

## A INSTAURAÇÃO DE UM ACESSO ENTRE A MEMÓRIA DA IMAGEM E A FOTOGRAFIA FUTURISTA

Caroliny Pereira<sup>1</sup>

Palavras-chave: virtual; fotografia futurista; imagem.

Este artigo parte do ensejo de discutir a possibilidade de uma relação entre a fotografia futurista e a fotodinâmica, e a ideia de memória e em decorrência dela a de virtual, oriundas da filosofia bergsoniana e alguns filósofos contemporâneos a ele como Gilles Deleuze e José Gil.

Como é sabido o surgimento da fotografia trouxe várias contribuições para a arte como um todo e também incitou uma revisão do modo de pensá-la. Se antes, dentre as “finalidades” da pintura, a representação, seja das pessoas, através dos retratos ou da própria natureza, era destinada para a instauração de uma memória enquanto lembrança. Com a fotografia essa finalidade acaba por fragilizar-se, pois acreditava-se que a fotografia capturava realidade de forma mais fidedigna que a pintura.

A pintura e a arte em geral, passaram, portanto, por um momento de revisão em que suas proposições precisaram ser repensadas, pois, abordar a arte apenas como representação da realidade já não conseguia mais sustentá-la. Artistas e teóricos, trazem então outras reflexões para a arte. E o aspecto da subjetivação confere uma nova maneira de abordagem para a arte.

As investigações técnicas e conceituais da fotografia são incessantes. Em 1872 o fotógrafo inglês Eadweard Muybridge (1830 – 1904), com o intuito de captar o movimento em sua instantaneidade máxima, fotografa a locomoção de um cavalo, capturando assim, instantes imperceptíveis à visão humana. Essa experiência fotográfica ficou conhecida como cronofotografia.

Concomitantemente, e não muito distante de Muybridge, o fisiólogo francês Étienne-Jules Marey (1830 – 1904), também se interessava nas experiências da fotografia instantânea. Tendo iniciado suas experiências no funcionamento do corpo humano, primeiramente interessado no fluxo sanguíneo dentro do corpo, depois ele passa a estudar os batimentos cardíacos e a respiração, para enfim, chegar ao movimento do corpo humano e animal.

---

<sup>1</sup> Doutoranda em artes visuais pela Unicamp, bolsista Capes.

Ambos, Muybridge e Marey, atestaram o fato de que o cavalo ao galopar fica durante instantes ínfimos com as quatro patas suspensas. O que acabava por contradizer as representações pictóricas do tema desenvolvidas até então. A pintura enquanto representação fidedigna da natureza é colocada em xeque. Muitos artistas contestam a veracidade da fotografia, dentre eles o escultor Auguste Rodin coloca em defesa da representação artística:

É o artista quem diz a verdade e a fotografia que mente; pois, na realidade, o tempo não para. E se o artista consegue produzir a impressão de um gesto que se executa em vários instantes, o trabalho dele é, certamente muito menos convencional do que a imagem científica onde o tempo é suspenso de forma abrupta [...] quando pintores e escultores reúnem numa mesma figura fases diferentes de uma ação, não procedem desta forma por raciocínio ou artifício. Eles expressam, bastante ingenuamente, o que sentem. As almas e as mãos dos artistas parecem ser conduzidas na direção do gesto, cujo desdobramento instintivamente eles trazem.<sup>2</sup>

Na visão de Rodin há uma diferença clara entre ambas as representações: a fotográfica e a pictórica. Se por um lado a fotografia nesse momento tende a registrar o movimento em sua amplitude e aprofundamento científicos, na pintura e na arte como um todo, essa captura se dá muito mais no âmbito da sua apreensão subjetiva e expressiva.

O impressionismo, movimento artístico em voga neste mesmo período em que se experimentava a cronofotografia, sustentava uma nova maneira do artista se relacionar com o mundo e a arte. Requisitando o artista para fora do ateliê, o impressionismo propunha uma arte em que a percepção visual do artista fosse colocada em evidência. É na maneira como a natureza se apresenta ao artista, com as características da luz natural e no modo como o artista impressionista vê o mundo e, a partir dele imprime sua percepção, seja na pintura ou na escultura que conferi ao impressionismo uma diferença qualitativa com relação a representação fotográfica.

Há, porém, uma confluência entre a fotografia e o impressionismo. O artista contemporâneo Edmond Couchot (1932 –), aponta para uma similitude entre gestualidade da pincelada impressionista e a maneira com que o desenvolvimento tecnológico do século XIX modifica também a percepção do homem neste período. Para ele de acordo com Fabris, a fotografia teria tido uma influência indireta no surgimento do Impressionismo, e ambos estariam conectados pela instantaneidade. “O instante do Impressionismo é, porém aquele da impressão primeira, fisiológica, não podendo ser confundido com o instantâneo fotográfico.”<sup>3</sup>

---

2 RODIN apud FABRIS, 2004, p. 53-54.

3 FABRIS, 2004, p. 59.

Entre o instante do Impressionismo e o instantâneo fotográfico parece haver uma divergência, que difere, no entanto, no que diz respeito a abordagem de ambos. O instante impressionista seria como um instante fenomenológico, interessado na apreensão deste enquanto capturação perceptiva. O instante fotográfico, neste primeiro momento parece requisitar sobretudo, uma racionalidade e colocar um certo distanciamento da subjetivação do sujeito que fotografa. Interessa-se por uma captura do instante, mas mantém um certo desprendimento do fotógrafo, há a singularidade no modo como este fotografa a realidade, no entanto essa captura é um registro objetivo.

A técnica da cronofotografia converge para a ideia de Walter Benjamin sobre a estrutura fragmentária da modernidade. Leo Charney, a respeito do trabalho de François Dagognet sobre Marey (figura 1), esclarece que o objetivo de Marey:

[...] não era apresentar a superfície do mundo, como no positivismo, mas o de revelar o oculto, secreto e invisível. [...] Para Dagognet, “Marey de fato dedicou-se somente a uma questão: capturar e registrar o que escapa à nossa visão ... Ele exteriorizou, expôs ... o que se oculta ou, por sua pequenez, nos escapa.”<sup>4</sup>

Há, nesta passagem, algo que coloca a cronofotografia em dissensão com a fotografia. Se colocamos que a fotografia em seu surgimento tinha como objetivo a representação científica da realidade, ou seja, a capturação do instante enquanto mensuração de um tempo cronológico e do espaço enquanto meio físico, na cronofotografia o intuito não é a captura de um instante, como um congelamento do tempo na película fotográfica, mas a tentativa de capturar o movimento em sua totalidade.

Como o interesse da cronofotografia sempre foi a captura do movimento, com o decorrer das pesquisas a intenção era representar esse movimento de forma mais verossímil o possível. Com este intuito, os “cronofotógrafos” então, colocam as fotografias sobrepostas sequencialmente e acrescentaram um movimento mecânico. Muybridge já havia feito várias experimentações fotográficas e umas das mais relevantes foi seu estudo sobre um cavalo a galope, em que ele disponibilizou 12 câmeras estereoscópicas distantes 21 polegadas cada uma. Elas registraram os pés tomados por um passo do cavalo, capturando retratos em um milésimo de um segundo e que, depois, quando sobrepostos, davam a impressão do galopar do cavalo.

---

4 CHARNEY, 2001, p. 401.

Porém, enquanto representação do movimento, a cronofotografia não sustentava um conforto visual, pois, mesmo quando aceleradas as fotografias justapostas, ficavam lacunas o que deixava a evidência e algumas vezes o desconforto de uma visualização de um movimento descontínuo, cortado. Com a introdução de um quadro preto entre um fotograma e outro Muybridge soluciona essa questão, já que com esse artifício, a passagem de um fotograma para outro se dava numa sequência mais contínua.

As tentativas de capturar o movimento em sua totalidade são de certa forma fracassadas pela cronofotografia, pois na tentativa de uma decomposição do movimento em instantes sucessivos, a cronofotografia acaba por imobilizar o movimento, apresentando apenas a trajetória deste no espaço. O tempo por sua vez, é apresentado de forma imóvel.

Compartilhando das mesmas proposições cronofotográficas, mas percebendo as lacunas dela, os irmãos Arturo Bragaglia (1883 - 1962), Anton Giulio Bragaglia (1890 - 1960) e Carlo Ludovico Bragaglia (1894 - 1998), desenvolvem uma técnica fotográfica capaz não somente de uma análise do movimento, mas também de capturá-lo em seu dinamismo denominada de fotodinamismo. “O fotodinamismo, porém, não busca apenas a síntese do gesto enquanto expressão estética. Procura captar também o seu interior, aquela ‘emoção sensorial, cerebral, e psíquica que experimentamos no momento em que um gesto deixava atrás de si seu soberbíssimo rastro irruente’”.<sup>5</sup> Essa perspectiva conflui também com os propósitos do movimento futurista no que concerne a:

1 – o movimento e a luz desintegram os corpos; 2 – o gesto descolore as imagens: mistura os valores cromáticos, obtém o de uma uniformidade exterior cinzenta; 3 – o movimento, ao destruir a forma exterior dos corpos, existe apenas enquanto pura trajetória material da essência interior do objeto.<sup>6</sup>

O dinamismo será o conceito chave que irá permear praticamente toda a discussão futurista, porque nele está contido a noção de movimento na qual os futuristas estão interessados: a velocidade como aceleração que muda as coisas incessantemente. Através do conceito de dinamismo, os futuristas entendiam que poderiam solidificar a impressão sem que fosse preciso isolar o aspecto dinâmico do objeto, ou seja, o seu movimento.

---

5 FABRS, 2004, p. 62.

6 Idem, ibidem, p. 62.

Assim como os movimentos artísticos precedentes, os do início do século XIX e aí incluindo o futurismo – que data o seu início em 1909, com a publicação do manifesto futurista escrito por Filippo Marinetti – estavam bastante interessados nas pesquisas científicas e filosóficas desenvolvidas na sua atualidade. Não raro havia entre artistas, cientistas e filósofos debates sobre esse assunto.

Muitas terminologias utilizadas por Umberto Boccioni (1882-1916) – artista e o encabeçador do *Manifesto técnico da pintura futurista*, publicado em 1910 – são correspondentes aos conceitos desenvolvidos pelo filósofo francês Henri Bergson. O intuito de Boccioni de sintetizar o movimento através da simultaneidade remete à ideia bergsoniana de duração e intuição. A sintonia com o conceito de duração estaria na maneira com que Boccioni pensava o modo como acessamos a realidade. Para ele, a apreensão desta se dava através de sua totalidade, e isso implica o abarcamento de todos os elementos que constituem o todo, tanto os contingentes quanto os essenciais, pois ele percebe o todo como uma multiplicidade, em seu movimento incessante.

Boccioni procurou representar o movimento a partir de um “conhecimento” intuitivo, o único capaz de acessar a realidade total porque também está em constante movimento ou desenvolvimento. Pois, a realidade jamais está pronta, fechada, está sempre em uma “evolução criadora,” localiza-se na integridade do seu devir. O conhecimento intelectual, estático e contemplativo, seria incompleto, pois perceberia o movimento sempre a partir de um contato fisiológico.

Entre o movimento compreendido pelos futuristas através do dinamismo e o conceito de movimento apresentado por Bergson, há uma convergência de pensamento no que diz respeito a colocação de ambos sobre a relação do movimento com os instantes infinitesimais no qual o movimento pode ser compreendido.

Entre um instante infinitesimal e outro do movimento que a fotografia fotodinâmica compreende, há lampejos de instantes suspensos. O movimento está contido em sua totalidade, portanto, há zonas intervalares entre os instantes que não aparecem na imagem fotográfica, estão contidas lá, mas de modo virtual. E essa virtualidade exprime toda a potência desse movimento total. As zonas do movimento presente aparecem na presentificação impressa da imagem, as zonas do movimento passado estão embutidas na virtualidade da imagem fotográfica, se apresentam enquanto potência de uma atualização não realizada, que ocorre em suspensão, pois estão presentes enquanto memória.

Para Bergson o passado e a memória encontram-se sempre em uma relação de simultaneidade com o ‘presente’ e o vivido [...] Bergson alude a conhecida experiência do déjà vu para atestar a verdadeira coincidência, na duração real, entre passado (e, portanto, memória) e ‘presente’. Nessa experiência, por uma breve fração de segundos, em função de certo relaxamento de nossa atenção à vida [...] assistimos à simultaneidade entre o ‘presente’, o imediatamente vivido, e a produção de ‘passado’, de memória.<sup>7</sup>

Assim como na memória bergsoniana, na fotografia futurista e fotodinâmica há a instauração de um acesso que permite conectarmos os instantes fugidios do passado, presentes virtualmente na imagem fotográfica com o presente, através da requisição da memória. Esta ação difere porém, da abordagem da fotografia cronofotográfica, apresentada por Marey e Muybridge, nesta a que encontramos é uma imagem fotográfica composta por uma sucessão de instantes, que tentam capturar o movimento em sua integralidade. Artificio este mais próximo do conceito denominado por Bergson de “mecanismo cinematográfico”<sup>8</sup>, reflexão efetuada por ele para se pensar o cinema tradicional e no qual há uma inferência clara com a técnica cronofotográfica, ao compreender esta como uma técnica fotográfica de relação intrínseca com o cinema, na medida em que ambos compreendem o movimento como uma sucessão de instantes ou frames que colocados sequencialmente reproduzem o movimento.

Para Bergson, a memória não é apenas um lampejo de algo ocorrido num passado que lembramos, mas a... Justamente, porque para Bergson, a vida como um todo não acontece numa sequência de acontecimentos sucessivos, no qual o acontecimento precedente (passado) ficou para trás, e vivemos em um presente e logo mais haverá o futuro, como momentos distintos e claramente definidos cada qual em seu “lugar”. Mas, que tudo está imbricado, num movimento total e contínuo, e não fragmentário, pois o que tendência a seccionar o tempo é a nossa inteligência na tentativa de uma mensuração. De acordo com Bergson:

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 a 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>9</sup>

---

7 FERRAZ, 2007, p. 50,51.

8 Conceito desenvolvido por Bergson principalmente em sua obra: *Evolução Criadora* (1907).

9 BERGSON, 2006b, p. 47, 48.

Ainda de acordo com Bergson: “A memória, praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente, condensa também, numa intuição única, momentos múltiplos da duração.”<sup>10</sup> A memória seria, portanto, a comunicação entre a percepção e a matéria. Ao fazer ressurgir pela atualização de uma imagem, uma percepção que estava latente enquanto potência virtual.

Divide-se o movimento, obtêm-se pontos sucessivos, o que se passa entre um intervalo e outro dos pontos? A inteligência mais que rapidamente intercala novas posições, e assim indefinidamente, até que estas intercalações desapareçam no infinitamente pequeno, não deixando “espaço” para a mobilidade penetrar e se fazer movimento contínuo. A inteligência busca a fixidez, guarda apenas as posições oriundas da fragmentação efetuada no movimento e deixadas como pontos na linha percorrida. “Nada mais natural se a inteligência estiver destinada, sobretudo a preparar e a iluminar nossas ações sobre as coisas.”<sup>11</sup>

O conceito de mecanismo cinematográfico apresentado por Bergson então seria o modo como compreendemos o movimento através da racionalização deste, ou seja, através do que ele coloca como inteligência.

Na fotografia fotodinâmica, no entanto, vemos um interesse diferente, da apresentada na cronofotografia, na primeira, o interesse não está em tentar apreender o tempo, ou o movimento em sua integralidade através de instantes sucessivos. Há um interesse em registrar o movimento na maneira como ele se apresenta. Por isso, ele se apresenta com borrões, a fragmentação está contida, mas não para fornecer uma recomposição através da soma entre ela e sim para mostrar que apesar do movimento total estar presente em sua totalidade, o que nos é explícito é apenas aquela parte atualizada pelo presente, toda o restante está pulsando enquanto memória virtualmente. Está esboçada, borrada, é real, mas não atual.

Se o virtual possui a condição de esboço e para atualizar-se necessita de criação - pois ele não está pronto e sempre muda ao atualizar – com ele se cria o trabalho de arte. E ele não para de atualizar-se, a todo o momento está sendo inferido não somente pelas condições espaço-temporais em que ele habita, como também pelas trocas endosmóticas oferecidas pela percepção do público que se relaciona com o trabalho, as quais incidem sobre o objeto.

10 Idem, 2006a, p 77.

11 Idem, 2006c, p. 8.

O movimento virtual é o movimento em sua dimensão nascente, microscópica, não mais dominado pela significação, mas produz sentido e gera espaço. Ou seja, é o movimento real sem ser atualizado, mas como possibilidade de atualização.

Instaurar um acesso fluido entre a imagem e a objeto de arte – em específico neste texto na fotografia futurista/fotodinâmica – permite portanto, perceber em que momento nasce uma membrana limítrofe entre a atualização do presente e a imagem existente na memória, zona virtual que captura os turbilhões de imagens micropereceptivas, mas que condensa em cada atualização uma materialidade macropereceptiva específica.

#### REFERÊNCIAS:

- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaios sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.
- \_\_\_\_\_. **Memória e vida**. (Textos escolhidos por Gilles Deleuze). Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.
- \_\_\_\_\_. **O pensamento e o movimento**. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006c.
- CHARNEY, Leo. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: Schwartz, V. R.; CHARNEY, L. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo. Cosac & Naify, 2001.
- DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999.
- FABRIS, Annateresa A captação do movimento: do instantâneo ao fotodinamismo. **ARS (São Paulo) [online]**. 2004, v. 2, n. 4, pp. 51-77. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202004000400005>. Acesso em: 20 junho 2012.
- FERRAZ, M. C. F. Bergson hoje: virtualidade, corpo, memória. In: LECERF, Eric; BORBA, Siomara; KOHAN, Walter. (Org.). **Imagens da imanência**; escritos em memória de H. Bergson. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, v.1, p. 39-58.