



## **As mil faces da imagem interminável e as relações de atualização e virtualização nas fotografias de Klein <sup>1</sup>**

Mickele Petrucelli<sup>2</sup>

Escola de Comunicação  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

### **Resumo**

Atualmente, no meio artístico contemporâneo, muitas vezes o conceito da obra, que estimularia a reflexão, é substituído por um show tecnológico. Talvez porque os conceitos estejam voláteis ou a imagem esteja se esvaziando neste momento de afirmação de uma tecnologia computacional. Contudo, independente do desequilíbrio entre exageros tecnológicos e conteúdo artístico, algumas imagens continuam a se destacar mantendo acesa uma das questões que mais perduram e suscitam questionamentos conceituais na história das imagens: a relação mútua do par atual-virtual. Para contribuir com uma reflexão a respeito dessa relação, este artigo retorna às teses centrais de Bergson, a relação do pintor com o quadro branco, ao conceito da imagem-tempo de Deleuze e utiliza algumas fotografias de William Klein como objeto de estudo de imagens que nos conduziriam para o abismo de um tempo interminável.

### **Palavras-chave**

Bergson; Deleuze; Klein; imagem-tempo; atual-virtual.

### **1 Introdução**

Um olhar que encara, ignora e rejeita. Olhar que a partir de um é três, entrando, fugindo e voltando a si mesmo, mas que, num só salto, de três se multiplica em milhares sem fim. Um olhar que está em frente, ao lado, de perfil, em diagonal e de costas para seu observador. Olhar que pede atenção, não pede nada e em nada pedir pede por sua própria redenção. Um olhar que se perde e o outro que se acha quando nos olha, ou seria o oposto e este apenas se encontra no olhar de quem a olha? Um presente, um passado, uma possibilidade de futuro incrustada naquele presente e uma pequena ponta que

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao Intercom 2009, na Divisão Temática de Comunicação Audiovisual, do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste.

<sup>2</sup> Mestrando em Comunicação da UFRJ, na linha de Tecnologias da Comunicação e Estéticas. Fotógrafo, Professor da Universidade Candido Mendes, Instituto Humanidades, no curso de Pós-Graduação Lato Sensu em Fotografia – Imagem, Memória e Comunicação, Professor da Escola Ateliê da Imagem. Endereço eletrônico: mickele.net@gmail.com.

interliga todas essas dimensões temporais. Enfim, um atual e um virtual, juntos e separados, mas sobretudo unidos em torno de uma mesma unidade que se multiplica no interminável retorno das superfícies postas lado a lado na mais emblemática representação do cristal, o espelho.



**Fotografia 1-** KLEIN, William. Antonia, Maison Cardin. Paris 1962

Espelho cuja bifacialidade estabelece de imediato a presença mútua da imagem atual e virtual num circuito de trocas onde o virtual se torna atual em relação ao atual, e este vai se tornando virtual nesta mesma relação, mas sem que se consiga definir um e outro. Em resumo, são um avesso e direito do outro num circuito eternamente reversível, que chega a um ponto de indiscernibilidade entre real e imaginário, presente e passado, atual e virtual que certas imagens possuem.

Esta foto de William Klein, feita em Paris, no ano de 1962, para a Maison Cardin remete a célebre cena do jogo dos espelhos em *Dama de Shanghai* de Orson Welles, onde o princípio de indiscernibilidade atinge seu ponto máximo. Nesta, que é uma das mais famosas cenas do cinema, uma sala onde os espelhos multiplicados tomaram a atualidade de seus personagens, o único modo de reencontrá-la seria quebrando a todos os espelhos de modo a se reconhecerem, e serem reconhecidos pelos espectadores, e



deste modo, frente a frente, matam um ao outro pondo um fim ao circuito. Todavia, essa relação de aproximação entre a fotografia e as outras artes nem sempre estiveram nessa situação de referências explícitas em pequenos jogos de amabilidades, na verdade, pelo contrário, desde seu nascimento, quase sempre as relações foram marcadas por tensões.

No final dos anos 70 alguns pontos críticos foram trazidos novamente à tona para a fronteira delicada entre a fotografia e as artes plásticas. Alguns questionamentos quanto ao papel do autor e da originalidade das obras, fomentados pela produção de Cindy Sherman, reforçariam uma crítica do valor da imagem, que já havia sido abalada de modo significativo por Andy Warhol, com suas imagens seriais, quase uma década antes. Na prática, a partir de meados dos anos 70 vários foram os artistas que começaram, senão a migrar, pelo menos a fazer uso intensivo da fotografia como ferramenta de suas criações<sup>3</sup>. E com uma tendência natural de misturas de meios estes artistas estimulariam uma série de reflexões quanto às demandas hegemônicas, de auto-suficiência e autonomia dos meios, do projeto modernista de fotografia.

Independente dos vários os momentos de tensão espalhados pela história da fotografia, talvez não seja um exagero supor ter sido esta não somente a mais aguardada invenção tecnológica no campo das imagens, visto que suas características fundamentais remontam a câmara obscura, como também a mais atacada, por ser entendida como carente de uma identificação clara de seu campo de atuação. Contudo, na fundamentação desta crítica, talvez estivesse sempre presente a sua melhor característica, desde que mudemos de ângulo para observar este objeto e identificar suas múltiplas possibilidades de uso e representações.

Como em toda época de passagens tecnológicas, a partir da última década do século passado, com a forte presença da tecnologia digital em várias formas de representação da imagem, algumas questões têm sido revisitadas, talvez, por força das possibilidades de mudanças que se apresentam não só no aspecto técnico, como a da necessidade de uma intervenção de uma pós-produção, como também no aspecto estético, pois, até mesmo em função deste último aspecto técnico, não há mais como não se considerar,

---

<sup>3</sup> Importante observar que desde o surgimento da fotografia vários artistas exploraram para além do imediato o uso das tecnologias possíveis de serem apropriadas por uma câmara fotográfica. Nesta área de experimentações o nome de Man Ray tem relevante destaque.



por exemplo, a questão das temporalidades distintas do clique e da pós-produção, quando somente será terminado o processo desta nova fotografia.

A partir dos processos de atravessamentos e hibridizações, notadamente a partir dos anos 70, poder-se-ia estabelecer o início do que vem a ser considerado como uma pós-fotografia. Seu desenvolvimento tecnológico, assim como o surgimento de novos agenciamentos entre corpos, máquinas e imagens foram responsáveis pela reconfiguração do olhar assim como por diferentes relações entre o observador e a natureza das representações desta nova imagem. Entretanto, na recente evolução das tecnologias da imagem dos últimos dois séculos, em particular na seqüência do surgimento da fotografia, do cinema, da televisão e do vídeo, apesar de cada uma destas tecnologias reivindicarem uma força inovadora e radical em relação ao seu predecessor, o tempo demonstrou que todas as novidades prometidas ficaram bem mais restritas às variações técnicas e não necessariamente às mudanças estéticas, como já demonstradas por alguns pensadores como Dubois.<sup>4</sup>

Portanto, apesar de marcantes transformações, encontramos atualmente dentro de uma situação de desequilíbrio entre o show tecnológico e o conteúdo artístico, cujas tensões revitalizaram algumas questões vitais para este campo. A questão conceitual da imagem no par atual-virtual, por exemplo, ainda permanece entre as reflexões que mais perdurem e suscitem questionamentos no universo das imagens. Porém, como em toda boa questão as soluções não se encontram em uma única resposta, mas sim nas múltiplas pistas que história legou, e que nesse caso, provoca a necessidade de um retorno aos conceitos originais de pensadores como Bergson<sup>5</sup>, que lançou no ano de 1896, o livro *Matéria e Memória*<sup>6</sup>, que discorre sobre as questões das representações da imagem, tendo como base às relações entre a matéria e o espírito, e sendo a memória o elemento de ligação primordial.

Bergson entendia a imagem como “[...] uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama de coisa”. (Bergson, 1999, p.02). Mas esta introdução serviria tão somente para

---

<sup>4</sup> Ver mais em DUBOIS, Phillipe, *Máquinas de imagens: uma questão de linha geral*. In. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac e Naify, 2004

<sup>5</sup> Henri Bergson, nasceu em Paris, em 1859 e morreu em janeiro de 1941. É considerado um marco na filosofia moderna, além de representar o fim da era cartesiana. Expressou um novo paradigma baseado na consciência, e nas conexões entre a vida orgânica, social e psíquica. Recebeu o Prêmio Nobel de literatura em 1927.

<sup>6</sup> BERGSON, Henri. *Matière et mémoire*, PUF, 1896; *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.



dar base ao próprio objeto de estudo que era a relação do espírito com o corpo, que passaria pelo estudo do pensamento no movimento, cujo papel do tempo seria o de um personagem decisivo. Este funcionaria como um elemento indivisível, pois somente deste modo seria possível um entrelaçamento entre passado e presente, e assim se chegaria a sua tese central, onde, em essência, não se retornaria de um presente atual ao passado, nem se faria uma recomposição do passado com os presentes, mas o propósito era de situar-se diretamente no próprio passado, estabelecendo-se assim o circuito de um tempo interminável que circula em torno de si mesmo, fazendo reluzir a idéia do atual e virtual.

A proposta deste trabalho é a de contribuir com uma reflexão a respeito da relação de atualização e virtualização de certas imagens. Para tanto este artigo retorna às teses centrais de Bergson, ao conceito da imagem tempo de Deleuze e utiliza algumas fotografias de William Klein como objeto de estudo de imagens que nos conduziriam para o abismo de um tempo interminável. Na seqüência desta introdução, este trabalho encontra-se organizado nos seguintes itens: primeiramente, será realizada uma apresentação de como é construído os conceitos de imagem e as questões da percepção segundo Bergson, a fim de realizar a exposição do modo como foi construída sua teoria. Em seguida, será apresentado o modo como Deleuze percebe a relação do artista diante de um quadro branco e seu conceito da imagem tempo, e, por fim, como o circuito de atualização e virtualização se estabelece em algumas fotografias de William Klein.

## **2 Bergson e a matéria como um conjunto de imagens**

Para uma melhor compreensão dos conceitos de Bergson<sup>7</sup> seria relevante pensar no tempo de modo indivisível por sobre um espaço sempre divisível, o que determinaria uma extensão do tempo em si próprio e não mais como uma linha de tempo a ser estendida por sobre outra linha de espaço, e compreendida como se fosse possível separá-la em tantos pontos, como normalmente se faz.

Este entendimento prévio permitiria a percepção de uma simultaneidade da ordem do tempo, que estará presente nas teses centrais do livro *Matéria e Memória* onde, em

---

<sup>7</sup> BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.



essência, não se retornaria de um presente atual ao passado, nem se remeteria a uma recomposição do passado com o presente, mas se situaria diretamente no próprio passado. Passado esse que não representaria algo que foi, mas alguma coisa que coexiste consigo mesmo como um presente. Um *ser em si* do passado que se conservaria nele mesmo.<sup>8</sup> E neste processo, nosso corpo funcionaria como um condutor, que tanto influencia como é influenciado por todos os objetos ao seu redor.

Deste modo, independente de quaisquer processos tidos como mentais, que elaborariam possíveis projeções de imagens-lembranças, haveria anteriormente uma ordem de comando nas elaborações da relação entre a memória e o cérebro sobre o modo de conservação de tais imagens no passado, que seriam prioritariamente comandadas e regidas por processos sensório-motores.

As imagens do passado poderiam então sobreviver através de mecanismos motores onde, ou ocorreria um procedimento automático na própria ação ou implicaria num trabalho do espírito, que iria buscar no passado às representações mais apropriadas para serem utilizadas no momento presente. Deste modo, Bergson denominava as imagens como processos de mecanismos cerebrais que estabeleceriam a todo o momento relações de representações de situações passadas como um último prolongamento, ou contato, que essas representações enviariam ao presente para fazer o ponto de ligação com o real, e mais especificamente com a ação.

Logo, se existisse na percepção presente uma relação com as imagens-lembranças, precisaria-se definir se afinal seria a percepção que determinaria mecanicamente o aparecimento das lembranças ou se seriam as lembranças que iriam espontaneamente ao encontro da percepção? Para Bergson, da resposta a essa questão dependeria da natureza das relações entre o cérebro e a memória. De um lado, a atenção teria por efeito essencial tornar a percepção mais intensa e destacar seus detalhes o que poderia reduzi-la a uma certa intensificação do estado intelectual, por outro a consciência constataria uma diferença de intensidade que faria supor ser a atenção vinda de dentro com uma característica adotada pela inteligência. Portanto, não se saberia determinar de onde surgiria o processo de atenção, o que fez com que o autor procurasse por caminhos tais que permitissem a idéia de um círculo, como destacado a seguir:

---

<sup>8</sup> Ver mais em DELEUZE, Gilles. Proust e os signos. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.



Suponhamos, com efeito, como já chegamos a sugerir, que a atenção implica uma volta para trás do espírito que renuncia a perseguir o resultado útil da percepção presente: haverá inicialmente uma inibição de movimento, uma ação de detenção. Mas nessa atitude geral virão em seguida introduzir-se movimentos mais sutis, [...], que tem por função tornar a passar por sobre os contornos do objeto percebido. Com esses movimentos começa o trabalho positivo da atenção. Ele é continuado pelas lembranças. (BERGSON; 1939; 99)

Teria-se então pelo lado de um possível trabalho negativo da atenção a possibilidade de uma volta que determinaria uma inibição de movimentos, caracterizada por uma ação. Mas uma ação de detenção. Enquanto pelo lado positivo, como já exposto anteriormente, um processo de movimentos mais sutis que além de trazer um contorno com os traços mais característicos do objeto seria continuado pelas lembranças. Desta forma, a memória dirigiria a percepção para as imagens antigas que se assemelhassem a ela, e cujo esboço já havia sido traçado pelos movimentos. No caso desta imagem não a ser retida, a memória criaria uma segunda percepção presente com o intuito de cobrir todos os detalhes da imagem percebida, e assim sucessivamente como um apelo lançado às regiões mais profundas e afastadas da memória. Essa operação poderia prosseguir indefinidamente com a memória fortalecendo e enriquecendo a percepção, a qual, por sua vez, atrairia para si um número crescente de lembranças complementares e que foi ilustrada com os famosos círculos da memória de Bergson.

Neste caso, um círculo onde a imagem-percepção dirigida ao espírito e a imagem-lembrança lançada no espaço correriam uma atrás da outra. O movimento deste circuito estaria no centro da idéia de Bergson sobre já famosos círculos da memória cuja melhor explicação de seu conceito foi assim descrito:

Um ato de atenção implica uma tal solidariedade entre o espírito e seu objeto, é um circuito tão bem fechado, que não se poderia passar a estados de concentração superior sem criar circuitos complementares novos envolvendo o primeiro, e que teriam em comum apenas o objeto percebido. (BERGSON, 1939, p.119).

Na medida em que essas imagens-lembrança se aproximassem mais do movimento, e assim da percepção exterior, a operação prática da memória adquiriria uma importância



maior, pois chegaria um momento em que a lembrança se encaixaria tão bem na percepção presente, que não se saberia dizer onde a percepção acaba e onde a lembrança começa. Nesse momento então, a memória ao invés de fazer aparecer e desaparecer representações se pautaria pelos detalhes dos movimentos corporais. Então poderia se traduzir que, as idéias, tratadas como lembranças-puras, chamadas ao fundo da memória, desenvolveria-se em lembranças-imagens cada vez mais capazes de se inserirem no esquema sensório motor. E, por fim, diante deste argumento, poderia-se afirmar que a lembrança-pura não se trata de uma manifestação psicológica, mas sim de um passado integral que seria representado por uma imagem-virtual que evoluiria em direção à sensação virtual, e a sensação virtual em direção ao movimento real, ou ainda, a imagem atual, retornando a bifurcação conceitual da imagem, comentada na introdução deste trabalho sobre o par atual-virtual.

### **3 Deleuze, o quadro branco do pintor e a imagem-tempo**

Deleuze, no livro Francis Bacon - Lógica da Sensação, afirmou que era um erro acreditar que o pintor estaria diante de uma superfície em branco ao observar que o mesmo traria consigo toda uma série de informações precedentes em sua mente e que todas elas já estariam ali, mais ou menos virtualmente, assim como, mais ou menos atualmente, antes de começar seu trabalho. Deste modo Deleuze estava, evidentemente, desenvolvendo toda uma idéia em bases bergsonianas de atualização e virtualização. Porém, se tivermos em conta as idéias originais de Bergson estaríamos então diante de uma situação que não ficaria restrita apenas a análise de procedimento de um pintor e sim de um processo que poderia ser aplicada a todo e qualquer trabalhador, seja um pintor, um fotógrafo, um escritor e/ou quaisquer outros. Todavia se nos desviarmos um pouco e se por um breve momento retirarmos as idéias de Bergson, poderíamos contrapor a observação inicial do pintor ao trabalho de um fotógrafo, na medida em que quanto mais esvaziado de informações precedentes que o mesmo carregue ao começar seu trabalho mais este estará aberto ao universo de informações que nos cercam cotidianamente.



Não obstante, com o intuito de evitar os falsos problemas que Bergson insistia em classificar como um dos problemas centrais de tantos desentendidos na história da filosofia e que na fotografia também sempre se fez presente, seria importante lembrar que, por sua capacidade de apropriação múltipla, a fotografia deveria ser dividida ao menos em dois grandes grupos: das imagens documentais e as conceituais. Por mais que seja possível que uma estenda seu alcance e adentre no território específico e particular da outra, a motivação, o pensar e o fazer se diferenciam. Sendo assim se torna relevante destacar que uma fotografia conceitual se diferencia de uma fotografia documental não em graus, mas em natureza, como descrito a seguir,

(...) Mas é possível observar desde logo que as fotografias podem operar de duas maneiras, por semelhança ou por convenção, por analogia ou por código. E, seja qual for sua maneira de proceder, elas são alguma coisa, elas existem em si mesmas: não são apenas modos de ver, são elas que são vistas, e finalmente vemos apenas elas. A foto “faz” a pessoa ou a paisagem. (DELEUZE; 2007; 95)

Deste modo, retornando a observação de Deleuze podemos pensar na fotógrafo conceitual como parceiro de uma mesma construção que o pintor, visto que todas as informações que nos habitam como imagens-lembranças, fora toda lembrança-pura, estão a vagar entre uma virtualidade pura a uma virtualidade que se quer atualizar e se fazer de pronta no ponto máximo do cone que se interliga com o plano de todas as coisas e ações do plano imanente. Porém de modo inverso poderíamos supor que para uma melhor realização de uma fotografia documental o fotógrafo deveria agir tal qual um arqueiro zen e estar tão leve e esvaziado de seus pensamentos e lembranças para que o mesmo se tornasse a própria flecha, ou aqui no caso, que ele pudesse mergulhar no fluxo daquele tempo que pretende absorver na luz e transformar em imagem.

Para tal aventura de uma suposta diluição de si mesmo seria necessário que o fotógrafo conseguisse ser ele próprio efetivamente uma imagem tal qual preconizada por Bergson e ser ao mesmo tempo a caça e o caçador da imagem que lhe foi tocada pela sensibilidade do momento. Seria então ele próprio um duplo em transformação constante entre um estado e o outro, tal qual uma imagem-tempo.



## A imagem-tempo

Deleuze através de seus dois livros sobre a imagem<sup>9</sup> proporia através do conceito da imagem-tempo um novo regime de classificação das imagens. Sua interpretação sugeriria uma possível ruptura da relação sensório-motora de ação-reação na seqüência dos movimentos de um fotograma para o outro nas imagens do cinema e utilizaria as idéias de Bergson, para dar nova luz a questão da imagem atual e virtual. Assim definiria que a imagem-tempo, ou imagem-cristal surgiria quando as relações entre estas dois estados estivessem presentes numa mesma situação, porém dentro de um ponto de indiscernibilidade entre uma e outra.

Neste momento, Deleuze buscaria no pensamento de Bergson as relações sobre a lembrança-pura ser em si uma imagem virtual e a percepção presente uma imagem atual, e deste ponto surgiria o *link* para a elaboração do conceito da imagem-tempo, pois essa imagem, também chamada de imagem-cristal, seria o exato ponto que absorveria o tempo de passagem entre uma e a outra, seria ela o local do ponto de indiscernibilidade, ou ainda, de dúvida, sobre qual imagem seria a atual e a virtual, apesar de serem cada uma distinta da outra.

Deleuze ainda reforçaria a idéia de seu conceito da imagem-tempo através da proposição de que se por um lado o “virtual” na imagem, vinha a se opor ao “atual”, por outro, não se opunha ao “real”, o que reforçaria a possibilidade do entrelaçamento de temporalidades, assim esta imagem-tempo trabalharia em relações duplas sem que se pudesse determinar exatamente qual delas estaria em primeiro plano, e a citação a seguir retrata de forma esclarecedora seu conceito:

A imagem ótica (e sonora) não se prolonga em movimento, mas entra em ação com uma imagem-lembrança, que ela suscita. [...] O que entraria em relação seria algo real e imaginário, físico e mental, objetivo e subjetivo, atual e virtual. [...] O essencial, de todo modo, é que os dois termos em relação diferem em natureza, mas, no entanto “correm atrás um do outro”, refletem-se sem que se possa dizer qual é o primeiro [...]. (DELEUZE, 1990, p.61).

---

<sup>9</sup> DELEUZE, Gilles. A imagem-movimento e A imagem-tempo. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1990.



#### **4 Klein, as experimentações e toda uma vida em menos de um segundo**

Quantas obras significativas se podem destacar da obra de um grande artista? Cézanne, que para muitos pintou obsessivamente sempre as mesmas paisagens e naturezas-mortas, por mais que cada uma delas nunca fosse a mesma, serviria como uma referência inversa de que todo o esforço de uma vida pode ser traduzido em poucas obras. Francis Bacon ao indagar-se, no fim de sua vida, sobre o que sobraria de Bacon, respondeu que talvez algumas séries de cabeças, um ou dois trípticos aéreos e um grande dorso de homem<sup>10</sup>.

Contudo, independente do número das obras, quando se trata de pintura, o tempo relativo à realização e conclusão de cada obra nem sempre é medido. O tempo, porém, é uma dos vértices fundamentais do fazer fotográfico, apesar de que tenham sido poucos os fotógrafos que teceram considerações sobre esta relação direta e evidente. Um destes poucos a se debater com o tema foi William Klein.

Se tomarmos como referência o projeto moderno da fotografia teremos como estabelecer uma probabilidade estatística de que a maioria das fotos foram realizadas numa velocidade de obturador da ordem de 1/60 a 1/250 segundos, sendo a segunda medida de tempo obrigatória em todas as cenas em que se procura congelar qualquer tipo de movimento. Deste modo, e ainda sim considerando a menor velocidade, teríamos que as melhores obras da vida de um grande fotógrafo poderiam ser resumidas a um segundo da sua vida, se tanto.

Haveria, então, de se questionar não mais sobre o tempo que determinou a captura da imagem no momento do clique, mas sim o tempo que ultrapassa o próprio tempo na imagem, e que no caso de Klein se distende amplamente. Existe em suas imagens o tempo anterior ao clique, existe o momento do clique e o momento de uma pós-produção, porque, não só ele, como vários mestres da fotografia jamais ignoraram as possibilidades existentes dentro do famoso quarto escuro do laboratório fotográfico com sua evanescente luz vermelha. Existem retoques, rebaixamento de luzes, aumento do tempo de exposição de luz em determinadas áreas da fotografia entre muitas outras possibilidades de tratamento pós-fotográfico, comumente alardeado no universo digital,

---

<sup>10</sup> Ver mais em DELEUZE. A pintura antes de pintar in Francis Bacon Lógica da sensação. Rio de Janeiro: Zahar 2007

mas que sempre esteve à disposição no universo da fotografia analógica e sua química laboratorial.

Klein experimentava de todos os modos. Com a câmara na mão ao não aceitar limites de distância mínimos para uma focagem precisa, ao se aproximar e se mover sempre e muito forçando a presença de tremidos e borrados, e mesmo dentro do laboratório, quando nos segundos necessários para deixar a luz emulsionar o papel fotográfico<sup>11</sup> rodava a lente do ampliador provocando um efeito que ainda não era possível com as lentes de distâncias focais fixas existentes à época -ainda não existiam as lentes intercambiáveis que possuem várias distâncias focais numa só lente fotográfica-<sup>12</sup>.



**Fotografia 2-** KLEIN, William. Quinta Avenida. Nova York. 1982

Estes procedimentos permitiam um descolamento da visão de Klein em relação ao olhar comum. Ao buscar, por exemplo, a presença do traço do movimento Klein buscava para

<sup>11</sup> Não existe um tempo pré-definido para se queimar o papel fotográfico. Para isso realizam-se pequenos testes em partes da imagem, mas este tempo gira em torno de segundos o que comparativamente a ordem dos centésimos de segundos do momento do clique se torna um vasto tempo para este tipo de experimentação.

<sup>12</sup> Uma lente fixa pode ser grande angular com 24mm, ou 28mm de distancia focal, pode ser ainda considerada normal de 35mm, ou 50mm, ou ainda as tele-zooms com distancias maiores. As intercambiáveis são lentes que vão, por exemplo, de 35 a 70mm, ou 70-200mm e assim por diante.



além da visão do olho-humano e ia de encontro ao que haveria de mais artificial num olho-câmara. Mas essa busca através do artificial não se fechava em torno da estrutura técnica, porque suas imagens se desdobram ou quem sabe elas *dizem-dobram* em brechas que os mais sensíveis perceberão nelas o caminho a ser percorrido para além do tempo presente, como Bellour já descrevia,

(...) Se o desfocado e o tremido atestam ao mesmo tempo algo de primitivo e algo que talvez seja o que há de mais artificial na fotografia, é porque, na verdade, o olho em seu estado normal não vê desfocados nem preserva em si o traço materializado de um movimento. Ao passo que a objetiva, esse olho falso, pode fazê-lo [...] É algo mais profundo que o olho, do qual porém tudo depende, o que o tremido evidencia e toca no fotógrafo e naqueles que a ele são sensíveis. É o olho como corpo. (BELLOUR; 1990; 97)

Portanto a inquietude de Klein se traduzia em modos de operação que ora procediam por semelhança ou por convenção, ora por analogia ou por código. Klein tinha a capacidade de não se ater a nenhum caminho, nem correntes, nem escolas e misturava tudo de todas as maneiras com o intuito de criar um desconforto sensorial. Seja através de recursos técnicos, ou não, suas imagens sempre fogem do padrão de conforto visual e provocam estranhamento. Imperfeição em estado puro, que poderia, porém, ser avaliada sob outra mirada, mais próxima da imperfeição de todas as pessoas, ou mesmo da poesia de Pessoa, no Livro do Desassossego (...) Adoramos a perfeição, porque não a podemos ter, repugná-la-íamos, se a tivéssemos. O perfeito é desumano, porque o humano é imperfeito.

## 5 Conclusão

No decorrer de *Matéria e Memória* os círculos da memória são gradativamente redesenhados por Bergson ao expor a operação dos circuitos numa progressão cada vez maior na medida em que o nosso espírito precisasse buscar mais e mais em seu passado as informações úteis a se ligarem ao momento presente. Desta forma surge o gráfico do cone para melhor ilustrar a movimentação entre a esfera da ação e da memória pura.<sup>13</sup> Nesta ilustração do cone fica evidente que para a busca da memória o circuito exigido

---

<sup>13</sup> Ver mais em BERGSON, *Matéria e Memória*, cap.III. Da sobrevivência das imagens. A memória e o espírito. pp. 190 São Paulo: Martins Fontes 2006



aumenta na medida em que ele se afasta da esfera do plano da percepção-ação. Portanto é exatamente o lado oposto da maior abertura possível, ou seja, o ápice do cone, seu ponto mínimo, que está em contato com o plano das ações, onde se encontraria o objeto real, que se refletiria numa imagem especular tal como num objeto virtual, que por sua vez e ao mesmo tempo, também refletiria ou envolveria o real expondo uma presença mútua, bifacial, atua e virtual.

Deleuze por sua vez percebeu na quebra deste processo de ação-reação nas sequências cinematográficas do pós-guerra a melhor configuração para ilustrar o conceito da imagem-tempo, quando a percepção e a lembrança, o real e o imaginário, o físico e o mental, em forma de imagens, se perseguiram correndo uma atrás da outra e remetendo uma à outra sem que se conseguisse determinar qual era qual dentro de um ponto de indiscernibilidade, mas já sendo claro ser no menor circuito o ponto preciso da coalescência da imagem atual e virtual.<sup>14</sup>

Contudo enquanto Bergson estava as voltas com o mundo do pensamento no movimento e pouco enfatizou a presença do cinema em suas idéias originais e Deleuze observou toda essa dinâmica do tempo imersa na quebra das relações sensório-motoras nas sequencias cinematográficas, coube a William Klein fazer o tempo emergir de dentro de suas fotografias. Com a natural mistura que lhe vinha por ser pintor e escultor, ao mergulhar no universo fotográfico não haveria como não estar impregnado das informações precedentes.

Quando Deleuze, discorria sob a obra de Francis Bacon sobre o ato da pintura antes de pintar, podemos supor partindo de suas próprias palavras, que ele mesmo também não estava diante de um quadro branco no processo de criação e desenvolvimento daquele texto. Toda sua teoria do conceito da imagem tempo, as questões da imagem-cristal e as relações de atualização e virtualização por ali estavam.

Quando Klein mergulha no tempo de suas imagens e faz emergir seus traços, que se transformam em dobras ou rachaduras que descortinam o mundo real de um modo que nossos olhos não conseguem fazê-lo, mas que talvez por isso mesmo nos pareça tão evidente a vida correndo naquelas imagens traçadas, tremidas e borradas que podemos associá-las ao universo do pintor quando traça com seu pincel ou sua brocha pelo

---

<sup>14</sup> Ver mais em DELEUZE. Imagem-tempo. Rio de Janeiro: Brasiliense. 1990



quadro e faz surgir para além da representação imagética o sentido material da realização daquela imagem. Porém não é da técnica que ele depende, mais nos parece tentar não depender de nenhuma amarra fixa para poder se jogar no pensamento da imagem quando, por exemplo, ao colocar uma modelo entre tantos espelhos frente à frente a multiplica e a esvazia ao mesmo tempo. – fotografia 1; pp02-

Qual olhar prevaleceria naquela fotografia? Seria então algum daqueles olhares o real? Haveria um real? Certamente que sim, talvez até mais de um real, assim como um ou milhares de virtuais naquela imagem. Existe um movimento em cada um dos múltiplos olhares, e eles se procuram uns aos outros enquanto um se transforma no outro na medida em que a bifacialidade foi elevada a uma potência infinita em função da justaposição de vários espelhos. Mas de fato em meio à modelo que nos olha com tantos olhares quais deles estariam mais nela, ou na criação de Klein ou no olhar de quem olha uma imagem que permite tantos olhares? Mais que procurar uma resposta podemos procurar pelo tempo que os aninha, um tempo futuro adormecido à espera de ser acordado para fazer parte de uma infinita lei de reciprocidade atemporal, onde passado, futuro e presente passeiam juntos.

### Referências bibliográficas

BELLOUR, Raymond. Tributo ao fantasma. In: \_\_\_\_\_ . **Entre-Imagens**. São Paulo: Papirus Editora, 1990. Capítulo 07, pp 96-110

BERGSON, Henri. Da sobrevivência das imagens. A memória e o espírito. In: \_\_\_\_\_. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Capítulo 3, pp155-209.

DELEUZE, Gilles. A pintura antes de pintar. In: \_\_\_\_\_. **Francis Bacon. Lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Zahar. 2007. Capítulo 11, pp 91-102

\_\_\_\_\_. O papel secundário da memória. In: \_\_\_\_\_. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. . capítulo IV, pp 49-62

\_\_\_\_\_. Os cristais do tempo. In: \_\_\_\_\_. **A Imagem-tempo**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1990.. Capítulo IV, pp.88-120.

DUBOIS, Philippe. Máquinas de imagens: uma questão de linha geral. In: \_\_\_\_\_. **Cinema, Vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. Capítulo 1, pp 31-67