

Imagens em fluxo: sistemas cinéticos em sincronia

Luisa Paraguai (LIMIAR) Puc Campinas.

Palavras-chave: Temporalidade; entre-imagens; visualização de dados; espaço urbano.

Resumo

Este texto aborda as operações poéticas ‘INmobility’ e ‘entre-tempos’ para pensar a relativização do formato fotografia, assumindo estas práticas enquanto misturas e atravessamentos entre processos diversos, como o exercício da perspectiva pela óptica, a intervenção pela programação computacional e a experimentação da materialidade dos suportes. Importa-nos discutir o contemporâneo como movimento de passagem entre linguagens. Ambas produções visuais abordam a ‘duração’ Bergsoniana, na medida em que *INmobility* estrutura na interface digital movimentos de contração e distensão da imagem para constituir/exercitar a experiência do tempo no espaço urbano, enquanto ‘entre-tempos’ constrói-se na escala do leitor e seus deslocamentos para perceber a realidade como inscrição temporal na concretude dos objetos.

Abstract

The text is about the ‘INmobility’ and ‘entre-tempos’ projects and the photography practice understood as mixtures and boundary crossings among different processes. As poetic operations, both projects discuss uses of perspective by the optic system, interventions by the computational language and experimentations of materialities by printing. It is important to think about the contemporary condition as a movement of passage among languages. Both visual productions work with the Bergson’s concept of duration and multiplicity, according as the *INmobility* project structures contraction and distension of image movements on the digital interface to experience time and urban space. And the *entre-tempos* project is dependent on users’ scale and their displacements to make visible the reality as a temporal index on the concreteness of objects.

Keywords: Temporality; between-images; data visualisation; urban space.

Introdução

Assume-se o contexto dinâmico das redes informacionais imbricadas no nosso cotidiano como locus de operações poéticas e, portanto, potencial articulador das relações entre sujeito e realidade. Neste sentido, este texto procura refletir sobre a produção de imagens nas quais a temporalidade constitui-se, objetiva e poeticamente, enquanto uma inscrição nas mesmas, e dependentes do fluxo de dados. A recriação do cotidiano busca desvelar; em vez de representar um real determinado, evoca-se o ambíguo – a ser decifrado, ou seja, o “real não era

mais representado ou reproduzido, mas 'visado' (DELEUZE, 2005, p.10). Este exercício, nas obras 'INmobility' e 'entre-tempos', é ordenado pela linguagem computacional, buscando na permeabilidade das passagens – experiências entre dimensões, a introdução de outros tempos e espaços no contexto urbano. Como afirma Peixoto (1993),

essas passagens são construtivas da atualidade das imagens, entre foto, cinema e vídeo, produz-se uma multiplicidade de sobreposições e configurações. O 'entre-imagens' é o espaço de todas as passagens. [...] flutuando entre dois fotogramas ou entre duas telas, entre duas espessuras de matéria ou entre velocidades ele opera na intermediação das imagens (PEIXOTO, 1993, p.40).

Os resultados imagéticos das obras artísticas em questão recriam as paisagens urbanas, expandindo e contraindo os contornos, pelo exercício de diferentes escalas enquanto acesso às diversas bases de dados. A simultaneidade estabelecida pela apresentação dinâmica de visualidades distintas busca construir uma formalização sobre os estados instantâneos do fluxo, dados pela conexão entre os sentidos de mobilidade física e a densidade informacional (transmissão de dados em rede). Neste contexto, a dimensão temporal é considerada o elemento chave para gerenciar a cidade e os possíveis modos de leitura e ocupação da mesma. O registro fotográfico descola-se de uma concepção purista, que visava legitimar certas propriedades formais, enquanto índice da instantaneidade e de caráter único, conforme aponta Fatorelli (2013) abaixo, para exercitar contaminações e validar interferências do domínio digital no cotidiano enquanto fenômeno temporal.

A forma fotografia consolidou, ao longo da história do meio, uma concepção purista e direta da prática fotográfica, exclusivamente voltada à legitimação de certas propriedades formais, como a imagem instantânea, única e sem interferências. No contexto do ideário moderno, as noções de fotografia direta e de purismo desempenharam a função de selecionar as opções estéticas responsáveis pela valorização das propriedades internas, e na desqualificação de outros procedimentos, a princípio não menos fotográficos (FATORELLI, 2013).

No exercício reflexivo deste texto, retomaram-se algumas operações através das quais a imagem analógica já deixava entrever uma temporalidade complexa e múltipla com as sobreposições das colagens dadaístas, das montagens surrealistas e das composições dos futuristas. Citam-se especificamente o futurista Anton Giulio Bragaglia e seu irmão Arturo Bragaglia, que desenvolveram o fotodinamismo (figura 1), como plotagem do movimento de uma figura, usualmente da direita para esquerda, com seções intermediárias de *motion blur*. As representações entre validam



Figura1: Arturo Bragaglia, Retrato fotodinâmico de uma mulher, Prata sobre gelatina, 1924.
Fonte: <http://inneroptics.tumblr.com/post/92450680275>

O projeto colaborativo 'INmobility' (2012-2013), entre Luisa Paraguai e Paulo Costa, organiza bases de dados simultaneamente para produzir as narrativas visuais (figura 2 e figura 3). A partir do mapeamento e monitoramento da velocidade dos motoristas na cidade de São Paulo, o algoritmo formula padrões, baseados em relações matemáticas, que reordenam iterativamente as fotografias para refletir sobre os modos de ler e perceber o entorno. Nesta operação a imagem abandona a condição de registro único para materializar a condição em trânsito, enquanto se virtualiza na singularidade do domínio digital – os modos específicos de interação, circulação e atualização. Como afirma Fatorelli (2013) “infinitamente reproduzível, a imagem se desembaraça do valor de culto, tradicionalmente associado à noção de original, ao mesmo tempo em que se apresenta, cada vez mais, como o lugar mesmo onde se processa a experiência”.



Figura 2. Alta velocidade implica em mais repetições de faixas verticais mais estreitas.
Fonte: Da autora.

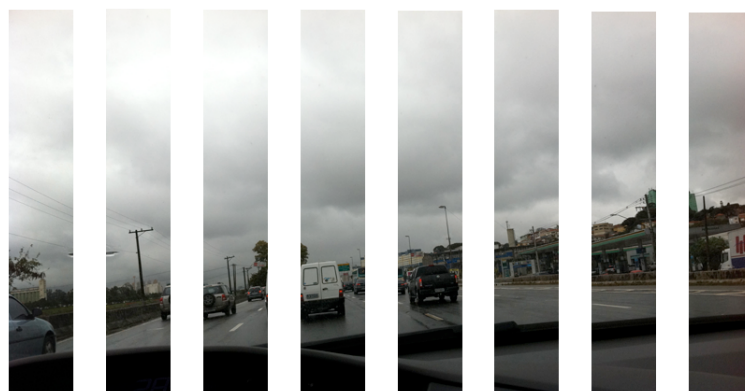


Figura 3. Baixa velocidade implica em menos repetições de faixas verticais mais largas.
Fonte: Da autora.

Assim, a fotografia nesta obra expande-se quando incorpora como mecanismo de conformação visual uma operação com as temporalidades – velocidades monitoradas quantitativamente – para em seguida constituir-se em narrativa, dinamicamente. Prevaecem as associações, superposições e interseções de

imagens e de mídias, que deixam de demarcar campos antagônicos para evocar outras determinações hierárquicas. Embora ainda aconteça uma leitura horizontal, o sentido não se instala obrigatoriamente em uma ordem – da esquerda para direita ou da direita para esquerda; percebe-se antes, que a dimensão da escala da imagem confronta e agencia o corpo-espectador com a mesma. A permanência da experiência dá-se pela repetição sequencial do padrão formulado. Reconhece-se neste fazer, conforme Deleuze (apud PELBART, 1998, p.180) cita “as máquinas de imagens são máquinas de explorar o tempo, de maquinar o tempo”.

[...] constituindo uma linguagem híbrida, duplamente associada ao imediatismo do registro fotográfico e aos procedimentos de pós-produção do vídeo. As instalações multimídia e a prática de elaboração de dispositivos de captação ou de projeção das imagens endereçam modos singulares da fotografia, frequentemente em confrontação à estética do instantâneo (FATORELLI, 2013).

A repetição dos padrões instala um movimento transitório entre estados visuais, que exercita o conceito de ‘duração’ formulado por Bergson (1979). Este, distinto do tempo cronológico e métrico, varia qualitativa e continuamente enquanto vivência – possibilidades de mudança e diferenciação no próprio exercício de existência e memória, passagem e conservação do leitor-espectador.

Trata-se de um elástico infinitamente pequeno, contraído num ponto matemático. Ao esticá-lo progressivamente vemos uma linha que irá sempre se encompridando. Se fixarmos nossa atenção para o ato e não para a linha, veremos que esta ação é indivisível, imaginando que ela está sendo realizada sem interrupção; já que não é a ação de mover que é divisível, mas a linha imóvel que deixa atrás de si como um traço no espaço. Assim, se descartarmos “o espaço que subjaz ao movimento para levar em conta somente o próprio movimento, o ato de tensão ou de extensão, enfim a mobilidade pura. Teremos desta vez uma imagem mais fiel de nosso desenvolvimento na duração” (Bergson, [1903] 1979, p.16). (BRAGA, 2007, p.200).

Apesar da sincronicidade entre inscrição e a velocidade do passante, a obra ‘INmobility’ confronta o instante captado e datável enquanto apresenta uma imagem em fluxo (figura 4). Esta constitui-se dinamicamente pela sequencia não-homogênea de elementos/padrões enquanto se apresenta dependente da experiência vivida. Os contornos não figurados, dependentes da velocidade dos que por ali circulam, são instaurados pela/na linguagem computacional, que passa a inscrever e escrever uma outra linha contínua – imagem em fluxo. Esta organiza-se no tempo e no movimento – na duração.

Abandona o tempo crônico, real, evolutivo, o tempo que passa como um rio, nosso tempo dos seres humanos inscritos na duração, para entrar em uma temporalidade nova, separada e simbólica, a da foto: temporalidade que também dura, tão infinita, em

princípio, quanto a primeira, mas infinita na imobilidade total, congelada na interminável duração das estátuas (DUBOIS 1993, p.168).

A ocorrência de limites plásticos – horizontes cromáticos, instaurados pela linguagem computacional com programada autonomia, promove resistências e possíveis devires, ao incorporar o próprio percurso na constituição da imagem.

Se evoco um espectro de mil nuances, tenho diante de mim uma coisa completamente pronta, ao passo que a duração se faz continuamente. Se penso num elástico que se alonga, numa mola que se encolhe ou se distende, esqueço a riqueza de colorido que é característica da duração vivida para não ver mais que o movimento simples pelo qual a consciência passa de um tom ao outro (BERGSON, 1979, p.17).

A experiência estética na obra ‘entre-tempos’ conforma-se em estruturas visuais que não atendem a um caráter objetivo de representação, mas antes, apresentam a dissolução da paisagem urbana, ao evocar a dimensão temporal – a duração, para instituir o grafismo como elemento de significação e percepção. De maneira sucessiva e mutante, a inscrição conforma a imagem, que abriga a incomensurabilidade das dimensões física e digital. E para compreender este exercício elencam-se a seguir dois atributos estruturais nomeados como **imagem-inscrição** e **imagem-diagrama**. Enquanto o primeiro plota a velocidade na ordem do visível, entre o fixo e o flutuante, o segundo termo evidencia as dimensões de ‘escala’ e ‘repetição’ na formulação estruturante.



Figura 4: Luisa Paraguai, **entre-tempos**, 2016, 200X40cm, impressão ACM.

Fonte: Da autora

A imagem-diagrama (figura 4 e 5) enquanto ‘escala’ (diante da possibilidade de impressão em materiais diversos) reorganiza-se, não mais importando o contorno e a resolução da interface digital, para ganhar amplitude em suas dimensões físicas. Este trabalho ocupa a área de 200cm x 40cm e 80cm x 40cm

para sugerir metaforicamente a perspectiva do motorista no interior do automóvel e, sintaticamente, materializar os padrões de deslocamentos do mesmo. A imagem-diagrama enquanto ‘repetição’ conforma ritmo, a partir de um alinhamento irregular sucessivo (*pattern*) de elementos distintos em uma composição não-homogênea – series complementares e justapostas.

Uma configuração desprovida de planos hierárquicos, de espacializações do tipo superior/inferior, frente/fundo, dentro/fora, bem diferente das imagens oferecidas pelas concepções científicas de inspiração mecanicista e pelas representações pictóricas clássicas, essencialmente estáticas, centradas na pose (FATORELLI, 2013).

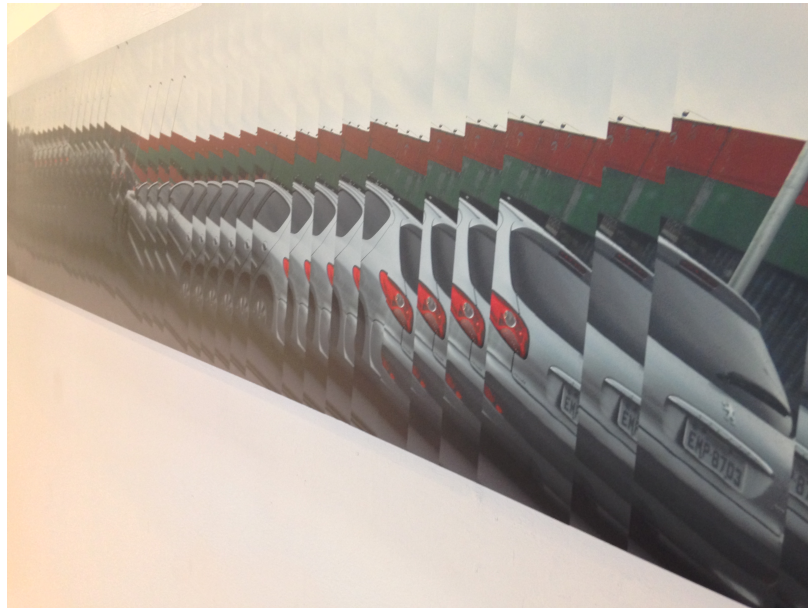


Figura 5: Luisa Paraguai, **entre-tempos**, 2016, 200X40cm, impressão ACM.
Fonte: Da autora

É preciso ponderar sobre a afirmação anterior do autor, quando aponta a ausência de hierarquia, para outros sentidos de ordenação, pois se reconhece as características do suporte e dos elementos de linguagem. Assume-se o conceito de diagrama, imbricado com o de *pattern*, como articulações entre a forma gráfica e as relações topológicas de uma situação, que são configuradas

pela sobreposição da organização de conexões, de pontos e ligações (grafo), pela definição das regiões (que podem ser fronteiras ou pólos atratores), ou ainda pelo uso de coordenadas, em que os eixos cartesianos representam variáveis arbitrárias (tempo, posição, distância, ou qualquer outra grandeza julgada adequada) (VASSÃO, 2008, p.188-189).

O diagrama é, portanto, uma construção visual da organização – possíveis formulações que potencializam a elaboração de *patterns* (ALEXANDER, 1973).

Neste sentido, importa investigá-los como níveis de abstração [1], que definem

princípios e contemplam variações e assimetrias. O termo *pattern* aponta para um modelo conceitual, que decodifica e codifica, por exemplo, modos de fazer, de uso, de comportamento, e não prioritariamente um módulo visual, um padrão a ser repetido (com por exemplo, movimentos de rotação, translação, espelhamento) para construção de uma dada superfície. O “*constructive diagram*” (ALEXANDER, 1973, p.88) estabelece uma síntese – articulações projetuais entre os requisitos e a forma – que quanto mais complexa potencializa seu uso em outros contextos.

O diagrama construtivo pode descrever o contexto e a forma. Ele nos oferece uma maneira de compreender o contexto e um modo de procurar pela forma. Porque ele gerencia ambos, simultaneamente, oferece uma ponte entre as demandas e a forma, e porisso é a mais importante ferramenta no processo de projetar (ALEXANDER, 1973, p.92).

As tensões, direções e ângulos de enquadramento da câmera fotográfica modelizam o *pattern*, propondo abstrações para acontecimentos perceptivos nas composições visuais. Considerando a afirmação de Alexander (1973, p.89) que “toda forma pode ser descrita de duas maneiras: da perspectiva de como se apresenta, e do ponto de vista da funcionalidade”, assume-se a descrição formal de uma composição plástica como possibilidade de expressão estrutural da mesma. Exercita-se na prática e significação da linguagem visual o reconhecimento de *patterns* e o potencial articulador dos mesmos, como dinâmica de invenção de objetos, visuais ou não. Assim, a forma diagramática apresenta-se capaz de potencializar a construção de significados e, desta forma, implicar na compreensão de outras realidades perceptivas. Estes exercícios na linguagem, isto é, nos modos específicos de organizar e de acessar os dados, validam processos de hibridização em sua estrutura e constituem-se sem limites – põem-se a inventar.

Efetivamente transforma-se movimento em estrutura e volume – composição em camadas, transparências e sobreposições. Traços de memória formulando materialidades outras, que para Alexander (1973) “iluminam a percepção da natureza de mundo”.

Como o movimento nunca é material, mas sempre visual, reproduzir-lhe a visão é reproduzir-lhe a realidade; (...). Não se trata, portanto, de constatar que o filme é mais ‘vivo’ que a fotografia, nem mesmo que os objetos são mais corporalizados; vai além disso: no cinema, a impressão de realidade é também a realidade da impressão, a presença real do movimento (METZ, 1972, p.22).

Algumas considerações finais

O contexto das obras 'INmobility' e 'entre-tempos' revela a dimensão temporal como o elemento chave para gerenciar a cidade e seus possíveis modos de ocupação. Enquanto o tempo de leitura das imagens estáticas revela-se sempre uma oportunidade de controle por parte do observador, que pode contrair ou distender conforme sua disposição e demandas internas, o leitor das imagens em movimento encontra-se ordenado pelo movimento contínuo e irreversível da projeção. Ambos trabalhos explicitam *patterns* em formas, enquanto formulações sobre o processo do fazer, do transformar para conhecer, que resultam em materialidades, sejam audiovisuais e/ou impressas. Os resultados estendem e/ou condensam a relação espaço/tempo, questionando modos de presença na/pela instabilidade de ocupação do espaço, que por sua vez mostra-se migrante e transitória enquanto redimensiona os fluxos e os devires – modos de apreensão do mundo.

Notas

[1] “Os níveis de abstração, camadas de um sistema e módulos funcionais, contribuem decisivamente para que se consiga criar um modelo de um determinado complexo. Em um certo sentido, os níveis de abstração são representações de um sistema em que cada nível de abstração engloba os detalhes de níveis inferiores, e os oculta. Neste sentido, a própria idéia de níveis de abstração é uma representação de conjuntos e sub- conjuntos que são ocultados, ignorados, em um determinado nível, para que a apreensão do sistema seja viável, ou seja, mantendo o número total de entidades mais ou menos fixo” (VASSÃO, 2008, p.135).

Referências Bibliográficas

- ALEXANDER, C. **Notes on the Synthesis of Form**. Cambridge, MA; London, England: Harvard University Press, 1973.
- ALEXANDER, C.; ISHIKAWA, S.; SILVERSTEIN, M. **A pattern language, towns, buildings, construction**. New York: Oxford University Press, 1977.
- BELLOUR, R. **Entre-imagens**. Campinas: Papirus, 1997.
- BRAGA, E. A. Imagem digital: imagem-movimento e a fenomenologia Bergsoniana. In **Anais 3o. Congresso Internacional de Design de Informação**. Curitiba, 2007. p.196-202. Disponível em <<http://www.edubraga.pro.br/estetica-aesthetics/imagem-digital-imagem-movimento-e-a-fenomenologia-bergsoniana/>>. Acesso em maio 2016.
- DELEUZE, G. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- FATORELLI, A. Modalidades de inscrição temporal nas imagens fotográficas. **Ícone**, vol. 15, n.1, agosto de 2013.
- FIGUEIREDO, L.M.B. **Imagem-espessura**: estados de imagem entre fotografia, cinema e vídeo. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, SP: 2014.
- METZ, C. **A Significação no Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PARAGUAI, L. Mapeamento da mobilidade: traços de percursos. In **Anais 22o. Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Belo Horizonte: ANPAP/PPGARTES/ICA/UFMG, 2014. p.2220-2229.

PEIXOTO, N. B. Passagens da imagem: pintura, fotografia, cinema, arquitetura. In André Parente (org.). **Imagem-Máquina**. A era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. p.237-252.

PELBART, J. **O tempo não reconciliado**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

VASSÃO, C. A. **Arquitetura Livre**: Complexidade, Metadesign e Ciência Nômade. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade Estadual de São Paulo. São Paulo, SP: 2008.