

# Sobre a imperfeição fotográfica: as imagens fixas e seus deslizes de movimento

Elane Abreu

## RESUMO

Buscamos pensar o estado imagético no qual se situa a obra *Pérolas imperfeitas* de David Glat. Abordamos a obra a partir dos vestígios de movimento inscritos nas imagens fixas e do estado de “entre-imagens” que nela se instala, propondo-nos a ponderar o lugar da fotografia hoje, ao ser reconfigurada com os dispositivos que tomam forma na arte contemporânea. Com isso, daremos ênfase aos efeitos do fluxo temporal e corporal que a define como obra “fotográfica”.

**PALAVRAS-CHAVE:** Fotografia. Movimento. Entre-imagens. Arte contemporânea.

*...objetividades-subjetividades operam por sua  
conta, encarnam-se em focos animistas, superpõem-se  
umas às outras, invadem-se para constituir entidades  
coletivas metade coisa/metade alma, metade  
homem/metade animal, máquina e fluxo, matéria e signo.*  
Félix Guattari

## 1 Introdução

O aparato fotográfico, em seus primeiros anos, exigia que o fotografado permanecesse imóvel por uma longa duração, para que seu corpo não pudesse causar qualquer tipo de *frisson* na impressão final da imagem. Qualquer deslize de movimento poderia ser inscrito nas chapas fotossensíveis (os daguerreótipos), que necessitavam de um extenso tempo de exposição para produzir imagens reconhecíveis. Alguns retratos feitos por Octavius Hill, por volta de 1840, assinalam essa instabilidade das primeiras fotografias – modelos sentados, algumas regiões da imagem com pouca nitidez, frêmitos do corpo em vultos.

Por que falo dessas primeiras fotografias? Parto delas para discorrer sobre certas “estranhezas” que o movimento parece causar quando inscrito na imagem fixa. E elas ocorrem hoje, na opção, por exemplo, do fotógrafo David Glat, que fotografa lugares da cidade de Salvador expressando a vicissitude de um encontro: do estático com o móvel. As imagens de Glat nos apreendem por suas zonas borradas, desfocadas, tremidas. À primeira vista, algo nelas excede e prende o olhar. Depois, somos impelidos a acompanhar as sinuosidades do movimento que, nas fotografias, são prolongamentos circundantes das zonas de nitidez (Figura 1 e Figura 2). É pensando nesse deslocamento do olhar – que vai do fixo ao móvel, do nítido ao borrado, e vice-versa – que proponho construir este texto.



Figura 1 - *Pérolas imperfeitas* – David Glat (2009)

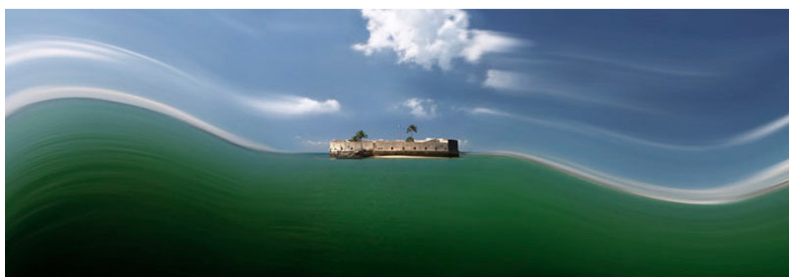


Figura 2 - *Pérolas imperfeitas* – David Glat (2009)

A imprecisão das imagens fixas que atua no trabalho de Glat nos direciona ao estado de “entre”, apontado por Raymond Bellour (1997). Um espaço de passagem entre diferentes formas

■  
<sup>1</sup> Vista no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, em Fortaleza-CE, onde a obra ficou exposta de 8 de junho de 2010 a 25 de julho de 2010.

físicas e mentais da imagem. Dedicamo-nos a explorar como *Pérolas imperfeitas*<sup>1</sup>, título da série fotográfica em questão, participa de um estado de trânsito entre o instantâneo e o movimento. Não é intenção deste texto apenas considerar descritivamente a obra, nem exaurir suas possibilidades de interpretação. Todavia, é nosso intuito pensá-la dando a devida atenção ao espaço que se configura hoje na fotografia contemporânea, onde a “perfeição” formal moderna se dilui em outras experiências perceptivas - ainda que o suporte final seja a imagem impressa em tela, sem uso de aparatos eletrônicos em uma sala de exposição.

Como podemos estabelecer uma especificidade para o “fotográfico”? O que, hoje, compete à fotografia ao ser combinada com nuances da imagem em movimento? Como o fluxo do tempo pode ser capturado nas imagens fixas? Transitaremos entre essas questões tentando lançar luz a elas. As imagens de Glat serão o dispositivo por onde articularemos nossa reflexão. Essa escolha partiu da inquietação desencadeada na visitação de sua exposição, onde a “imperfeição” fotográfica roubou mais o meu olhar do que a beleza comparada a “pérolas”. Não poderia deixar de prolongar esse contato inquietante com as imagens vistas.

## 2 Considerações sobre as imagens e o movimento

Tendo como metáfora de seu pensamento o cinema, Henri Bergson, como afirma Gilles Deleuze (1992, p.64), ao estabelecer um movimento-matéria-imagem, “[...] descobre um Tempo que é a coexistência de todos os níveis de duração”, ou seja, um tempo onde todas as potencialidades espaço-temporais habitam. Ao refletirmos sobre imagem e sua relação com o tempo, essa concepção nos ajuda a ter uma dimensão mais abrangente do movimento possível que atua em nossa percepção. Movimento esse que, embora tenha o cinema como forma mais elucidativa, é constituinte de nossa experiência.

Para Bergson, a matéria e nosso corpo são imagens e a nossa percepção da matéria são essas imagens “relacionadas à ação possível de uma certa imagem determinada, meu corpo” (BERGSON, 2006, p.17). Destacamos em Bergson que a percepção é uma seleção de imagens (“imagens virtuais”) e ela implica necessariamente em movimento, em mudança. Em outras palavras, perceber é escolher uma ação possível de meu corpo sobre os objetos e esta percepção implica em se modificar a cada instante. Ela “[...] dispõe do espaço na exata proporção em que a ação dispõe do tempo” (BERGSON, 2006, p.29).

Pelo exposto, se ao percebermos, selecionamos imagens em mutação, foi a partir da interação entre meu corpo e as fotografias de Glat que agora atualizo a ação da escrita. A percepção

mutante da obra não se paralisa em seu suporte fotográfico. Há um movimento que se inscreve na forma das imagens expostas, as quais detalharemos adiante. Contudo, em tom bergsoniano, é na atualização constante de imagens por meio do meu corpo que a vida se faz movente. O artista, também, na tentativa de impregnar suas imagens de movimento visível, faz do seu corpo participante da obra. Glat testemunha e interrompe o estático de suas cenas ao impelir seu corpo a mover-se.

O fotógrafo<sup>2</sup> diz que os rastros, distorções, sinuosidades, dentre outras marcas visuais, são resultados de movimentos da câmera e intervenções gestuais. E sem querer fixar nossa atenção no discurso do artista, os efeitos desse duplo-movimento nos leva a pensar a fotografia para além do estático, numa fusão de estados imagéticos que vagam em virtualidade. A experiência visual contemporânea acena para essas forças perceptivas. Hoje podemos pôr em xeque a afirmação de Deleuze (1992, p.70): “a fotografia é um molde, uma moldagem.”. Apenas o cinema, para ele, perfaz movimentos em modulação. Será que as imagens não excedem esse tipo moldagem?

*Pérolas imperfeitas* demonstra a força corpórea da imagem fixa quando não há mais lógica em especificá-la por sua falta de movimento. Existe nela um devir de agitação, um *frisson* incontrolável que não se exaure nos limites do quadro. A série apresenta a coexistência de tempos e movimentos ainda que expostos em molduras. O corpo-câmera e o corpo-fotógrafo se unem em um amálgama da imagem. As belas paisagens de Salvador se liquefazem em um novo corpo: o corpo dos movimentos inscritos e imprecisos na fotografia. Distorções, assimetrias, ondulações destroem a perfeição das “pérolas”. O título da obra não poderia ser menos sugestivo já que a série assim delinea um paradoxo entre perfeição e imperfeição, paralisação e movimento, sólido e líquido.

O amálgama que podemos ver nas fotografias em questão sugere a criação de um *circuito* onde o movimento se desenvolve da visão à mente. Retirando esse termo de Deleuze (1992), ao se referir aos  **circuitos**  cerebrais criados pela imagem-tempo e à imagem-movimento<sup>3</sup> no cinema, arriscamos aqui aplicá-lo às fotografias que também atuam na criação artística. “Criar novos circuitos diz respeito ao cérebro e também à arte” (DELEUZE, 1992, p.79). O autor destaca a possibilidade da arte de traçar ligações menos “prováveis” ou novos caminhos atuais. Nesse sentido, as imagens de *Pérolas imperfeitas* parecem apostar em uma nova conexão possível entre o que vemos e o que disso atualizamos mentalmente. Lembrando Bergson, nossa percepção atua como seletora de imagens virtuais e vai se modificando a cada instante. Quando colocamos em evidência os movimentos que estão

<sup>2</sup> Texto do fotógrafo e da exposição disponíveis em <[http://www.davidglat.com.br/projetos/index\\_perolas.html](http://www.davidglat.com.br/projetos/index_perolas.html)>. Acesso em: 9 de agosto de 2010.

<sup>3</sup> Deleuze (1990) chama de imagem-movimento aquela subordinada ao curso do tempo, à sucessão, ao vínculo sensório-motor. Já a imagem-tempo se refere ao movimento que se subordina ao tempo, que rompe com o sensório-motor e na qual o tempo se faz intenso.

em jogo nas fotografias de Glat, estamos também selecionando possíveis circuitos inventados (BERGSON, 2006).

Na obra, o movimento que se inscreve na materialidade da imagem é de duas gêneses: a mecânica – uma câmera analógica - e a gestual – o corpo do artista. Ao girar a câmera sobre seu próprio eixo e, unindo a esse giro, o balanço de seu corpo, Glat registra a própria imprevisibilidade final da imagem. Sua caixa preta só se abre no momento em que revela seus negativos. Os rastros e borrados que aparecem nas imagens foram apenas intuídos no ato fotográfico. Eram agitações ainda latentes, em devir. No processo de revelação e ampliação é que o fluxo temporal dos gestos se torna visível, atualizável. Falar desse modo de operação do fotógrafo nos parece importante para dialogarmos, posteriormente, sobre a complexa caracterização da fotografia no contexto da imagem digital. Os limites da indicialidade fotográfica parecem hoje bem mais indiscerníveis.

Bellour (2008), ao falar das variações de imagens criadas por cada obra e seu dispositivo específico, alerta para uma estética a favor da mistura, contrária a qualquer ideia de especificidade ou autenticidade do meio. O cinemático e o videográfico, por exemplo, não são identificados apenas por derivarem em imagens em movimento. Há, na produção imagética de hoje, “imagens-estados” que desviam e variam conforme sua utilização nas obras, segundo o autor. Diferentes deslocamentos ou estados de imagem podem ser oferecidos ao espectador mediante o tratamento perceptual de cada dispositivo. Para exemplificarmos, o filme *La jetée*, de Chris Marker é uma manifestação de que fotografia e cinema, ao se imbricarem, transmutam-se em outras “imagens-estado”, que transitam entre o movimento e o congelamento. Marker aponta para possibilidades que alimentam ainda hoje a **estética da confusão**, como nomeia Bellour. Estética que se define pela indefinição.

Fotografia, cinema, videoarte, imagens digitais, instalações. No trânsito dessas formas, experimentamos o tempo nas suas sedutoras combinações, nos seus estados latentes. *Pérolas imperfeitas* opera como uma dessas experiências artísticas na qual a fisicalidade da imagem se esgarça, muda de estado. Não nos parece proveitoso avaliá-la procurando uma identidade fotográfica, mas tentando perceber o que há nela de propulsor de um *circuito*. Todavia, se ainda se discute a autenticidade da fotografia, a sua identidade, é porque estamos vivenciando novas configurações de imagem, principalmente as digitais. Essas mudanças mais complexas colocam a fotografia em uma outra fase da história da mídia visual, conforme Tom Gunning (2008). Pensemos sobre isso a partir da questão a seguir.

### 3 Uma Especificidade fotográfica possível?

Os efeitos visuais das fotografias de Glat poderiam ser observados como pertencentes às imagens digitais. Essa associação é favorecida pela facilidade com que manipulações são feitas hoje, rotineiramente e sem grandes esforços, em *softwares* de edição de imagens. Por um lado, isso põe a credibilidade da fotografia em questionamento. Por outro, esse entrelaçamento possível entre imagem digital e química/analógica demonstra que a fotografia passa a participar de um indiscernimento quanto à sua formação – a emulsão química ou a matriz numérica. Essa indistinção atinge o observador de tal maneira que qualquer interferência na imagem o leva a associá-la a manipulações digitais.

Gunning (2008) sublinha as complexidades que a fotografia atravessa com o advento da imagem digital. Em vez de uma emulsão sensível ser afetada pela luz do objeto, a imagem digital é formada por meio de informações de luz que são codificadas em uma matriz de números. O caminho de captura de informação, dessa forma, é distinto da fotografia de base em película. Contudo, essa diferença, segundo o autor, não elimina a indicialidade, pois, em ambas as formações, a imagem provém de objetos que estão do lado de fora da câmera. Podemos ter certa atenuação do poder indicial com o digital, mas não sua erradicação por completo. Nas palavras de Gunning, “a diferença entre digital e fotografia de base em filme não pode ser descrita como absoluta, apenas como relativa”<sup>4</sup>. Por isso, devemos pensar no que essa relatividade pode provocar naqueles que observam as imagens (GUNNING, 2008, p.26, tradução nossa).

Prosseguindo com algumas colocações de Gunning, é interessante destacar o que a imbricação entre a fotografia de base numérica e a de base química suscita aos olhos do observador. Ainda é inerente à imagem fotográfica certo reconhecimento por parte de quem a vê. Ou seja, está mais no fato de reconhecer uma forma, um objeto ou tema fotografado a grande força que a fotografia exerce em nós, o que não resulta da sua indicialidade necessariamente. Por exemplo, ao estarmos diante de imagens que sabemos que são manipuladas, somos seduzidos a reconhecê-las como tais pela força que a própria imagem nos lança. O que isso quer dizer? Isso nos diz que tendemos a reconhecer nas fotografias a sua própria manipulação. E esta implica no reposicionamento de uma “pretensão de verdade”, associada, de certo modo, ao caráter indicial fotográfico. Compartilhando com Gunning, “o poder de manipulação digital da maioria das fotografias depende de as reconhecermos como *fotografias manipuladas*”<sup>5</sup>. Somos, de certa maneira, impelidos tanto à crença e à descrença, pois, ainda que manipuladas, são imagens que servem para evidenciar coisas

■  
<sup>4</sup> No original: “*the difference between digital and film-based photography cannot be described as absolute, only as relative*”.

■  
<sup>5</sup> No original: “*the power of most digital manipulation of photographs depends on our recognizing them as manipulated photographs*”.

que não existem ou que existem duvidosamente (GUNNING, 2008, p.27, tradução nossa).

Ao vermos as fotografias de *Pérolas imperfeitas*, mergulhamos nesse paradoxo fotográfico. Acreditamos que essas imagens são manipuladas ao reconhecermos a evidência dessa manipulação (tremidos, borrões, distorções). A “pretensão de verdade” delas existe apenas para dizer: evidentemente, existe manipulação. No caso, a evidência aponta para a existência de algo irreconhecível ou para o reconhecimento de uma inexistência. Eis o paradoxo que elas instalam. As deformações, todavia, não nos asseguram sobre sua natureza, ainda que nos leve, à primeira vista, ao repertório das imagens manipuladas digitalmente. Só com os textos da exposição temos mais clareza de onde foram originadas aquelas intervenções, como já falamos. Elas foram inscritas a partir da operação do movimento corporal do fotógrafo juntamente com o da câmera, testemunhando a comunhão desses dois. O testemunho opera por deformações, por evidência de ausências mais do que de presenças.

O reconhecimento de manipulações digitais tem desestabilizado a identidade fotográfica uma vez que o referente pode não existir necessariamente. Philip Rosen (2001, p.306, tradução nossa) pontua que “o digital pode fazer qualquer tipo de imagem, do existente ou não existente [...]”<sup>6</sup> e, dizendo de outro modo, Suzete Venturelli (2004, p.23) sublinha que “uma imagem criada no computador não está mais em nenhum lugar e em nenhum tempo.”. Desses pontos de vista, com a participação do digital no mundo contemporâneo, as fronteiras que delimitam a imagem como fotográfica são alteradas. Mesmo sem nada representar ou sem conter indicialidade, o computador pode criar imagens que imitam a forma fotográfica. Essa criação flexibiliza as fronteiras imagéticas e favorece os estados de imagem. Na arte, as possibilidades de explorar esses estados são cada vez mais variadas já que a manipulação digital, conforme Gunning, libera a fotografia de sua identidade estável e previsível. Novas técnicas e processos reelaboram tanto a fotografia quanto a forma artística.

Aspectos da imagem digital ou numérica põem em questão a fotografia como um todo, inclusive a analógica (ou química). Isso aponta para o que autores contemporâneos pensam sobre a hibridização da fotografia com a tecnologia digital. Lev Manovich (2006), por exemplo, encara essa hibridização não como uma transformação na essência fotográfica, mas sim como uma potencialização de algumas características já presentes na fotografia de base química. Ele alerta para o caráter maleável próprio à fotografia, o que explicaria o fato dessa modalidade imagética ter resistido tanto tempo a diversas inovações tecnológicas, inclusive a computadorizarão. A maleabilidade do código fotográfico é

■  
<sup>6</sup> No original: “*The digital can make any kind of an image, of the existent or nonexistent*”.

ampliada com a tecnologia digital, possibilitando mixá-la com outras camadas imagéticas, em que a fotografia é apenas a camada inicial de uma mixagem gráfica. Isso, entretanto, implica em entendermos o termo de uma maneira renovada. “Assim, enquanto podemos dizer que hoje vivemos em uma ‘cultura fotográfica’, devemos também começar a ler a palavra fotográfica de uma forma diferente. ‘Fotográfico’ hoje é na verdade foto-GRAFICO...” (MANOVICH, 2006, tradução nossa)<sup>7</sup>.

Poderíamos dizer que *Pérolas imperfeitas* faz parte desse contexto de potencialização das características das fotografias de base química. A maleabilidade acompanha a fotografia desde seus primórdios. Podemos alterar tempo de exposição, abertura de diafragma, aumentar ou diminuir contraste, dentre outras modificações que fazem parte da formação da imagem fotográfica. Com o digital, esse caráter maleável ganhou amplitude uma vez que podemos misturar camadas ou “estados de imagem” em uma composição. Nesse aspecto, as fotografias da série, mesmo que de base analógica/química, sugere essa mixagem possível numa fotografia. Percebemos que Glat atua na superfície fotossensível de modo a provocar uma instabilidade no reconhecimento dos lugares da cidade de Salvador. Um tempo mais longo de exposição participa da composição das imagens e causa um desconforto em quem as vê. Essa intervenção do fotógrafo no momento de sensibilização do filme demonstra que ele, mais do que se preocupar com a manutenção de cenas visivelmente reconhecíveis, explora outras possibilidades maleáveis da fotografia.

Em oposição à ausência de suporte do digital, o suporte material das imagens de Glat existe. Mark Hansen (2004) caracteriza a imagem digital pela ausência de *frame* físico, pela falta de enquadramento definido. É como se a imagem flutuasse, não estabelecendo limites precisos. Essas fronteiras dinâmicas poderiam ser apenas sugeridas na apresentação das imagens que analisamos. Sugeridas, é bom frisar, no sentido metafórico, já que nelas a estabilidade do referente escorrega em rastros e borrões. A cidade de Salvador não aparece dentro de limites precisos, pois o movimento ali presente é sinuoso e desestabiliza o imperativo do enquadramento. A ligação dessas imagens com as características das imagens digitais é expressa visualmente nos seus movimentos que parecem fugir da fixidez. Há *frame* físico na série, todavia o que ele cerceia não paralisa o *lhe* escapa. As fotografias escorregam entre o movimento e o congelamento, entre o reconhecimento e a dúvida, entre verdade e mentira.

Pensando se é possível uma especificidade fotográfica hoje, os autores até agora apontados abrem espaço para uma imbricação das modalidades de imagem e, com ela, a fotografia se complexifica ao passo que sua identidade vai se mixando a outras

<sup>7</sup> Documento eletrônico. No original: “Therefore, while we can say that today we live in a “photographic culture,” we also need to start reading the word “photographic” in a new way. “Photographic” today is really photo-GRAPHIC [...]”.



camadas de imagem. Gunning, Rosen, Manovich e Hansen, pelo que expomos, destacam pontos importantes para pensarmos as dinâmicas instauradas pelo digital não apenas no que concerne à sua natureza, mas também os efeitos dessa mudança no observador e as criações artísticas que despontam desse lugar fluido das imagens. Entra em jogo, no que mostramos até aqui, um deslocamento quanto à “pretensão de verdade” /indicialidade fotográfica e quanto à maleabilidade própria do meio. Esses dois aspectos, ainda que em outro contexto, persistem nas discussões sobre a imagem fotográfica. E como já dito, o observador reconfigura seu modo de ver as próprias fotografias de base analógica/química, uma vez que as manipulações digitais são como novas lentes ou novos filtros que carregamos ao observá-las. Exemplo disso é a série fotográfica que colocamos em questão. Suas “imperfeições” são exemplos desse ajuste em novas lentes.

No contexto da arte contemporânea, a fotografia se situa em estado de imbricação. Junto com ela, estão as outras modalidades de imagem. Por mais que em *Pérolas imperfeitas* possamos ver fotografias panorâmicas, expostas em molduras, no seu formato fotográfico, digamos, mais clássico, carregamos junto delas, em potencial, as outras naturezas de imagem – inclusive, as imagens em movimento. Philippe Dubois (2009, p.85-86), ao pensar os dispositivos contemporâneos artísticos, diz que “hoje, singularmente, as especificidades da ‘fotografia’, da ‘pintura’, do ‘cinema’, do ‘vídeo’ e do ‘computador’ estão sempre em relações de imbricação e mesmo de confusão total”. E, com isso, “os parâmetros sobre os modos de recepção supostamente ‘específicos’ dessas imagens se deslocaram ao mesmo tempo que surgiram interrogações sobre a suposta ‘natureza’ de cada um deles” (DUBOIS, 2009, p.87). Questiono-me então: será que, se não tivesse a informação de que as imagens de *Pérolas imperfeitas* eram analógicas/de base química, minha fruição delas tomaria outro rumo? O fato de saber da sua “natureza” altera a minha observação das imagens? Responderia dizendo que foram as estranhezas presentes nas imagens que me chamaram até elas. Contudo, o rumo da fruição, talvez, mudaria pouco de curso, já que é na passagem entre as “naturezas” onde elas mais parecem inquietar.

A partir do que colocamos, devo considerar que a observação das fotografias caminha para o “fotográfico” do qual fala Dubois (2009). O “fotográfico” é a categoria do intensivo, do que excede nas imagens para além do domínio das “fotos-objetos” e das “obras-imagens” e ele se engaja na via dos “processos” e das “modalidades”. Dito de outra forma, o fotográfico não está necessariamente voltado para a fotografia, mas para o intensivo, para os cruzamentos, para o que excede a imagem-foto. Nas palavras do autor, “o ‘fotográfico’ [...] é a essência da variabilidade da

imagem-foto, sua potência de transformação, sua mutabilidade intrínseca aos processos tecnológicos cruzados das formas e dos dispositivos contemporâneos” (DUBOIS, 2009, p.89). É um **estado de imagem** que transborda o objeto “fotografia”. Assim sendo, a definição de Dubois é pertinente para pensar o estado imagético de *Pérolas imperfeitas*. O “fotográfico” se manifesta nas imagens no intensivo do movimento/paralisação, na potência do cruzamento das formas. O centro de seu dispositivo é a mutabilidade. São imagens paradas que, no entanto, ganham mobilidade através dos efeitos moveções inscritos em suas superfícies. Superfícies instáveis.

Nem sempre o movimento está para o cinema assim como nem a fotografia pode estar para o congelamento. O “fotográfico”, estado em devir, pode operar nas imagens fixas de modo a não especificar as fronteiras delas, mas apontar para a sua intersecção com outras modalidades imagéticas. Sabemos que as imagens de Glat são fotografias no seu sentido “clássico”, mas, por outro lado, percorre nelas um movimento em estado latente marcado pelo fluxo do tempo. Não ignorando esse aspecto é que as imagens participam do “fotográfico” distinto da fotografia.

#### 4 Entre-imagens, rastros e delizes

Zonas de indefinição coabitando com áreas de nitidez, espaços tremidos paralelamente a traços definidos. Nesse amálgama, operam as imagens de Glat. Nelas, a transição inquietante entre um estado e outro da imagem se dá na bidimensionalidade dos quadros, não sendo utilizado qualquer recurso de animação ou de instalação. O tempo nelas corre difuso, sinuoso, deixando rastros. Traços da especificidade fotográfica são inegáveis. O que excede nelas é o fluxo temporal do movimento, que quebra com a retidão da composição. É como se, mais do que serem fotografias, existisse nelas o desejo da mancha, do transitório, do relacional.

Tratando das passagens entre as imagens, Bellour discute a alteração da identidade das imagens com o advento do vídeo. “O vídeo é antes de mais nada um atravessador. Passagens [...] aos dois grandes níveis de experiência que evoquei: entre móvel e imóvel, entre a analogia fotográfica e o que a transforma” (BELLOUR, 1997, p.14). No atravessamento de foto, cinema e vídeo, múltiplas sobreposições atuam tanto na materialidade das imagens como, também, no plano mental. A partir disso, o autor define que “o espaço do *entre-imagens* é o espaço de todas essas passagens. Um lugar, físico e mental, múltiplo. Ao mesmo tempo muito visível e secretamente imerso nas obras; remodelando nosso corpo interior para prescrever-lhe novas posições” (BELLOUR, 1997, p.14). Nesse espaço de intersecção e de fusões, cada obra

expõe sua força secreta. Podemos revelar parte dessa força ao manifestar nossas inquietações diante dela. É com esse intuito que *Pérolas Imperfeitas* é aqui trazida para um diálogo.

O espaço entre o móvel e o imóvel, entre a fotografia e o que dela escapa é expresso na fusão de áreas estáveis das imagens com áreas de imprecisões (borradas, desfocadas, tremidas, ondulantes). Ao observarmos essas imagens, mesmo sem conhecer os prédios históricos e algumas paisagens de Salvador, somos também levados a passear pelas nuances do movimento que tomam forma na superfície fotográfica. As sinuosidades dos rastros pedem que nos demoremos mais nelas. Situamo-nos nelas e delas partimos para o que não está ali representado: de onde vem esse movimento? Para onde somos levados? A fixidez movediça presente na obra desprende as imagens do tempo do instantâneo, fazendo-nos participar de um tempo em fluxo. Tempo inscrito, conforme o artista, de duas formas: por seu equipamento fotográfico que permite o giro de 360° e pelas movimentações corporais intermitentes que o próprio artista executa ao passo que as imagens são registradas. O resultado é uma mescla de tempos, de *frissons*, de matérias deslizantes.

As zonas desfocadas e borradas permitem que acrescentemos tempo às imagens. Além disso, como sublinha Bellour (1997, p. 97), “o desfocado permite também ver melhor, ou ver de outro modo, o que é nítido”. O que outrora os pictorialistas faziam como marca de sua arte hoje insurge como expressão do “fotográfico” ou do espaço do “entre”. Nas imagens de Glat, o desfocado assume a função de um movimento à deriva, prolongando matérias, desviando o percurso do nítido. Em seu estado normal, o olho não consegue ver esse tipo de efeito. A objetiva, comportando-se como um “olho falso” pode enxergar o desfocado e o tremido e trazê-los à superfície da imagem de maneira que conseguimos percebê-los. É o jogo do olho como corpo, “[...] olho que adere a paisagem, olho-corpo com sua paisagem [...] O olho do espírito fundido em sua matéria” (BELLOUR, 1997, p.98). As potencialidades do olho-corpo são colocadas na série fotográfica em questão quando o olho-corpo-câmera e o olho-corpo-fotógrafo se unem em uma dança: girando, vibrando, desacelerando.

Os rastros e borrados também aludem a uma duração. As construções da cidade são arrastadas no espaço fotográfico de modo que parecem espalharem “frêmitos do tempo”. As imagens trêmulas figuram um tempo sem pressa. Aproximando essa experiência do artista ao que Dubois (2004, p.241) propõe sobre a inscrição do movimento nas imagens fixas, destacamos que essa vibração é uma figuração do “[...] movimento como vestígio, como traço, como rastro no visível de um tempo durativo (que

‘não se apressa’). Esse efeito/figuração do rastro do tempo é trabalhado conforme possibilidades manipuláveis do aparelho e a intervenção do fotógrafo. As escolhas de velocidade e tempo partem dessa interação corpo-máquina. Com uma concepção mental prévia do resultado, ele busca fazer durar o tempo na espessura das imagens.

Outra característica das imagens de Glat é a moldura panorâmica das fotografias. Isso sugere uma expansão do espaço e alude ao “olhar cinético”, como em um *travelling* cinematográfico realizado numa única imagem fixa contínua: ver ao mesmo tempo em que a câmera gira e o corpo fabrica movimentos. Inclusive, o momento exato em que ele inscreve os frêmitos nas imagens parte dessa lógica cinética do ir e vir, do deslocar-se, do expandir espaço, do transbordar o quadro. Nas fotografias panorâmicas, o olhar desliza, é impelido a fazer um *scan* por toda a extensão da imagem. O retângulo exerce o papel não apenas de moldar, mas de modular um movimento cinético transbordante.

Sobre esse “efeito cinema” na fotografia, Dubois dialoga com Bellour (1997, p.103): “a fotografia, como suporte físico e instância narrativa, persegue cada vez mais o cinema do qual ela sempre foi objeto de fuga [...] a foto se anima burlando sua aparência de imobilidade”. *Pérolas imperfeitas* dá sinais dessa tendência de imbricação entre cinema e fotografia. A inscrição do fluxo do tempo nas imagens, visível nos rastros, desfocados, tremidos e deslizos confirma o efeito cinético do olhar. Imobilidade perturbadora e movimento paralisador se fundem no “entre-imagens” proposto por Glat. Nada mais intrigante do que a relação de incerteza desse “entre”. Ora desfocado, ora nítido. Ora calma, ora agitação. Como bem apresentam as figuras 1 e 2, é como se um sopro intermitente movesse as superfícies. Ora sólidas, ora líquidas.

Nesse tocante, as imagens de Glat ecoam um estado de imagem que transborda os limites do retângulo. Está presente nelas mais uma potência de transformação do que a sua consumação propriamente. O “entre-imagens” figura nesse jogo estético de deslizos e rastros paralelos à nitidez e sua força é constitutiva de um dispositivo “fotográfico”, conforme conceitua Dubois. Manipulando a câmera, Glat cria **circuítos** possíveis para o olho e mantém com o corpo uma relação cinética que expande o espaço visível e desacelera o tempo. Salvador, mais do que feita de pedra, apresenta-se como feita de ritmos fluidos e corpóreos.

## 5 Além da fixidez fotográfica

*Pérolas imperfeitas* aponta para nossa capacidade ocular de dinamizar as imagens fixas e intensificar o seu tempo. A obra exemplifica visualmente uma situação imagética que tem feito

parte da arte contemporânea: a imbricação das formas e modalidades de imagem. Nessa situação, em que é difícil, por exemplo, definir onde começa a fotografia e termina o cinema - ou vice-versa -, as especificidades de cada meio se diluem umas nas outras. Cada transformação sofrida em uma das modalidades irá influenciar a definição da outra e, com isso, a arte também se situa em constante reconfiguração.

O que expomos sobre a diluição da especificidade fotográfica com o advento do digital mostra que as transformações na gênese da imagem – de química para numérica – alteraram nossa maneira de perceber qualquer fotografia. É como se por trás de cada imagem pudéssemos ver, de forma mais evidente, a manipulação do ventríloquo que, no caso da fotografia, é o computador. Estamos sempre desconfiados das alterações digitais das imagens, de forma que sua indicialidade só pudesse existir nas fotografias de base química. Entretanto, conforme o que apontamos, é solicitado de nosso olhar, ao observarmos uma fotografia, o reconhecimento de temas ou formas, mesmo que esses sejam manipulados digitalmente, não eliminando por completo o caráter indicial da imagem, mas apenas retirando dele o peso que antes existia. A maleabilidade fotográfica – algo que sempre fez parte da história da fotografia – hoje parece mais aparente devido ao contexto cultural do digital.

A exposição das fotografias de Glat não poderia sair ileso dessa associação com o digital. Ao vermos suas deformações, borrados e ondulações facilmente podemos vinculá-los às manipulações digitais. Como expomos, todavia, as imagens são de base química e as suas zonas de imprecisões foram produzidas pelos movimentos do aparelho fotográfico e do próprio fotógrafo – manipulações de outra espécie. Impregnado na superfície das imagens, esse duplo movimento torna os frêmitos e expansões do tempo visíveis aos nossos olhos, o que nos leva a situar as imagens no espaço do “*entre-imagens*”: espaço físico e mental de passagens entre as modalidades imagéticas. Nesse sentido, também a situamos na categoria do “fotográfico”.

*Pérolas imperfeitas*, assim, habita esse lugar difuso e impreciso das passagens imagéticas ou das mudanças de estado. Ficamos sensíveis à materialidade de sua espessura, que parece fazer escorregar tanto as representações de Salvador quanto a própria especificidade fotográfica. Não obstante se mantém sendo “fotográfica” no sentido que Dubois apresenta - talvez o mais latente e transitório que se possa considerar acerca das naturezas imagéticas - , fazendo jus à sua própria imperfeição.

## About the photographic imperfection: the fixed images and their movement slips

### ABSTRACT

We analyze the imaging state in which the art work *Pérolas Imperfeitas* of David Glat is located. We approached the art work from the traces of movement enrolled in the fixed images and from the state of "between-images" that installs itself in it, purposing to think photography nowadays, when it is reconfigured with dispositifs that take shape in contemporary art. With this, we will emphasize the effects of temporal and corporal flow that defines it as "photographic" work.

**KEYWORDS:** Photography. Movement. Between-images. Contemporary art.

## Acerca de la imperfección fotográfica: las imágenes fijas e sus deslices de movimiento

### RESUMEN

Analizamos el estado de imagen en que se encuentra la obra *Pérolas Imperfeitas* de David Glat. Nos acercamos de la obra por los vestigios de movimiento grabados en las imágenes fijas y por el estado de "entre-imágenes" que se instala en ella, proponiendo pensar el lugar de la fotografía hoy, al ser reconfigurada con los dispositivos que se han formado en el arte contemporáneo. Con esto, haremos énfasis en los efectos del flujo temporal y corporal que la define como obra "fotográfica".

**PALABRAS CLAVE:** Fotografía. Movimiento. Entre-imágenes. Arte contemporáneo.

### Referências

BELLOUR, Raymond. Concerning 'the photographic'. In: BECKMAN, Karen ; MA, Jean (Eds.). **StillMoving:** between cinema and photography. London: Duke University Press, 2008.

\_\_\_\_\_. **Entre-imagens.** Campinas: Papyrus, 1997.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Conversações.** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_. **A Imagem-tempo.** Rio de Janeiro: Brasiliense, 1990.

DUBOIS, Philippe. Efeito filme: figuras, matérias e formas do cinema na fotografia. In: SANTOS, Alexandre, SANTOS, Maria Ivone. (Orgs.). **A Fotografia nos processos artísticos contemporâneos.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

\_\_\_\_\_. Sobre o 'efeito cinema' nas instalações contemporâneas de fotografia e vídeo. In: MACIEL, Katia (Org.). **Transcineas.** Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

GLAT, David. **Pérolas imperfeitas.** Disponível em: <[http://www.davidglat.com.br/projetos/index\\_perolas.html](http://www.davidglat.com.br/projetos/index_perolas.html)>. Acesso em: 9 ago. 2010.

GUNNING, Tom. What's the point of an index? Or, faking photographs. In: BECKMAN, Karen ; MA, Jean (Eds.). **StillMoving:** between cinema and photography. London: Duke University Press, 2008.

HANSEN, Mark. **New philosophy for new media.** Cambridge: MIT Press, 2004.

MANOVICH, Lev. **Image future.** 2006. Disponível em:

<[http://www.manovich.net/DOCS/imagefuture\\_2006.doc](http://www.manovich.net/DOCS/imagefuture_2006.doc)>.  
Acesso em: 26 jun. 2009.

ROSEN, Philip. **Change mummified**: cinema, historicity, theory. Minnesota: University of Minnesota Press, 2001.

VENTURELLI, Suzete. **Arte**: espaço\_tempo\_imagem. Brasília: Universidade de Brasília, 2004.

**Elane Abreu**

*Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).*

*Doutoranda em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/ UFRJ).*

*Bolsista CAPES.*

*E-mail: elaneabreu@gmail.com*

Recebido em: 31/08/2010

Aceito em: 17/11/2010