta é a melhor forma de resistir à aceleração atual da "rotatividade dos objetos

---

<sup>200</sup> DUBOIS, P. *Op. Cit*, p. 102. Grifo meu.

culturais e às pseudo-exigências de um público supostamente cada vez mais impaciente”.<sup>201</sup>

Em *FIVE*, Kiarostami homenageia o mestre dos tempos mortos em cinco curtas-metragens que se sucedem sem interrupção. Uma discreta trilha incidental e um *fade-in/fade-out* ligam os cinco episódios contemplativos de paisagens onde a água é o elemento principal. Todos mostram paisagens marinhas, praias desertas em diferentes países filmadas em diferentes horários, onde nada se passa, apenas o ir e vir de patos selvagens, ou de moradores que passeiam num píer de alguma cidade friorenta à beira-mar, ou ainda uma matilha de cachorros que se espreguiça e descansa na areia da praia.

A escolha da água como tema central do filme surgiu de uma temporada que o cineasta passou em uma localidade à beira do Mar Cáspio. Ali, ele passava o tempo observando o que o cercava, até o dia em que se deparou com um pedaço de madeira na beira do mar e viu nele não somente um objeto, mas um “corpo que teria viajado toda uma vida no mar para se transformar em um cofre de lembranças”,<sup>202</sup> um corpo repleto de traços das experiências vividas no mar. Este “encontro” dá origem ao primeiro episódio do filme, o único em que a câmera não é fixa e frontal, mas acompanha o movimento desse “corpo” de madeira que vai e volta ao sabor das ondas, como se quisesse retornar para sua antiga morada.

---

<sup>201</sup> Ver BERGALA, Alain. “Corespondances (s)”. Texto do catálogo da exposição *Victor Erice / Abbas Kiarostami Corespondances*. Centre Georges Pompidou, Paris, 2007/2008.

<sup>202</sup> Todos os trechos das falas de Kiarostami foram retirados do making-off de *FIVE* que acompanha o DVD.



*Five (Episódio 1), Abbas Kiarostami, 2004*

Para Kiarostami, “a observação atenta das coisas pode restituir às mesmas seus valores perdidos”, por isso, resolve filmar da maneira mais simples e solitária possível, longe dos efeitos do “grande cinema”, ajudado apenas pela “água, pelo vento, por uma onda cúmplice”, como num processo de escritura que aceitasse que, “para além da experiência e do intelecto, o destino ou o azar não cessasse de ter uma influência em nossa vida”:

“Poderíamos falar de forças invisíveis, de destino, de sabedoria divina ou mesmo de poder pessoal, que eu considero como pertencentes à mesma categoria, e na qual poderia-se incluir a sorte e o infortúnio. Para mim é impossível negar esses elementos, esses incidentes, a força oculta da predestinação, na minha própria vida, e no meu trabalho. Há momentos em muitos dos meus filmes que eu confesso não ter realizado. (...) Penso que é preciso ver FIVE com esse tipo de olhar.”

Para ter o máximo de simplicidade possível, Kiarostami escolhe filmar em digital, suporte que, para ele, “contribuiu enormemente para a feitura desse tipo de produção que está ligada aos fatores invisíveis, ao acaso”. Utiliza, como Ozu, os planos fixos e frontais e interfere pouco como “realizador” do filme, deixando que a câmera atue como um observador.

Apenas um plano se difere esteticamente dos outros, o último e mais longo, filmado de noite e onde a câmera em *plongée* mostra um brejo em que se alterna o ruído dos sapos, da chuva, das trovoadas e dos galos que anunciam o raiar do dia. A escuridão é apenas cortada pela lua, que esporadicamente aparece entre nuvens, e pela luminosidade que vem com o dia que nasce nos últimos minutos do filme.



*Five (Episódio 5)*, Abbas Kiarostami, 2004

No *making-off* de *FIVE*, Kiarostami usa as perguntas feitas por um crítico inglês para uma suposta entrevista como mote para, na verdade, falar - a partir do filme - sobre suas concepções sobre a vida, o cinema, a fotografia e a poesia, suas outras paixões. Kiarostami define *FIVE* como um filme experimental que se

situa entre as três atividades às quais se dedica, em que as imagens funcionam como “cinema parado”, “fotografia filmada”,<sup>203</sup> “poesia em movimento”.



*Five (Episódio 2), Abbas Kiarostami, 2004*

Como em Ozu, nada de extraordinário se apresenta aos olhos em *FIVE*, não há “ação” no sentido próprio do termo. Há, no entanto, um vazio pleno de onde emerge o potencial total da natureza, que se dá a ver em suas mudanças sutis de luz, cor, ritmo, silêncio/ruído.

Tanto a forma instalativa como o filme em DVD forçam o espectador a permanecer olhando as imagens como pura experiência do tempo, um tempo prolongado que vai causar pelo menos duas reações díspares: ou nos transportamos para dentro daquela duração, unimos nosso batimento cardíaco ao compasso da natureza e vivemos a experiência da contemplação daquelas naturezas-mortas plenas do tempo infinito, do vazio-cheio; ou nos angustiamos com a falta de ação, de mudança, e desistimos.

---

<sup>203</sup> Dubois também usa um conceito semelhante na curadoria da exposição *Movimentos Improváveis: O Efeito Cinema na Arte Contemporânea*, Op. Cit., através da escolha de artistas que trabalham na fronteira em que “a fotografia se torna cinema e o cinema torna-se fotografia”.

Não é à toa que Kiarostami diz que se tivesse que escolher outro título para o filme, talvez fosse algo como *Olhe Ainda*, *Olhe Bem*, ou apenas *Olhe*.<sup>204</sup>



*Five (Episódio 4)*, Abbas Kiarostami, 2004

Apesar de permear quase todo o filme, essa observação prolongada de um tempo-morto fica mais evidente em especial no episódio que fecha o filme, o plano noturno de um brejo; e no terceiro episódio, que tem dezessete minutos em que os únicos “freqüentadores” de uma praia tranqüila são cachorros que ali descansam. Kiarostami diz que, ao observar mais atentamente as imagens após a filmagem, se surpreendeu com a relação solidária entre os cães, que se reagrupavam para permanecerem juntos sempre que um se destacava do grupo e mudava de posição. Fora essas mudanças entre cães que, filmados de longe, parecem pequenos pontos pretos, brancos e cinzas contra a luminosidade do mar

---

<sup>204</sup> Tradução adaptada do francês “*Regardez encore*”, “*Regardez bien*” e “*Regarde*”.

e do céu, nada ocorre, tudo se transforma em “uma tal lentidão, que em nenhum momento é possível notar uma mudança palpável” no que concerne à passagem do tempo atuando em forma de mudança de luz ou cor do filme. Apenas depois de alguns minutos é que começa a ficar mais evidente que a cena está tendendo para “um branco imaculado, que se funde e desaparece”: “Estes dezessete minutos, para mim, celebram a infinitude do tempo. É um nascimento, uma vida e uma ressurreição”.

Cada curta de *FIVE* é um vazio pleno de significados, e ele pode nos fascinar ou causar rejeição – tudo depende de nossa disponibilidade. Esta obra nos lembra uma passagem escrita pelo artista Yves Klein, outro mestre em pensar o vazio:

“Penso naquelas palavras que tive a inspiração de escrever certa noite. ‘O artista do futuro não seria o que expressa por meio do silêncio, mas eternamente, uma imensa pintura à qual falta qualquer senso de dimensão?’ Os frequentadores de galerias – sempre os mesmos, assim como os outros - carregariam essa imensa pintura em sua lembrança (uma lembrança que não deriva de modo algum do passado, mas é ela mesma cognoscente da possibilidade de ampliar infinitamente o incomensurável, dentro do alcance da sensibilidade indefinível do homem). É sempre necessário criar e recriar em uma constante fluidez física, a fim de receber a graça que permite a criatividade positiva do vazio.”<sup>205</sup>

---

<sup>205</sup> KLEIN, Yves. “Manifesto do Hotel Chelsea”. In *Escritos de artistas anos 60/70*. Glória Ferreira e Cecília Cotrim (Orgs.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, p. 60.



*Five (Episódio 3)*, Abbas Kiarostami, 2004

#### 4.5. TEMPO DA INTERATIVIDADE: KATIA MACIEL E AGNÈS VARDA

A introdução das tecnologias digitais no campo da arte, a partir dos anos 1990, provocou uma mudança radical no horizonte da relação entre o espectador e os objetos artísticos.

Nunca os aparatos tecnológicos estiveram tão presente em nosso cotidiano e nas exposições de arte. É como se os artistas, diante de toda a maquinaria que nos programa, vigia e controla, “concebessem estratégias de resistência, táticas de guerrilha e pontos de implosão, fabricando uma infinidade de dispositivos inusitados, engenhocas inéditas, mecanismos de excitação e produção de experiências diversas; a ‘eficácia’ artística e política dessas pequenas máquinas medindo-se pelo potencial produtor e transformador do que é proposto, pela possibilidade de deslocar visões estabelecidas, criar novas maneiras de ver e ser, experimentar outras sensações, narrativas, espaços e temporalidades.”<sup>206</sup>

Se a relação do espectador com a obra de arte já é uma questão para a arte desde os anos 1960, com as tecnologias digitais esta relação foi potencializada numa interatividade em tempo real que faz do espectador um participante e mesmo co-autor da obra, potencializando seus usos e leituras.

Da mesma forma que o cinema do dispositivo (como ficou conhecida a produção que visava revelar o dispositivo cinematográfico clássico) baseava-se

---

<sup>206</sup> LINS, Consuelo. “Rua de Mão Dupla: documentário e arte contemporânea”. Extraído de [www.videobrasil.org.br/ffdossier/Ruademaodupla\\_ConsueloLins.pdf](http://www.videobrasil.org.br/ffdossier/Ruademaodupla_ConsueloLins.pdf)

num processo relacional<sup>207</sup> com o espectador, atualmente, o chamado cinema interativo - forma como podemos designar parte das instalações de arte contemporânea - continua baseando-se neste princípio, só que potencializado infinitamente pelas tecnologias digitais.

Hoje, o usuário de uma obra interativa é efetivamente co-autor, podendo lhe conferir um novo significado a cada acesso. Trata-se não apenas de apertar botões, e sim de promover a experiência total da obra como produtora de sentido em tempo real. Muitas instalações atuais permitem que “o espectador avance sobre o espaço da tela e muitas vezes o atravesse”,<sup>208</sup> operando mudanças em sua narrativa e experimentando “sensorialmente as imagens espacializadas, de múltiplos pontos de vista”.<sup>209</sup> Kátia Maciel chama essa experiência de *transcinema*, “uma imagem pensada para gerar ou criar uma nova construção de espaço-tempo cinematográfico em que a presença do participante ativa a trama que se desenvolve”.<sup>210</sup> Uma forma híbrida entre a experiência do cinema e das artes visuais em que os artistas “reinventam o cinema ao somar as noções de projeção e narrativa às idéias de interatividade, conectividade e imersividade”.<sup>211</sup>

Os estímulos que envolvem o “interator” atual de uma obra de arte são, portanto, internos, aumentando a sensação de presença e integração de seu corpo ao ambiente - a tal “*presentness*” de que falava Morris, ativada agora à décima

---

<sup>207</sup> Ver BOISSIER, Jean-Louis. “A imagem-relação”. Texto publicado em: Jean-Louis Boissier. *La Relation como forme. L' Interactivité en art*, Genève: Éditions du Mamco, 2004.

<sup>208</sup> MACIEL, Kátia. “Transcineamas: Um, nenhum e cem mil”. In *Redes Sensoriais: arte, ciência, tecnologia*. Kátia Maciel e André Parente (org.). Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2003, p. 33.

<sup>209</sup> Idem.

<sup>210</sup> Ibidem, p. 34.

<sup>211</sup> Idem, p. 37.

potência. Isso faz com que a obra deixe definitivamente de ter a marca exclusiva de um autor e passe a ser co-executada pelo usuário, que tem seu corpo cada vez mais convocado: a imagem passa a ser uma imagem-experiência<sup>212</sup> e a “presença passa a ser móvel”.<sup>213</sup>

Segundo Nicolas Bourriaud, a possibilidade de uma arte relacional surge no seio mesmo da sociedade moderna e da urbanização generalizada que, a partir da Segunda Guerra Mundial, instaura quase um regime do “encontro intensivo” entre os habitantes das cidades, tornando-se a condição de como viver na *urbes*. Esse regime acaba gerando práticas artísticas correspondentes, em que a inter-subjetividade dá o tom: “o encontro entre o observador e o quadro e a elaboração coletiva de sentidos para a obra”.<sup>214</sup>

A novidade da contemporaneidade é que esta noção de inter-subjetividade passa a ser problematizada nas obras, constituindo muitas vezes o conceito exclusivo das mesmas. A arte contemporânea passa a ter como uma de suas questões sua própria capacidade em criar micro-comunidades, “coletividades instantâneas”, “domínios de trocas” – “a arte como um estado de encontro”<sup>215</sup> e a obra uma forma de um encontro em duração. Também na arte, as utopias sociais modernistas deram lugar às micro-utopias cotidianas.

---

<sup>212</sup> Ver também CARVALHO, Victa. “Dispositivos em evidência: A imagem como experiência em ambientes imersivos”. In *Limiares da Imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea*. Op. Cit., p. 80.

<sup>213</sup> MACIEL, Kátia. “A arte da presença”. In *prog:ME – Programa de Mídia Eletrônica 2005* (catálogo). Oi Futuro, RJ.

<sup>214</sup> Ver BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Paris: Presses du réel, 1998, p. 15. Tradução minha.

<sup>215</sup> Idem, p. 17. Tradução minha.

A “arte como um estado de encontro” permeia inúmeros trabalhos de Helio Oiticica, como por exemplo os “Ninhos”, bem como a obra de muitos outros artistas brasileiros (Lygia Pape, Lygia Clark, Ernesto Neto, só para citar alguns) e estrangeiros, como por exemplo o tailandês Rirkrit Tiravanija. Um dos projetos de Tiravanija, chamado “The Village”, feito com outros artistas em Chang Mai, sua cidade natal no norte da Tailândia, ilustra o que falamos. O trabalho consiste em uma ocupação coletiva de um terreno no campo em que cada artista construiu uma casa segundo preceitos ecológicos, com áreas comunitárias que são ocupadas regularmente por grupos de estudantes de arte que passam ali temporadas com o objetivo de aprenderem a viver em grupo e a partilhar tarefas, bem como para “conhecerem a si próprios”, preceito budista bastante valorizado na sociedade tailandesa.<sup>216</sup>



*Ninhos em Éden, Experimento Whitechapel, Helio Oiticica | Galeria Whitechapel, Londres, Inglaterra, 1969*

---

<sup>216</sup> Visita ao projeto feita em novembro de 2007.

Este corpo, em “estado de encontro” consigo mesmo ou com a coletividade, muito requisitado na arte contemporânea, encontra nas instalações que envolvem tecnologia seu ponto máximo de importância: sem ele simplesmente as obras podem não existir. É ele que ativa e brinca com o enigma contido nas obras.

Este é o caso de *Ondas: Um dia de nuvens listradas vindas do mar*, trabalho de Kátia Maciel,<sup>217</sup> com o qual ganhou o Prêmio Sergio Motta em 2005. “Um dia de nuvens listradas vindas do mar” é, segundo Maciel, a frase que James Joyce usa no livro *Retrato do artista quando jovem* quando se pensa, pela primeira vez, como um potencial escritor. “Onda designa ao mesmo tempo o movimento do mar e a pulsação da energia”.<sup>218</sup> Esses dois sentidos foram aproximados pela artista por meio de uma instalação interativa: numa sala vemos uma grande projeção de uma praia, em que as ondas do mar vão e vêm e nada de diferente parece acontecer, a não ser pelo fato de que a parte referente ao mar é projetada numa parede e a parte que corresponde à areia da praia é projetada no chão contíguo, criando um espaço instalado de noventa graus.

---

<sup>217</sup> Nascida em 1963, no Rio de Janeiro.

<sup>218</sup> Textos sobre os trabalhos fornecidos pela artista.



*Ondas: Um dia de nuvens listradas vindas do mar, Kátia Maciel | Instalação no ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie), Karlsruhe, Alemanha, 2006*

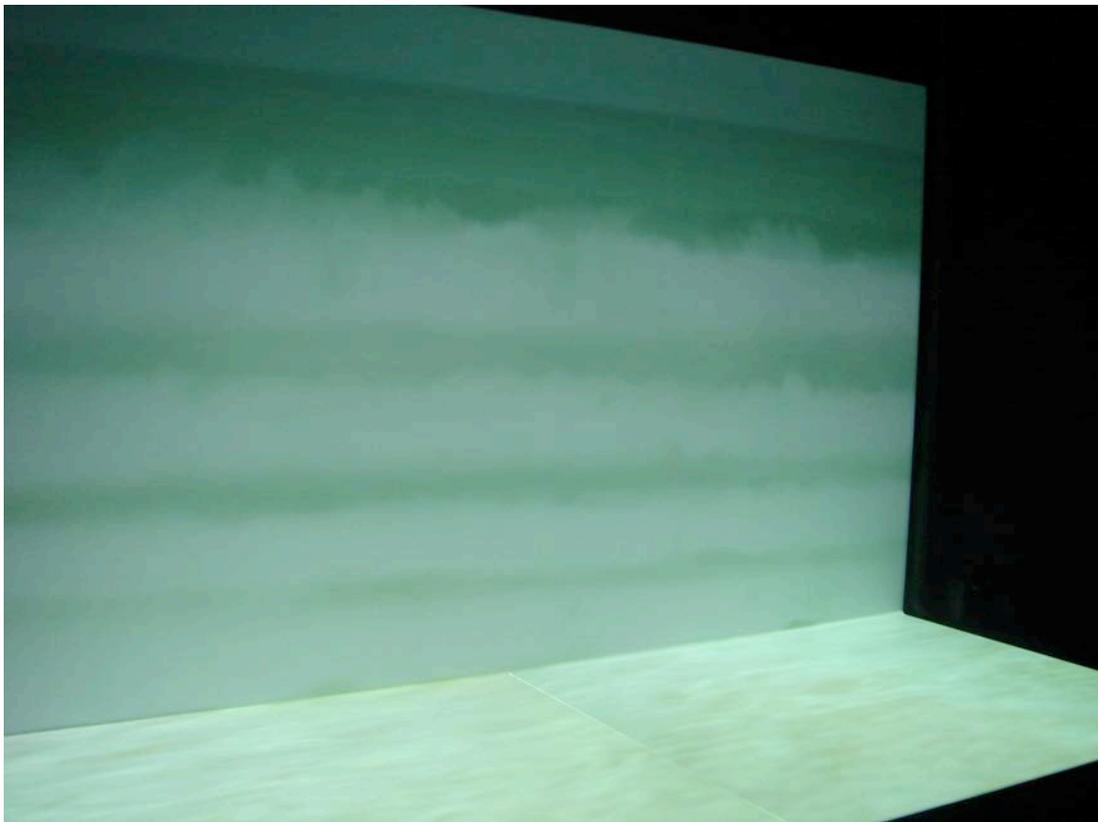
Essa é a postura e a primeira leitura que podemos ter como observadores da instalação. Mas, se por acaso acionarmos o detector de presença inserido em algum ponto da sala, a projeção se transforma em um mar surrealista: as ondas não mais vêm e vão, mas se acumulam umas sobre as outras formando um mar verticalizado, uma parede de *layers* de pura água e espuma, uma paisagem outra, virtual, de sonho, somente possível com a abertura à participação do visitante: um mar imersivo e elétrico. “Uma tela transborda sobre a outra”<sup>219</sup> e a areia da praia passa a ser banhada pela intensidade do ir e vir das ondas.

---

<sup>219</sup> Idem.

“É o passo do visitante que ativa o somar das ondas, a energia e o ambiente de um mar imersivo que o inunda de azul. O som do mar contribui com a sensação de *mergulho do corpo* produzido pela instalação.”<sup>220</sup>

Parodiando Anne-Marie Duguet, este mar não é dado frontalmente, segundo as regras perceptivas habituais, ele se faz merecer, ele se faz desejar,<sup>221</sup> como só a experiência de um mergulho em sua natureza poderá nos restituir o que dele há de real: cheiro, gosto, frio, calor. Purificação.



*Ondas: Um dia de nuvens listradas vindas do mar*, Kátia Maciel | Instalação no ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie), Karlsruhe, Alemanha, 2006

<sup>220</sup> Retirado de textos fornecidos pela artista.

<sup>221</sup> “A imagem não é mais dada frontalmente, segundo as regras perceptivas habituais, ela é daqui pra frente merecida, ela se faz desejar”. DUGUET, Anne-Marie. *Déjouer l’image*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon et CNAP, 2002, p. 25.

*Ondas* é uma obra que nos desperta um desejo de expansão, diferentemente de outras que apontam para um desejo de intimidade, que fazem uma transposição desta mesma intimidade da obra para a nossa própria intimidade,<sup>222</sup> como *Les Veuves de Noirmoutier* (As viúvas de Noirmoutier), de Agnès Varda.<sup>223</sup>

Essa instalação fez parte de uma grande exposição de Varda que ocupou toda a *Fondation Cartier pour l'Art Contemporain*, em 2006, intitulada *L'Île et Elle* (A Ilha e Ela). Esta não foi a primeira incursão da cineasta Varda - que também foi fotógrafa no início de sua carreira - no terreno das artes visuais. Em 2003, ela apresentara na Bienal de Veneza a instalação *Patatutopia*, totalmente feita com batatas, uma de suas obsessões. Esse trabalho já continha uma videoinstalação que abordava a Ilha de Noirmoutier, seu refúgio de férias anuais de verão com a família, e que viraria o mote da exposição em 2006.

Se Varda é conhecida pelo teor autobiográfico de muitos de seus filmes, como os curtas *Ulisses* (1982) e *Saudações, cubanos!* (1963), por uma certa dramaturgia do afeto, uma proximidade com o universo apresentado, uma *intimização do registro*<sup>224</sup> que permeia toda sua filmografia, não seria de outra forma que ela transporia para a mostra na *Fondation Cartier* o seu refúgio-ilha carregado de lembranças, principalmente de quem a apresentou ao lugar, seu falecido marido e também cineasta Jacques Demy.

---

<sup>222</sup> Ver SCOTT, Jill. "Cruzamento e colapso do tempo: Reconstruindo narrativas fílmicas históricas e ideológicas em um cenário transformado". In *Redes Sensoriais: arte, ciência, tecnologia*. *Op. Cit.*, p, 17.

<sup>223</sup> Nascida em 1928, em Bruxelas, na Bélgica, e radicada na França.

<sup>224</sup> Ver GARDENIER, Ruy. "A morte na casa de bonecas". *Catálogo da retrospectiva Agnès Varda - o movimento perpétuo do olhar*. Centro Cultural Banco do Brasil (São Paulo, Brasília e Rio de Janeiro), 2006, p. 12.

Por meio de um percurso com vários trabalhos intitulados *Ping-pong, Tong e Camping*,<sup>225</sup> *A Cabana de Retratos* e *Mar Imenso*, Varda busca “recuperar os cheiros, os sons, as histórias dos habitantes dessa ilha”, ao mesmo tempo inserindo sua própria história, como o vídeo em *loop* que apresenta o “túmulo coberto de conchas de sua gata Zgougou, mascote de sua produtora Ciné-Tamaris, e enterrada em seu quintal na ilha”.<sup>226</sup>

No final deste caminho carregado de afetos, chegava-se às viúvas de Noirmoutier: uma instalação com quatorze telas de vídeo, cada uma apresentando uma viúva que dá um depoimento sobre suas dores, sua solidão, sua perda. Entre elas está a própria Varda, a única que não fala, apenas chora sentada em uma cadeira na praia, deixando que imagens feitas na ilha em várias épocas falem de sua história de amor e saudade.

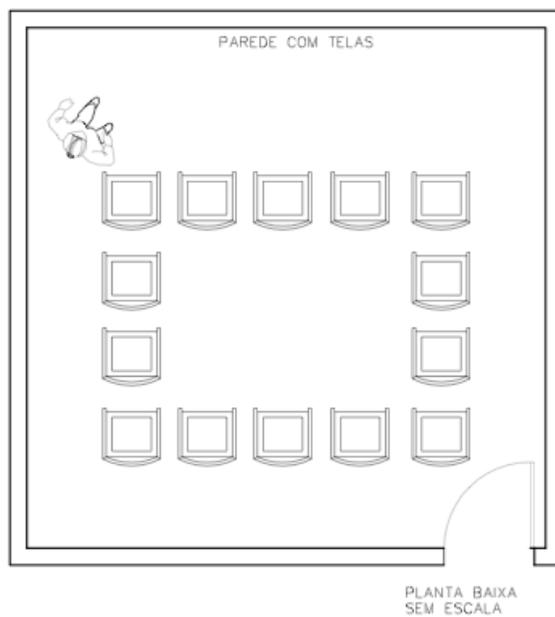
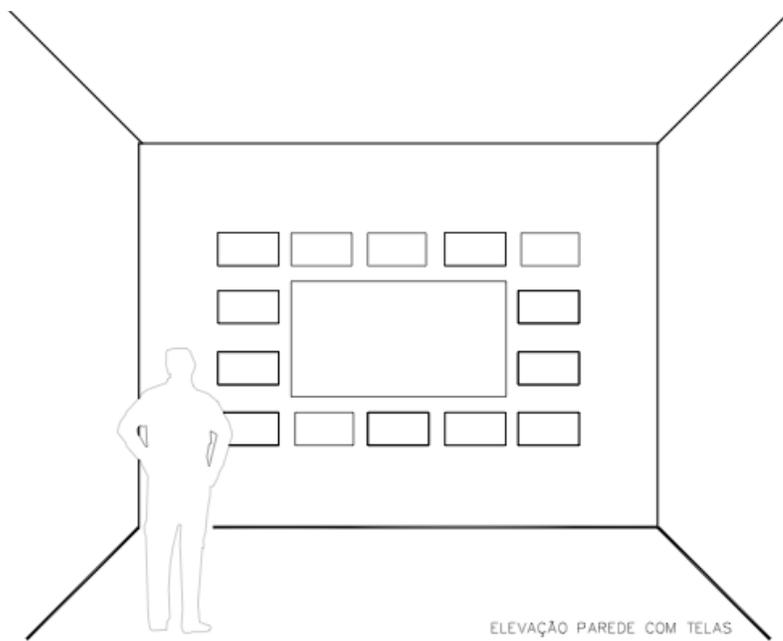
---

<sup>225</sup> Esse trabalho, que significa literalmente “ping-pong, chinelo e camping”, atesta a ironia de Varda: ela ataca de “artista plástica” com plástico, compondo um painel totêmico repleto de objetos banais de plástico colorido, como baldes, pás, pratos, chinelos de dedo etc., cujas réplicas em vídeo são projetadas no interior de uma bóia de piscina presa à parede, enquanto, em um colchão inflável, são projetadas imagens de braços que jogam ping-pong. Ver BORGES, Cristian. “Agnès e a ilha: o devir-plástica de uma artista”. Catálogo *Op. Cit.*, p. 45.

<sup>226</sup> *Idem*, p. 46.



*Les Veuves de Noirmoutier*, Agnès Varda | Instalação na galeria Martine Aboucaya, Paris, França, 2005



Desenho da instalação *Les Veuves de Noirmoutier*

Em *Janela da Alma*, filme de João Jardim e Walter Carvalho, Varda dá um depoimento emocionado sobre sua relação profunda com Demy. Ela conta que,

durante a filmagem de *Jacquot de Nantes*, realizado em 1991 e cuja história narra a infância e adolescência de Demy, seu marido já estava muito doente. Ela decide então filmá-lo realmente de perto: seu rosto, seus braços, suas mãos, onde é possível ver cada pêlo, chegando, portanto, à textura deste homem que amava. Para um cineasta, ela diz, “estar próximo é estar realmente próximo”. Para Varda, “a visão é alterada por sentimento, por sentimentos fortes” e não há sentido em evitá-los.<sup>227</sup>

Na instalação *Les Veuves de Noirmoutier*, Varda, ao mesmo tempo em que fala de sua dor, faz com que esta seja uma dor partilhada pelas outras viúvas que se encontram, então, fisicamente numa grande tela, rodeada pelas telas menores, onde todas, vestidas de preto como manda a tradição, caminham em volta de uma mesa fincada à beira-mar. Varda consegue unir, neste trabalho, práticas de memória em três níveis: individual (de si própria), local (as viúvas da Ilha de Noirmoutier) e universal (pois a dor da saudade é algo que todos, mulheres e homens experimentam). Esses três níveis estão em fluxo: do universal retornamos ao individual pela forma como a artista concebeu a instalação, espelhando as telas dos relatos em cadeiras dispostas no espaço da sala que contam com fones individuais, e assim permitindo que cada observador, com seu próprio tempo, escute um depoimento e tenha uma experiência íntima com a tela/viúva que escolher.

---

<sup>227</sup> Retirado do filme *Janela da Alma*, de João Jardim e Walter Carvalho, de 2002.

Enquanto isso, na tela maior ao centro, local de encontro das viúvas da ilha, não há palavras, apenas silêncio.



*Les Veuves de Noirmoutier*, Agnès Varda | Instalação na galeria Martine ABoucaya, Paris, França, 2005

As múltiplas telas, múltiplas entradas e múltiplos espectadores da instalação *Les Veuves de Noirmoutier* apontam para uma “estética da interrupção”, termo que Kátia Maciel<sup>228</sup> usa para definir o comportamento provocado por uma obra deste tipo.

“Como dispositivo, o cinema vive o fim da moldura e como narrativa é uma forma a ser interrompida”.<sup>229</sup> Se as diversas temporalidades – duração, instantaneidade, tempos-mortos etc. – já eram experimentadas antes da arte interativa, esta só acentuou e tornou mais explícita a possibilidade da experiência do tempo da obra. Mas agora efetivamente podemos atuar sobre e dentro dela, interrompendo o fluxo do tempo para não só experimentá-lo como também modificá-lo.

Em *Les Veuves*, não estamos mais diante de telas, mas imersos em projeções que se sofisticam na construção de múltiplos espaços virtuais de cumplicidade entre o que dizem as viúvas e o que dessa escuta ecoa em nossa própria intimidade, atualizando as memórias de afetividades, conquistas e perdas de amores, vazios que cada um carrega em si. Destinos que se cruzam, se reconhecem e se afastam no tempo.

---

<sup>228</sup> Ver MACIEL, Kátia. “Transcinema e a estética da interrupção”. In *Limiares da Imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea*. Op. Cit., pp. 72-3.

<sup>229</sup> Idem, p. 72.

## **5. CONCLUSÃO**

“A sensibilidade do homem é onipotente na realidade imaterial. Sua sensibilidade pode até enxergar dentro da memória da natureza do passado, do presente e do futuro!”

(Yves Klein, *Manifesto do Hotel Chelsea*)

Segundo Oliveira, como vimos, a atual “Imagem de Mundo” apresentada pela ciência é complexa e labiríntica. Também o objeto do conhecimento se torna complexo, impondo ao sujeito contemporâneo novos paradigmas para a apreensão da realidade. O principal resultado dessa mudança é a emergência de uma pluralidade de modos de temporalização nunca antes evidenciada, “de múltiplos tipos de tempo, cada qual emergindo de um domínio distinto de investigação da realidade natural”:<sup>230</sup>

“A imagem totalitária (totalizante e unitária) do tempo cronal fragmenta-se em um mosaico de figuras de tempo díspares, tanto micro quanto macroscópicas, tanto elementares quanto continentes. Na verdade, ela mesma pode ser encarada, doravante, como uma espécie de **efeito de superfície** suportado por um compósito de temporalidades heterogêneas.”<sup>231</sup>

Esse “efeito de superfície” que é a imagem científica atual do tempo é o que tomamos, sob o ponto de vista da arte, como um “estado-imagem”, uma membrana provisória que dá a ver um certo tipo de temporalização oriundo de um pensamento. Por meio dela é feita, como diz Rouillé, a passagem do “infinito-virtual” para o “finito-virtual”, o fenômeno de atualização de uma possibilidade que se descola do grande céu das potencialidades infindáveis.

---

<sup>230</sup> OLIVEIRA, LUIZ ALBERTO. “Imagens do tempo”. In *Tempo dos tempos* (org. Marcio Doctors). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003, p. 53.

<sup>231</sup> Idem. Grifo meu.

É como se essa possibilidade, essa idéia em forma de imagem que vaga por esse céu pleno, subitamente fosse ativada por uma intimidade, uma energia que a iluminasse e a descolasse desse fundo celeste e se tornasse ela mesma um céu, um mundo a ser apresentado:

“Não é como uma linha ou como uma tela que a imagem se posiciona sobre o fundo. Nós não mergulhamos: o fundo vem à tona de dentro da imagem. A dupla separação da imagem, seu descolamento e seu recorte, forma ao mesmo tempo uma proteção contra o fundo e uma abertura até ele. Na verdade, o fundo só existe como fundo quando dentro da imagem: sem ela, haveria apenas aderência indistinta. Mais precisamente ainda: na imagem, o fundo se distingue ao duplicar-se. Ele é ao mesmo tempo a profundidade de um possível naufrágio e a superfície do céu luminoso. A imagem bóia, em suma, ao sabor das ondas, refletindo o sol, apoiada sobre o abismo, ensopada pelo mar, radiante daquilo que a ameaça e a sustenta. Assim é a intimidade, ao mesmo tempo ameaçadora e cativante a partir do distanciamento de onde ela escapa.”<sup>232</sup>

Levantamos a hipótese de que seria possível nos apropriarmos da idéia biológica de membrana tal como é apresentada por Oliveira - um “operador temporal, um presente em que se enraízam, se encontram e se desdobram o passado e o futuro”<sup>233</sup> - para pensarmos as imagens da arte como fronteiras provisórias que permitem um fluir do tempo, uma escritura temporal que apresenta diversas configurações, em alguns casos mais aparentes, em outros casos mais veladas. Em vez de analisarmos as obras segundo as suas especificidades (isto é um vídeo, uma fotografia, um filme), procuramos tomá-las

---

<sup>232</sup> Ver NANCY, Jean-Luc. “L’image - le distinct”. In *Au fond des images*. Paris: Éditions Galilée, 2003, p. 31.

<sup>233</sup> OLIVEIRA, Luiz Alberto. *Op. Cit.*, p. 55.

como objetos complexos, como “complexos de saberes em si mesmas”<sup>234</sup> que são, de fato, a sua natureza:

“(...) diante de uma imagem qualquer (e, aliás, não somente diante: mas também dentro, ao lado, atrás, em cima etc), não se pode hoje considerá-la como um “dado” estabelecido, fixo, como algo transparente. Não se pode mais contemplá-la “inocentemente”, como uma coisa “pura”. **A imagem é um complexo, e é essa complexidade que coloca questões.**”<sup>235</sup>

Ao tomarmos as imagens como membranas, assumimos que elas são corpos vivos disponíveis à visão e à experimentação do observador, e onde pode se configurar uma ou mais formas de escritura temporal. Elegemos, em nosso trabalho, algumas categorias de apresentações do tempo (tempo-instantâneo, tempo-duração, tempo-memória, tempos-mortos, tempo-interativo) para pensar as obras. Mas não pretendemos com isso esgotar as categorias de temporalidades possíveis para a análise de obras de arte, nem tampouco tivemos a pretensão de fundar uma nova teoria da imagem. Nossa intenção foi apenas a de pensar as imagens da arte a partir delas mesmas, escolhendo como elemento principal para essa análise a noção de tempo e percebendo, em cada uma, a forma como o tempo conforma uma visibilidade.

Partindo da fotografia e de uma discussão sobre a sua aparente instantaneidade – camisa de força que levou a tantas análises reducionistas desse meio – assumimos que seria possível restituir-lhe o fluxo vital do tempo e, desta

---

<sup>234</sup> DUBOIS, Phillippe. Catálogo da exposição *Movimentos Improváveis: O Efeito Cinema na Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: CCBB, 2003, p. 4.

<sup>235</sup> Idem. Grifo meu.

maneira, incluí-la no campo mais vasto das imagens-tempo, das imagens que são apresentações do tempo em si mesmas e não instantes de mumificação da vida.

O fluxo do tempo a partir do qual construímos nossa análise não é o do tempo cronológico, que vai de um passado em direção a um futuro, e onde o presente atua como algo uniforme, universal, absoluto, linear e instantâneo. Antes, neste tempo o presente é visto como o momento privilegiado onde se atualizam todas as memórias virtuais, como um lençol que conecta o ser a seus diversos lençóis de experiências vividas que continuam a existir indefinidamente e que Bergson denominou de duração. Assim são as imagens-tempo: devires que se dão em bordas provisórias, durações em vez de “instantes-múmias”.

O conceito bergsoniano da duração, essa desaceleração do movimento do mundo em relação à presença do ser ativada pela memória e pelo desejo, essa percepção que deixa de ser produtora de uma reação para ser uma experiência numa espessura de tempo, está, portanto, na base das obras que analisamos. De forma mais explícita - como parece ser o caso de *24 Hous Psycho*, de Douglas Gordon, e *The Needle Woman*, de Kim Sooja - ou menos explícita - como nas fotografias “instantâneas” de George Rouse -, e misturado ou não a outros agenciamentos temporais, como o tempo da memória, atrelado intrinsecamente a fatos históricos que marcaram a humanidade, como no vídeo *88 de 14.000* e no *Projeto Chernobyl*, ambos de Alice Miceli; ou ainda nos tempos-mortos de *FIVE*, de Abbas Kiarostami. Para nós, a duração não deixa de nos mostrar que o tempo

é o todo-aberto de que fala Deleuze, restando ao observador, no entanto, optar ou não por este mergulho em sua espessura.

A contemporaneidade parece exigir de nós uma atitude mais crítica em relação às imagens. Se o mundo está cheio de clichês, que nos “cansam e estorvam pela sua carência de sentido, bem como por sua falta de sincronia com a gravidade ou a importância dos acontecimentos que enfrentam”,<sup>236</sup> eles, ao mesmo tempo, parecem nos incitar a deixarmos de lado nossa forma habitual “sensório-motora” de estarmos no mundo, de reagirmos automaticamente a estímulos e percepções como autômatos, para adotarmos a atitude do mergulhador que, a partir de um local conhecido e seguro, se lança com coragem ao desconhecido e vasto oceano.

Proust chamou esse mergulho de memória involuntária, “uma deflagração total, imediata e deliciosa”, que “escolhe seu próprio tempo e lugar para a operação do milagre”. Esse milagre só pode ocorrer se nós nos colocarmos em atitude receptiva, e não defensiva em relação à vida. O mesmo precisa ser feito em relação às imagens: se apenas reagimos a elas, não temos como experimentá-las, não temos como mergulhar na espessura de seu tempo. Não nos referimos a todas as imagens, aos clichês que apenas alimentam a grande indústria do *nonsense*, e sim àquelas que nascem sob o signo da necessidade, as imagens apresentadas pela arte, que estimulam a inteligência poética e a reflexão crítica e filosófica sobre o mundo.

---

<sup>236</sup> IOVINO, Maria. *Op. Cit.*

Em nosso contexto atual, “conhecer torna-se inseparável de transformar”.<sup>237</sup> Somos cada vez mais convocados a abandonar o papel de contempladores, para assumirmos o de interventores, algo que a ecologia não nos cansa de provar. No campo da arte, a noção de interatividade adquire cada vez mais importância para os artistas e se reflete no número crescente de trabalhos que convocam o corpo do espectador a completar o sentido das obras. Sem o “participador”, algumas obras podem até mesmo simplesmente não existir.

Como vimos em nosso último bloco de trabalhos analisados (*Ondas: um dia de nuvens listradas vindas do mar*, de Kátia Maciel e *Les Veuves de Noirmoutier*, de Agnès Varda), o tempo interativo faz com que possamos efetivamente atuar dentro da obra, potencializando a experiência da duração nas mesmas. Isso explicitou o lugar primordial do tempo como o que pode constituir uma obra de arte – não somente como “assunto”, mas também como o conceito da obra, o que a modula, como em *Les Veuves de Noirmoutier*, em que as lembranças pessoais constituem, reunidas no dispositivo criado pela artista, o tempo coletivo feminino de uma saudade que se transfere para o corpo do observador (caso ele queira empreender o mergulho). Ou ainda em *Ondas*, em que a água aparece como o próprio tempo materializado em imagem.

Nos antigos tribunais romanos costumava-se empregar vasilhas perfuradas para limitar o tempo da oratória dos advogados. A expressão “a água está

---

<sup>237</sup> OLIVEIRA, Luiz Alberto. “Homo Lumines”. In *Limiares da Imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea*. Op. Cit., p. 51.

correndo” significava “o tempo está acabando”.<sup>238</sup> Em *Ondas*, o tempo, em vez de escorrer e marcar uma urgência, se acumula como um copo que vai sendo enchido, mas que nunca transborda: aqui se deu uma transfiguração do sentido original para uma imagem que só poderia ter sido *creada* pela arte, uma imagem que nos *apresenta* um novo mundo.

Ao analisar a obra de Helio Oiticica, Guy Brett afirma que o *Parangolé* era uma espécie de membrana, “um véu que repousa na interface entre o corpo vivo e o sentido da visão”.<sup>239</sup> Para ele, “ver é, primordialmente, uma dialética de experiências, cada uma delas em contradição com as demais, em um contínuo jogo entre o que é revelado e o que é velado no mundo, na realidade”.<sup>240</sup>

Assim como o *Parangolé*, uma obra feita para ser vestida pelo “participador”, uma vestimenta sensorial, uma “prótese” feita para potencializar a expressividade do usuário e que, portanto, intensificava sua visão, também foi nosso propósito “vestir” as imagens analisadas, para que pudéssemos habitá-las e fazê-las habitar em nós, trazê-las para a intimidade do nosso corpo e do nosso olhar.

A casa é o corpo<sup>241</sup>. E é nele que habita o tempo infinito.

---

<sup>238</sup> OLIVEIRA, LUIZ ALBERTO. ‘Imagens do tempo’. In *Tempo dos tempos* (org. Marcio Doctors). *Op. Cit.*, p. 42.

<sup>239</sup> BRETT, Guy. *Brasil Experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*. Organização de Kátia Maciel. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005, p. 67.

<sup>240</sup> Idem.

<sup>241</sup> Obra de Lygia Clark, uma grande estrutura labiríntica feita em 1968 para a Bienal de Veneza.



*A casa é o corpo*, Lygia Clark | Bienal de Veneza, 1968

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ARÊAS, Jaime Bastos. "Bergson: a metafísica do tempo". In *Tempo dos tempos* (org. Marcio Doctors). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003.

ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities – Reflections on the Origin and spread of Nationalism*. London, New York: Verso, 1983.

AUGUSTO, Daniel. "O tempo no romance e no filme da *Recherche*". *Revista Sexta-Feira n.5 | Tempo |*, São Paulo: Editora Hedra, 2000.

BARTHES, Roland. *A Câmera Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BECKETT, Samuel. *Proust*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003

BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas, SP: Papirus, 1997.

\_\_\_\_\_. "Le corps de la fiction". Catálogo da exposição *Feature Film*, de Douglas Gordon, 1999.

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In LIMA, Luiz Costa (org). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro:Paz e Terra, 1990.

BERGALA, Alain. "Correspondances(s)". Texto do catálogo da exposição *Victor Erice / Abbas Kiarostami Correspondances*. Centre Georges Pompidou, Paris, 2007/2008.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. *Memória e Vida. Textos escolhidos por Gilles Deleuze*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BIESENBACH, Klaus. "Sympathy for the Devil". In *Douglas Gordon: Timeline*, catálogo da exposição retrospectiva do artista no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque em 2006.

BOISSIER, Jean-Louis. "A imagem-relação". In *Jean-Louis Boissier. La Relation como forme. L' Interactivité en art*, Genève: Éditions du Mamco, 2004.

BORGES, Cristian. "Agnès e a ilha: o devir-plástica de uma artista". In *Catálogo da retrospectiva Agnès Varda - o movimento perpétuo do olhar*. Centro Cultural Banco do Brasil (São Paulo, Brasília e Rio de Janeiro), 2006.

BORHEIM, Gerd. "A concepção do tempo: os prenúncios". In *Tempo dos tempos* (org. Marcio Doctors). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003.

BORSI, Franco. *The Monumental Era - European Architecture and Design 1929-1939*. New York: Rizzoli, 1987.

BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Paris: Presses du réel, 1998.

BOYM, Svetlana. *The future of nostalgia*. Basic Books, 2001.

BRETT, Guy. *Brasil Experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*. (Org. e prefácio Kátia Maciel). Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.

CARVALHO, Victa. "Dispositivos em evidência: A imagem como experiência em ambientes imersivos". In *Limiares da Imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea*. Antonio Fatorelli e Fernanda Bruno (Org.) Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COSTA, Helouise e RODRIGUES, Renato. *A Fotografia Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ/IPHAN/FUNARTE, 1995.

COSTA, Helouise. *In Fotografia: a experiência alemã dos anos 50*. São Paulo: Editora Gráficos Burti, 1995.

COUCHOT, Edmond. *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. MIT Press, 1990.

DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Lisboa: Vega, 1990.

\_\_\_\_\_. *Conversações 1972 – 1990*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_. *A Imagem-Tempo (Cinema 2)*, São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

\_\_\_\_\_. “Platão e o Simulacro”. In *Lógica dos sentidos*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papirus, 1993.

\_\_\_\_\_. “Photography Mise-en-Film. Autobiographical (Hi)stories and Psychic Apparatuses”. In *Fugitive Images: From Photography to Video*. PETRO, Patrice (org). Indiana University Press, 1995.

\_\_\_\_\_. *Movimentos improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea*. Catálogo da exposição homônima no CCBB, Rio de Janeiro, 2003.

\_\_\_\_\_. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. "Sobre o "efeito cinema" nas instalações contemporâneas de fotografia e vídeo. (inédito). In *Transcinema*. Kátia Maciel (org). Rio de Janeiro: Contra-capas, (no prelo).

DUGUET, A. M. *Déjouer l'image. Créations électroniques et numériques*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 2002.

FATORELLI, Antonio. "Entre o análogo e o digital". In *Limiares da Imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea*. Antonio Fatorelli e Fernanda Bruno (Org.) Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

FLÜSSER, Vilém. *Ensaio sobre a Fotografia – Para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1998.

FONTCUBERTA, Joan (org.) *Estética Fotográfica – selección de textos*. Barcelona: Editorial Blume, 1984.

GARDENIER, Ruy. "A morte na casa de bonecas". In *Catálogo da retrospectiva Agnès Varda - o movimento perpétuo do olhar*. Centro Cultural Banco do Brasil (São Paulo, Brasília e Rio de Janeiro), 2006.

GOLDSMITH, Joel S. *A arte de curar pelo espírito*. (Tradução e notas de Huberto Rohden). São Paulo: Ed. Martin Claret, 2004.

GOUVÊA, Patrícia. *Arte e fotografia e suas interrelações no Brasil*. Monografia de Graduação em Comunicação Social. Rio de Janeiro, 1997.

GRUNDBERG, Andy and MACCARTHY GAUSS, Kathleen. *Photography and Art: Interactions since 1946*. New York: Abbeville Press, 1987.

GURAN, Milton. *Linguagem Fotográfica e Informação*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed., 1992.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela Memória; arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

IOVINO, Maria A. Texto e curadoria da exposição *Contratextos – Fernell Franco, José Alejandro Restrepo, Miguel Angel Rojas e Oscar Muñoz*. Ministerio de Relaciones Exteriores de Colombia, Bogotá, 2007.

KLEIN, Yves. “Manifesto do Hotel Chelsea”. In *Escritos de artistas anos 60/70*. Glória Ferreira e Cecília Cotrim (Orgs.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

LEOPOLDO E SILVA, Franklin. “Tempo: realidade e símbolo”. In *Revista Sexta-Feira n.5 | Tempo |*, São Paulo: Editora Hedra, 2000.

LEVIN, Thomas Y. “A Retórica do Índice Temporal: Narração Vigilante e Cinema do ‘Tempo-Real’ “. In *IN SI(S)TU – Revista de Cultura Urbana* (Privacidade #0.5 e #0.6), 2003.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

LINS, Consuelo. *Rua de Mão Dupla: documentário e arte contemporânea*. Extraído de [www.videobrasil.org.br/ffdossier/ Ruademaodupla\\_ConsueloLins.pdf](http://www.videobrasil.org.br/ffdossier/Ruademaodupla_ConsueloLins.pdf)

LISPECTOR, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

\_\_\_\_\_. *Água-viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISOVSKY, Mauricio. *O refúgio do tempo; investigação sobre a origem da fotografia moderna*. Tese de doutorado em Comunicação e Cultura. ECO/UFRJ, 2002.

\_\_\_\_\_. “O tempo e a originalidade da fotografia moderna”. In *Tempo dos tempos* (org. Marcio Doctors). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003.

LÖFGREN, Isabel B. *Frágeis Conexões: Razão e desejo na arte da era telemática*. Dissertação de Mestrado em Linguagens Visuais Experimentais. UFRJ - PPGAV-EBA, 2007.

MACIEL, Kátia (org). *Transcinema*. Rio de Janeiro: Contra-Capa Editora, 2006 (no prelo).

\_\_\_\_\_. "Transcinema e a estética da interrupção". In *Limiares da Imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea*. Antonio Fatorelli e Fernanda Bruno (Org.) Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

\_\_\_\_\_. "A arte da presença". In *prog:ME - Programa de Mídia Eletrônica 2005* (catálogo). Oi Futuro, RJ.

MACIEL, Kátia. "Transcinemas: Um, nenhum e cem mil". In *Redes Sensoriais: arte, ciência, tecnologia*. Kátia Maciel e André Parente (org.). Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2003.

MANOVICH, Lev. *Image after Matrix*. Disponível em <http://www.manovich.net>

\_\_\_\_\_. *The Language of New Media*. MIT Press, 2000.

MORRIS, Robert. "Tempo Presente do Espaço". In *Escritos de artistas anos 60/70*. Glória Ferreira e Cecília Cotrim (Orgs.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

NANCY, Jean-Luc. *Au fond des images*. Paris: Éditions Galilée, 2003.

OLIVEIRA, Luiz Alberto. "Imagens do tempo". In *Tempo dos tempos* (org. Marcio Doctors). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003.

\_\_\_\_\_. "Homo Lumines". In *Limiares da Imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea*. Antonio Fatorelli e Fernanda Bruno (Org.) Rio de Janeiro: Mauad X, 2006

PARENTE, André. “Do Dispositivo do Cinema ao Cinema do Dispositivo”. In *Transcinema* (org. Kátia Maciel). No prelo.

PARENTE, André (org.) “Introdução: Os paradoxos da imagem-máquina”. In *Imagem-Máquina: A era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: No caminho de Swann*. v.1. Trad. Mario Quintana. Porto Alegre: Globo, 1956.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

ROUILLÉ, André. *La photographie. Entre document e art contemporain*. France: Éditions Gallimard, 2005.

\_\_\_\_\_. *Lês verités relatives de la photographie*. In <http://www.paris-art.com/editorial-parisART/edito/216/page/2/andre-rouille-les-verites-relatives-de-la-photographie.html>

\_\_\_\_\_. “Da arte dos fotógrafos à fotografia dos artistas”. In *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 27, dez. 1998.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SCHMIDT-BURKHARDT, Astrid. “The All-Seer: God’s Eye as Proto-Surveillance”. In LEVIN, Y. T., FROHNE, U. & WEIBEL, P. (Orgs.) *CTRL [SPACE]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*. MIT Press, 2002.

SCOTT, Jill. “Cruzamento e colapso do tempo: reconstruindo narrativas fílmicas históricas e ideológicas em um cenário transformado”. In *Redes Sensoriais: arte,*

*ciência, tecnologia*. Kátia Maciel e André Parente (org.). Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2003.

ZUGAZAGOITIA, Julian. *Incantation à la presence*. Catálogo da exposição *Kim Sooja - Conditions of Humanity*, Musée d'Art Contemporain de Lyon, 2003.

## **OUTROS:**

ALZUGARAY, Paula. Dossiê Videobrasil:

<http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier027/apresenta.asp>

BEIGUELMAN, Giselle. Dossiê Videobrasil: [http://](http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier027/apresenta.asp)

[www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier027/apresenta.asp](http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier027/apresenta.asp)

“Instantâneo: O Tempo infinito da fotografia”, publicação com a transcrição da mesa-redonda (Centro Cultural Banco do Brasil, RJ, 20 de junho de 2007), por ocasião da exposição “Instantâneos da felicidade” (Coleção Maison Européenne de la Photographie – MEP – Paris).

## **SITES :**

[www.kimsooja.com](http://www.kimsooja.com)

[www.espacofotografico.com.br](http://www.espacofotografico.com.br)

[www.rousseprojectdurham.com](http://www.rousseprojectdurham.com)

[www.georgesrousse.com](http://www.georgesrousse.com)

<http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier027/apresenta.asp>

<http://www.jblog.com.br/chernobyl.php>

<http://premiosergiomotta.org.br/blog/chernobyl>

