

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de

**Arte e imagem:
contextos,
migrações,
contaminações**

Janelas transitórias

Mauro Trindade

Doutorando/ UFRJ

Resumo

Janelas Transitórias, série fotográfica de Ricardo Fasanello, é o ponto de partida para uma reflexão a respeito da fotografia contemporânea. Uma vez acionados os sensores CCD – núcleos da digitalização –, quaisquer variações de movimento passam a ser captadas. Nesse sentido, toda a câmera fotográfica digital é uma câmera de vídeo, cujas imagens passam a fazer parte de um *continuum*. *Janelas Transitórias* reflete esta incerteza temporal. São *vídeos estáticos*, fragmentos do tempo sem cronologia.

Palavras chave

Fotografia, digitalização, fluxo

Résumé

Fenêtres transitoires, série photographique de Ricardo Fasanello, est le point de départ d'une réflexion à propos de la photographie contemporaine. Une fois mis en action les senseurs CCD – centres de numérisation –, toutes les variations de mouvement sont captées. En ce sens, toute la caméra photographique numérique est une caméra de vidéo, dont les images passent à faire partie d'un *continuum*. *Fenêtres transitoires* est le reflet de cette incertitude temporelle. Ce sont des *vidéos statiques*, des fragments du temps sans chronologie.

Mots-cléf

Photographie, numérisation, flux

Trens sempre foram um tema querido entre os fotógrafos, do qual Richard Steinheimer foi o grande cultor, seguido por Henry Griffiths Jr, Charles Clegg, Lesley Suprey e outros pioneiros. As locomotivas fumacentas, os comboios elegantes e as linhas de trilhos a criar na fotografia um campo expressivo de ação e velocidade foram trabalhados por artistas tão diferentes quanto Cartier-Bresson e Alfred Stieglitz. As fotografias do artista Ricardo Fasanello, ponto de partida dessa comunicação, se inserem nesse universo temático, que conserva seu interesse quase dois séculos após a invenção das primeiras locomotivas a vapor.

O encanto tem suas razões. No universo em transformação da sociedade industrial do século XIX, a estrada de ferro representou uma intersecção de múltiplos fatores da modernidade, com novas formas de circulação de mercadorias e pessoas, aumento na velocidade e eficiência do transporte, uma concepção urbanística inédita baseada em uma otimização viária, intensificação do tráfego e uma radical transformação da percepção do tempo e do espaço, graças à força dos grandes *cavalos de aço*. Tom Gunning, da Universidade de Chicago, nota que o trem condensa as novas percepções do corpo e do ambiente geradas pela aceleração dos deslocamentos^{1F}.

De certa forma, foi o trem uma das primeiras experiências da modernidade de um espectador frente a uma tela com imagens em movimento: a janela dos vagões. Grandes distâncias podiam ser agora cobertas em um intervalo de tempo reduzido, numa nova experiência sensorial que alterava a apreensão da realidade e reduzia o espaço em paisagem. E, como salienta o historiador da arte Carl Einstein, “transformando a visão, transforma todas as coordenadas do pensamento”¹.

A partir do século XIX, uma nova forma de entendimento do espaço-tempo se desenhava com novos meios de comunicação e com um novo urbanismo, a serviço de uma população cada vez maior. Com o adensamento populacional das grandes metrópoles, foram rasgadas longas avenidas que passam a ser percorridas a velocidades cada vez maiores.

Não é de admirar, portanto, que muito dos primeiros filmes tratem exatamente dos rápidos deslocamentos das viagens de trem, entre os quais, *L'Arrivée d'un train à la Ciotat*, dos Irmãos Lumière, é paradigmático.

Outras formas de se aproximar o impacto visual e corpóreo da viagem de trem com o cinema seriam realizadas com passeios-fantasma, nos quais as câmeras de cinema instaladas na proa de barcos ou à frente das locomotivas gravavam imagens velozes. De forma bastante significativa, décadas antes da invenção do filme e do cinema, diversos panoramas também tematizaram a experiência dos meios de transportes. Instalações constituídas por cenografia, pintura e arquitetura em ambientes fechados, os panoramas eram ambientes de imersão ilusionista, no qual o espectador adentrava e participava de uma experiência totalizante, no qual a pintura do panorama não era limitada por molduras, mas ocupava todo o campo visual do observador². Entre os mais famosos panoramas

1 Apud DIDI-HUBERMAN, Georges. O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein, in Zielinsky, Mônica (org.). *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003, p. 24.

2 BARBUY, Heloisa. *A Exposição Universal de 1889 em Paris: visão e representação na sociedade*. São

da Exposição Universal de 1889, em Paris, estava o da Compagnie Générale Transatlantique, o primeiro a reproduzir movimento. A réplica do navio mais importante da Companhia, o La Touraine, recebeu mais de 1,3 milhão de espectadores naquele ano, encantados com o balançar provocado pelas “ondas” e as paisagens pintadas por Poilpot, que se sucediam conforme o “movimento” do navio. A fotografia, a construção de torres de observação, como a Eiffel, o uso de balões e visitas a necrotérios e museus de cera também integravam uma grande transformação da percepção ocorrida no século XIX, na qual a preponderância da visualidade está intrinsecamente ligada à sociedade do espetáculo, na expressão do escritor Guy Debord³.

Com o progressivo desaparecimento dos panoramas durante o século XX, foi o cinema que passou a ser encarado como a forma de registro definitiva de imagens em movimento. Entretanto já existia uma pesquisa do movimento na fotografia antecessora ao cinema. Em 1872, o fotógrafo inglês Eadweard Muybridge iniciou um trabalho com fotos seqüenciais que acabariam tornando-se o tema principal de suas imagens. Às suas observações, reuniu-se a pesquisa do pintor, escultor e fotógrafo americano Thomas Eakins, que também se dedicou ao estudo das imagens em movimento. A obra desses artistas seria fundamental para os Irmãos Lumière e Thomas Edison desenvolverem o cinema.

Como vimos, porém, a noção de movimento já estava associada à fotografia bem antes da chegada do cinema. Assim como a noção de que a fotografia foi associada a uma ideia de representação do real e de objetividade, ela passou a ser considerada inapetente em representar o movimento, ante as imagens cinéticas do cinema. A concepção da fotografia como uma imagem retirada do fluxo do tempo e imobilizada em um passado perpétuo não deve, portanto, ser considerada de forma natural ou absoluta.

O entendimento do que é a fotografia sofreu grandes modificações ao longo de quase dois séculos de história. Em um primeiro momento, chegou a ser duramente criticada por seu “realismo” – aqui dito entre aspas – pois era entendida como *mimesis* instantânea de acontecimentos registrados com neutralidade absoluta. Caso de célebre texto de Charles Baudelaire, a respeito do *Salon* de 1859, quando compara a utilidade da fotografia às artes à importância da impressão e da estenografia à literatura⁴. Para o escritor, o excesso de realismo da fotografia seria um inimigo da imaginação presente na pintura.

Entretanto, antes mesmo da chegada das técnicas digitais de processamento da imagem, a capacidade da fotografia de indexar o real em uma objetividade essencial, como pretende André Bazin⁵, ou o “análogo perfeito”, como o quer Roland Barthes⁶, passou a ser considerada altamente discutível. Na verdade, a própria máquina fotográfica tradicional é baseada na *câmara escura*, conhecida

Paulo: USP/Loyola, 1999, p. 98.

3 DEBORD, Guy. *A Sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 1997.

4 Charles BAUDELAIRE, *Le public moderne et la photographie*. Disponível em: fr.wikisource.org/wiki/Page:Baudelaire_-_Curiosit%C3%A9s_esth%C3%A9tiques_1868.djvu/261. Acessado em 10/03/2009.

5 B, André. *O que é o cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1997.

6 BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica (1961) in *O Óbvio e o Otruso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

desde a Antiguidade por gregos e outros povos. Ela impõe um campo de enquadramento e um campo de exclusão definidos pelo observador que a ajusta conforme seu interesse. Assim, mesmo em sua estrutura mais básica, o fotográfico se insere em contextos técnicos e culturais muito anteriores à própria fotografia. Outras variantes podem ser discutidas, ainda do ponto de vista material, a respeito dos processos ópticos e termoquímicos que intermedeiam, em todas as etapas de seu processamento, a imagem real à imagem reproduzida.

O advento da fotografia digital, portanto, não deve ser entendido meramente como o fim da objetividade fotográfica e de seu caráter documental, já posto em suspensão ainda com o uso da película fotossensível e das máquinas fotográficas tradicionais por críticos e historiadores com abordagens tão variadas quanto Rudolf Arheim, Jean-Louis Baudry e Hubert Damish.

Antes de se compreender o que há ou não de artístico na produção fotográfica, é preciso entender a câmera fotográfica como um dispositivo de efeitos deliberados. E, nesse sentido, a câmera digital se constitui de forma inteiramente diversa da analógica.

O que torna a fotografia digital tão impactante é sua radical transformação no processo de captação e reprodução de imagens, agora desvinculados de qualquer caráter indicial que a fotografia analógica pudesse apresentar. Sequer o conceito de fotografia como escrita da luz parece se ajustar ao digital, muito mais próximo da ideia de interpretação do sinal.

A antiga câmara escura das máquinas fotográficas na qual repousava uma superfície recoberta de substância fotossensível, foi substituída por um novo sistema de captação de frequências eletromagnéticas, em cujo cerne está o CCD, acrônimo inglês de Charge Coupled Device, ou Dispositivo de Carga Acoplada.

O aparelho foi desenvolvido em 1969 por George Smith and Willard Boyle. Na época, os Laboratórios Bell, nos Estados Unidos, onde trabalhavam, direcionavam suas pesquisas para holografia, diodos de silícios, laser sólido e outras tecnologias que viriam a ser aplicadas em larga escala em computadores e outros equipamentos digitais. Entre eles, semicondutores associados a circuitos elétricos distintos cujas tensões e correntes tornavam-se informação relevante. Foi essa a base para o desenvolvimento dos captadores de imagem das câmeras digitais.

A despeito do caráter eminentemente técnico da descrição, ele é fundamental para a compreensão das bases nas quais a fotografia digital se estabelece. Não há, rigorosamente, nenhuma relação entre a imagem visível e a captação digital, que sequer trabalha com imagem e sim com variações luminosas – ou fótons – colhidas por um sensor fotossensível. O espectro eletromagnético captado pode, inclusive, incluir frequências não visíveis pelo olho humano, como os raios infravermelhos e o ultravioleta. Por isso mesmo o sensor CCD tem múltiplas funções que ultrapassam os limites fotográficos mais tradicionais, como medicina de imagem e astronomia⁷.

Quando a luz incide na superfície do sensor CCD, elétrons são produzidos e coletados por um eletrodo ligado a uma área do sensor. A superfície do

7 FILHO, Kleper de Souza Oliveira; SARAIVA, Maria de Fátima Oliveira. *Observações com câmeras CCD*. Disponível em astro.if.ufrgs.br/index.htm. Acessado em 20/02/2010.

CCD é constituída por várias dessas áreas, chamadas pixels. E, por isso, quanto mais pixels uma câmara apresenta, maior é qualidade de imagem gerada. Ao término da exposição, os elétrons são transmitidos para um amplificador e para um conversor analógico-digital, que transforma a carga em um número binário a ser lido pelo computador e, finalmente, transformado em imagem.

Nessa descrição resumida, o mais importante é perceber que a imagem virtual não mantém vínculos com a imagem real e que a imagem resultante se aproxima mais ou menos de seu referente conforme o processamento ao qual as cargas elétricas foram submetidas. Nesse sentido não há diferença entre a modalidade de imagem a ser gerada, seja uma fotografia estática ou um vídeo. Apenas que, no segundo caso, um tempo maior de exposição é armazenado pela memória digital da câmara. O trabalho do sensor CCD é rigorosamente o mesmo.

Câmeras com visor LCD – Liquid Crystal Display ou Monitor de Cristal Líquido – são capazes de captar, exibir e gravar imagens, em movimento ou não. A decisão fica por conta de qual programa será ou não requisitado no processamento da informação digital. Nesse sentido toda a imagem gerada por câmara digital pode ser entendida como um frame – um quadro – de uma gravação em fluxo, com suas características intensificadas ou atenuadas conforme os programas utilizados.

É o que o fotógrafo Ricardo Fasanello classifica como “vídeo congelado”, um segmento de imagem capturada em contínuo e convertido em imagem única. Sua série *Janelas Transitórias*, realizada em 2008 nos Estados Unidos, trabalha exatamente com essa concepção temporal. São fotografias realizadas dentro de trens entre Miami e Nova Iorque de forma aleatória, muitas vezes sem a interferência do artista quanto ao tema registrado e o enquadramento conferido. No alto da imagem, um céu azul que parece mergulhar – ou sair – da escuridão. Abaixo as imagens são tomadas por uma sombra maciça. Somente ao centro das fotografias podemos observar vagões, containeres e viadutos nas proximidades das linhas férreas, em ambientes deteriorados pela ocupação industrial e esvaziados de quaisquer Referências topográficas mais significativas. Um campo desterritorializado, sem identidade, habitantes ou relação com os nômades que o atravessam em comboios, isolados pelo aço e vidro dos vagões: um não-lugar, na definição proposta por Marc Augé⁸.

Se o espaço se colapsa na fotografia, é a ideia do tempo que se destaca. A fotografia tradicional emulava com uma visão perspéctica, na qual o espaço trazia em si uma concepção da própria realidade, a fotografia digital traria a percepção do tempo, antes figurado na pintura ou na fotografia tradicional e agora inserido na própria visualidade. A imagem-movimento congela-se em um frame, um fragmento sem cronologia. É momento. Não é memória. A ausência de Referências nas *Janelas Transitórias* intensifica a sensação de estranhamento. Aqui o espaço não nos fornece a concepção de tempo, pois, se não podemos medir distâncias, o próprio tempo se esgarça. O agora, que é a duração e a materialidade de nossa existência, parece não se fechar em passado atrás de nós, enquanto a

⁸ AUGÉ, Marc. *Não-Lugares*: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.

iminência de um futuro não se realiza em paisagens tediosamente iguais. É um eterno presente.

A metáfora da locomotiva avançando em direção ao futuro pode aqui ser substituída pelo artista contemplativo cercado pelas imagens do mundo, sem se saber ao certo se o que se move é a paisagem ou o vagão. Mesmo o que há dentro e o que está fora se misturam em uma única visão, num jogo de reflexos que duplica a própria fotografia e inverte o sentido do olhar. *As Meninas* também andam de trem.



Sem título
Ricardo Fasanello
Impressão de jato de tinta mineralizado sobre algodão.
Alemanha: 2010



Sem título
Ricardo Fasanello
Impressão de jato de tinta mineralizado sobre algodão.
França: 2010