

Facom



Imagem: Cia de Foto

Revista da Faculdade de Comunicação e Marketing da FAAP - nº 23 - 1º semestre de 2011



Especial
Fotografia

Índice

Dez proposições acerca do futuro da
fotografia e dos fotógrafos do futuro

Mauricio Lissovsky

04

Insônia Fotográfica: promessa e fra-
casso do aniquilamento do tempo

Cláudia Linhares Sanz

16

A fotografia é a arte necessária
para o tempo

Georgia Quintas

32

38

O Fotográfico na Literatura

Fernando de Tacca

Fotografia contemporânea: entre olha-
res diretos e pensamentos obtusos

Ronaldo Entler

62

RODTCHENKO:
inquietante estranheza

Rubens Fernandes Junior

76

A Imagem dialética: La Jetée e
a fotografia como cinema

Uriel Orlow. Tradução: Regina Johas

84



Dez pro- posições acerca do futuro da fotografia

e dos fotógrafos do futuro*

Mauricio Lissovsky

* Uma versão reduzida deste texto foi apresentada na mesa “Divagações sobre o Futuro”, no II Fórum Latino-Americano de Fotografia de São Paulo, em 24/10/2010.

Resumo

Walter Benjamin escreveu uma vez que o tempo histórico é “infinito em todas as direções e incompleto em todos os momentos”. Os arquivos - os arquivos fotográficos em particular - são o lugar por excelência desta incompletude. Os intervalos no interior dos arquivos nos convidam a conjugar a história no futuro do pretérito. Didi-Huberman, depois de Benjamin, chamou “montagem” o tipo de conhecimento que emerge da combinação entre os arquivos e seus intervalos, as imagens e suas lacunas. Um tipo de conhecimento que respeita o amálgama de tempos que constitui cada imagem. As fotografias provavelmente pertencem ao tipo de coisas que Giorgio Agamben chamou “significantes instáveis”, representações da história em estado puro, objetos policrônicos habitados por fantasmase vestígios. Com base nestes pressupostos, este ensaio, formula dez proposições acerca do futuro da fotografia e dos fotógrafos do futuro.

Palavras-chave

Fotografia, Walter Benjamin, História, Futuro, Tempo

Abstract

Walter Benjamin wrote once that historical time is ‘infinite in all directions and incomplete at all times’. The archives, photo files, in particular, are the place *par excellence* of this incompleteness. The gaps inside the files are always inviting us to conjugate history in the “future past”. Didi-Huberman, after Benjamin, called “montage” the kind of knowledge that emerges from the combination of the files and their gaps, the images and their blanks. A kind of knowledge that respects the amalgam of times that constitutes every image. Photographs probably belong to that kind of things that Giorgio Agamben called ‘instable signifiers’, representations of History in ‘pure state’, polichronic objects inhabited by ghosts and traces. Based on these assumptions, this paper formulates ten propositions about the future of photography and the photographers of the future.

Keywords

Photography, Walter Benjamin, History, Future, Time

1

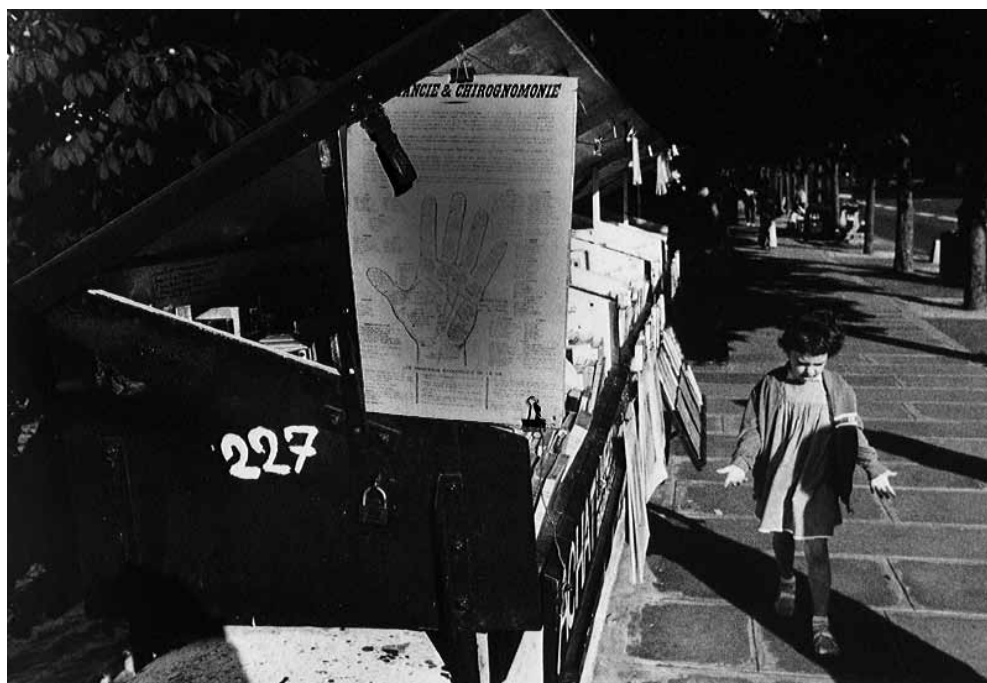
FOTOGRAFIA É ADIVINHAÇÃO

Um dos mais famosos vaticínios sobre o “futuro” da fotografia foi feito por László Moholy-Nagy, nos tempos heróicos do modernismo: *“o analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar”*.

Era uma premonição do lugar que a imagem técnica iria ocupar em nossa Civilização. Mas era também uma frase de

efeito para justificar seu projeto de tornar o ensino de fotografia um requisito básico na formação de artistas gráficos, designers e arquitetos. Era assim na Bauhaus, cujo currículo havia ajudado a conceber.

Poucos anos depois, Walter Benjamin fará uma revisão radical deste enunciado, perguntando-se : *“Mas um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é pior que um analfabeto?”*¹



Antonio Augusto Fontes, Paris, 1984.

O termo que desaparece de uma sentença a outra é exatamente “o futuro”. De Moholy-Nagy a Benjamin, o “futuro” deixa de ser o tempo vindouro em que viveria o analfabeto, e torna-se o próprio objeto da leitura. Trata-se agora do fotógrafo que não sabe ler o futuro em suas próprias imagens; o futuro que ali se infiltrava, escreveu o filósofo, em “minutos únicos” que só reconhecemos agora, olhando para trás.²

A temporalidade em que vive quem é capaz de ler

os indícios do futuro ocultos nas imagens é como aquela em que estão mergulhados os adivinhos. Não se trata aqui do tempo das cartomantes e astrólogos vulgares, que sondam, movidos apenas pela curiosidade, o que ainda está por vir. Trata-se antes de um tempo divinatório, premonitório, que está sempre ao nosso lado. Que nos é sempre **contemporâneo**. É sempre na forma de uma interrupção que somos tomados pela experiência deste tempo, como uma carga explosiva nas entrelinhas de nossas vidas.

Vejamos um exemplo prosaico. Há este objeto que perdemos (um chaveiro, um bilhete), mas cuja imagem nos vem junto com a convicção de que na última vez o que o notamos, tivemos a certeza de que ia perder-se. Sim, faz dias que ele zombava de nós, tinha um “halo”, uma “tristeza em torno dele, que o traía”.³ Não é como uma fotografia que ele ressurgir agora, na minha lembrança? Agora, quando é tarde demais, a despeito de todas as nossas premonições? Interrupções como essas, ensina Benjamin, são como “pausas silenciosas do destino, que só tardiamente percebemos que continham o germe de uma vida inteiramente diversa daquela que nos foi concedida.”⁴ Previsões que se voltam para o futuro anterior, como dizem os franceses, para o futuro do pretérito.

De cada fotografia emana a radiação ultravioleta que glosa o texto de nossas vidas. Em cada uma delas, inscreve-se o nosso destino. E o nosso destino não é o que nos tornamos ou o que deixamos de ser. Nosso destino é “aprender a ler”.⁵

Os fotógrafos-leitores que Benjamin conclamava são profetas das entrelinhas. São fotografólogos.

2

A FOTOGRAFIA NASCE DA ESPERA

Desde quando o instantâneo confundiu-se com a própria natureza da fotografia, a partir de meados dos anos 1920, as câmeras fotográficas tornaram-se mais claramente o que sempre foram. Não apenas “relógios de ver”, como as definiu Roland Barthes, mas “Máquinas de Esperar”. Máquinas para hesitar entre “é agora” ou “não é agora”, entre ‘espero mais’ e ‘não espero mais’. Só há fotógrafos



Irmãos Vargas, Lucila Ceres, Arequipa, Peru c. 1930.

neste intervalo indeterminado que ocorre entre o olho e o dedo. Um intervalo, que o filósofo Henri Bergson chamava duração (ou memória), onde toda fotografia encontra sua origem e onde a subjetivação dos fotógrafos tem seu lugar. Tudo que o fotógrafo deixa de si, na imagem que acaba de realizar, são os traços de sua espera, os vestígios de sua expectativa. Só há instantâneo fotográfico porque tempo e movimento foram dali extraídos pelo fotógrafo (“enquanto ele espera”).⁶

Máquinas fotográficas são como aspiradores de movimentos, sugadores de tempo. A duração dos fotógrafos suga tempo e movimento do mundo, e essa duração, como diz Bergson, deixa nas coisas as marcas de seus dentes, os indícios de sua expectativa. Por que os fotógrafos esperam, as fotografias são orientadas para o futuro. É por via da

expectativa que o futuro nelas se infiltra. Procurar pelo futuro nas fotografias é procurar pelos vestígios da espera.

Kracauer definiu a espera, a espera que lhe interessava, como um “estar-aberto hesitante”, e que nascia de um “sentido alerta” ao “seu próprio tempo”.⁷

Os fotógrafos modernos são os companheiros de espera que Kracauer procurava entre os intelectuais de sua época. São foto-expectantes.

3

TODA FOTOGRAFIA É UMA SOBREVIVENTE



Martin Chambi, Autorretrato, Cuzco, 1923.

Habitamos-nos a olhar para as fotografias como portadoras pontuais de um passado já ido. “Isto foi”, na sintética e, por isso mesmo, genial, formulação de Roland Barthes.⁸ A tradição documental moderna, por sua vez, consagrou a legendagem padrão: um local e uma data. Mas, nas últimas décadas, estamos vendo nascer uma nova fenomenologia da fotografia. Uma fenomenologia que não é apenas a da “imagem feita”, mas outra que busca incorporar tanto as dimensões “fazer fotográfico (que se orienta para o futuro), como a do objeto que lhe serve de suporte (a sua presença, aqui presente).

O novo tempo das fotografias é multidimensional, anacrônico, policrônico.⁹ Uma mistura inextricável de tempos:

- na sua indicialidade, nas sombras de todo o existente no mundo que ela acolhe, a fotografia **foi**;
- na sua iconicidade, ela remete a um inumerável repertório de imagens e a forças de figuração e configuração, que, por meio da memória do fotógrafo e dos espectadores vêm impregnar a imagem – nisso tudo que Warburg, o mais importante historiador da arte no início do século XX, chamou “sobrevivências”, a fotografia **fora**.
- na sua pragmática, na dimensão de seu ato, nos vestígios da espera, a fotografia **seria**, e ainda **poderia ter sido**;
- mas no momento de sua recepção, quando ela se apresenta diante de mim: no álbum, na tela, no porta-retratos, nas paredes do Museu, sua presença ainda **é**.

Toda fotografia que vejo agora, escapou deste torvelinho de tempos. Toda fotografia é condensação de múltiplas temporalidades e sobrevivente de um naufrágio. Como toda sobrevivente, cada fotografia guarda em si a difícil pergunta sobre o propósito de sua sobrevivência, a pergunta sobre o que nela, a despeito de tudo o que passou, ainda **será**.

Fotografias são sobreviventes. Fotógrafos são foto-náufragos em missão de resgate.

4

FOTOGRAFIA É ASSOMBRAÇÃO



Antônio Saggese, São Paulo, 1989.

Porque as fotografias são esta condensação de tempos, nunca estão inteiramente no passado ou no presente. São seres que habitam o limiar entre passado e presente, entre vivo e morto, exatamente como os fantasmas. E são, como os fantasmas, seres instáveis, simultaneamente sincrônicos e diacrônicos. Estão aqui e agora, conosco, e no mesmo momento, nos fornecem o testemunho da nossa irremediável diferença em relação ao que foi. São, como disse uma vez o filósofo italiano Giorgio Agamben dos fantasmas e dos brinquedos, história em estado puro.¹⁰ São a própria operação histórica em ato, mesmerizada pela atualidade do que foi. As fotografias atravessam os tempos como os fantasmas atravessam paredes, ambos condenados a fazer a incessante mediação entre o que foi, o que é, e o que será (o espectro de nossa própria morte, por exemplo).

Fotografia é História. Ou, como ousou dizer, Eduardo Cadava, de modo ainda mais radical, não há história que não seja história da fotografia.¹¹

Toda fotografia um dia irá nos assombrar. Todo fotógrafo é um caça-fantasmas.

5

HÁ SEMPRE UMA FOTOGRAFIA QUE NOS ESTÁ DESTINADA



Graciela Iturbide, Serafina, México, 1985.

Walter Benjamin observou, em 1931¹², que as fotografias eram capazes de “aninhar” o futuro em “minutos únicos”. Dessa metáfora, verdadeiramente perturbadora, decorre que o futuro habita as imagens do passado como um “ovo” em seu ninho. Está encoberto por uma casca e seu conteúdo, portanto, só pode ser adivinhado (por fotógrafos e historiadores, entre outros sucessores dos adivinhos). Porém, enquanto isso não acontece, o futuro está sendo chocado. Está lá, adormecido, à espera do momento de seu despertar, quando a casca se rompe e ele é finalmente reconhecido. Esse momento é sempre um agora. O agora de uma reciprocidade entre passado e futuro que não tem data marcada para acontecer. O agora de uma correspondência, o agora de um reconhecimento.

É desde um agora-futuro que a fotografia que contém nossa imagem do

passado está à espera. Desde esse agora ela nos visa, nos encara. Condenada ao limbo de uma visibilidade incompleta, aguarda pelo gesto de reconhecimento quando será então redimida. Mas toda fotografia, insiste, confia, pois tão seguro como estaremos todos mortos um dia, nada está perdido para a história. Tudo que foi dito, feito e sonhado tem um encontro marcado conosco. A tradição ocidental chamou a data deste encontro de Dia do Juízo Universal. As fotografias em todo o seu conjunto, e cada uma delas individualmente, mostra a face das pessoas e das coisas, tal como serão vistas no mais comum – mas igualmente único – dos dias.¹³ Um dia que, finalmente, é o mesmo para todos e onde todos têm a sua vez.

Toda fotografia é uma versão microscópica do Juízo Final. Todo historiador é um monge redentorista. Todo fotógrafo é o anjo do apocalipse.

6

TODA FOTOGRAFIA É O TEMPO QUE NOS RESTA



Baldomero Alejos, Juan Cardenas e cachorro, Ayacucho, Peru (data não identificada).

O que se chama dispositivo fotográfico – a câmera, o fotógrafo, a disposição de fotografar – funciona na tensão entre urgência e permanência. Estas são as duas faces de uma cunha afiada que, nos termos propostos por El Lissitzky para o artista moderno, o fotógrafo procura cravar mais fundo no coração do agora. Ali, entre o olho e o dedo, o tempo é tudo que nos resta. Um tempo suspenso do tempo. Um tempo de duração indeterminada, porém **determinado** a acabar. Tempo do anúncio do que já chegou. Tempo da prefiguração do que virá e de recapitulação do que já houve. Tempo que transcorre entre a escorrer de *chronos* e o advento de *kairós*, a oportunidade. A cunha fincada pelo fotógrafo no escorrer do tempo faz dois mundos que nunca se encontram (este mundo, e o mundo por vir) coincidirem pelo breve intervalo que a sua espera sustenta. Enquanto as forças da urgência e da permanência sustentam o seu paradoxo, o passado reencontra sua atualidade perdida. E o presente, o sonho de sua completude.¹⁴ Dessa grande catástrofe cósmica, uma fotografia é tudo que nos resta.

Todo ato fotográfico dura o tempo que nos resta. Toda fotografia é a última, principalmente a próxima.

7

FOTOGRAFAR É CRIAR RESERVAS DE FUTURO



Cláudia Andujar, Aldeia de Pescadores, São Paulo, 1968.

O apogeu da fotografia coincidiu com a brutal aceleração temporal que marcou a era moderna, na qual mais e mais ações cotidianas passaram a resolver-se num piscar de olhos, ou em um estalar de dedos. Hoje, até mesmo estas metáforas orgânicas do imediato tornaram-se caducas. Nossa cultura já está inteiramente dominada por dispositivos tecnológicos instantâneos que

sustentam uma complexa rede de simultaneidades globais. Os diagnósticos da pós-modernidade assinalam no contemporâneo a perda do futuro, que teria se precipitado sobre o presente na forma do risco (pedagogos e médicos indicam comportamentos de risco, investidores ranqueiam o risco-país, ninguém mais adoece, apenas desenvolve um aspecto de suas propensões genéticas).¹⁵ Junto com o desaparecimento do futuro vieram atestados de óbito que se tornaram célebres (como o do fim da história ou o das utopias, por exemplo). Só agora, nos estertores do mundo moderno, podemos compreender qual pode ter sido o papel da fotografia em uma existência que se tornava cada vez mais instantânea: preservar a possibilidade do futuro como diferença pela qual vale à pena esperar.

Por isso, creio, Vilém Flüsser sugeriu que a tarefa de uma “filosofia da fotografia” era “apontar o caminho da liberdade”. A máquina fotográfica representava para ele o protótipo de todos os dispositivos quânticos, a ponta de lança do “totalitarismo dos aparelhos em miniatura”. O único exercício de liberdade possível, na cena moderna, era aprender a “jogar contra o aparelho”, uma prática a que os fotógrafos, segundo ele, já se dedicavam “inconscientemente”.¹⁶ Acredito que o campo em que este jogo travou-se foi este intervalo que a fotografia procurou expandir, infinitamente, no estreito limite do dispositivo técnico instantâneo.

O que se constitui aí, neste intervalo, é o tipo de liberdade necessária à sustentação de uma ética. Foi o filósofo da técnica Gilbert Simondon, quem melhor definiu o sentido desta ética: não haveria ilhas no mundo, não há uma interioridade independente de exterioridade, nenhum instante é auto-suficiente, pois “cada gesto tem um sentido de informação e é simbólico com relação à vida inteira e ao conjunto das vidas”.¹⁷ Nessa ética para vidas que se tornavam cada vez mais instantâneas, a espera do fotógrafo era este esforço para reabrir no seio do agora, suas múltiplas possibilidades de sentido, suas virtualidades adormecidas. Na iminência do corte que nos legará, ao final, apenas uma imagem e um assunto; neste intervalo, adensado pela expectativa, por mais breve que seja, resguarda-se certa imunidade do futuro. Cria-se ali uma reserva de futuro – no mesmo sentido em que se diz de uma reserva indígena ou uma reserva florestal. Uma reserva onde o tempo reencontra sua potência de interrupção.¹⁸

Todo fotógrafo é o guarda florestal de uma reserva de futuro, onde uma população de instantes, em vias de extinção, preserva sua capacidade irromper em nossas vidas como Acontecimento e Diferença.

8

TODA FOTOGRAFIA ESTÁ GRÁVIDA DE SONHOS



Marcel Gautherot,
Construindo Brasília,
1958.

Uma história que se ocupa das imagens é sobretudo uma história do futuro, uma história poética. De modo geral, os historiadores acreditam que as descobertas que realizam resultam da sua argúcia. Deixam escapar que é por meio do futuro guardado nas imagens que os vestígios do passado nos visam e ainda nos dizem alguma coisa. Todo “achado” em uma imagem de arquivo é um olhar correspondido que atravessa as eras, o reencontro de um porvir que o passado sonhara – e que somente nossos próprios sonhos de futuro permitem perceber.

Os arquivos de imagens são como os brinquedos que uma criança tem em seu quarto, sobre as prateleiras ou dentro do armário. Durante a noite – e disso dão testemunho os sonhos, as lendas natalinas e muitas histórias infantis – eles se animam, cultivam desavenças e afinidades, emergem subitamente e desaparecem se deixar vestígio.¹⁹

A história das imagens é a história da sua vida onírica. Toda fotografia é o despertar onde as luzes do dia se misturam com fiapos de sonhos que nos escorrem por entre os dedos.

9

TODA FOTOGRAFIA ESTÁ VIVA



Bibi Calderaro,
Argentina, 1996.

A tecnologia e os meios digitais permitiram uma expansão exponencial dos recursos de manipulação, processamento, e distribuição de imagens. Elevaram ao infinito as possibilidades de apropriação, hibridação e transformação das fotografias

produzidas hoje e, junto com elas, de todas aquelas produzidas outrora. Somos tomados pela estranha vertigem de que tudo que uma vez se fotografou está agora a nossa disposição. Essa montanha de imagens que se acumula infinitamente sob os nossos pés, e que não pára de crescer, nos interroga desde o mais fundo dos estratos sedimentados pela tradição, até a poeira imperceptível dos milhões de fotografias que estão sendo realizadas por aparelhos celulares, neste exato momento. Os recursos tecnológicos colocaram ao alcance de qualquer criança e da intuição do artista mais ingênuo a possibilidade de liberar sonhos que as imagens mantinham adormecidos em seu ventre com uma velocidade e numa escala jamais vistas.

Essa montanha de imagens que se eleva até encobrir o horizonte está em permanente movimento. Em toda parte, artistas e pesquisadores já se deram conta que as imagens estão vivas.

De fato, dão-se conta que **sempre estiveram vivas**, a ponto de podermos dizer delas o que Samuel Butler disse a respeito dos ovos, em 1878: “Uma galinha – conclui ele, após ter compreendido todas as implicações do darwinismo –, “uma galinha é apenas o modo pela qual um ovo produz outro ovo”. Assim, também, agora mais do que nunca, **fotógrafos são um modo pelo qual uma fotografia produz outra fotografia.**

Do mesmo modo como o desenvolvimento dos microscópios abriu nossos olhos para toda uma vida minúscula que

habitava a superfície árida das coisas do mundo, assim também as novas tecnologias digitais tornaram possível observar, em bases cotidianas, o que antes era o lento e obscuro trabalho do sonho que constituía a vida íntima das imagens. Aquilo que disse Benjamin uma vez do “inconsciente ótico”

– que fotografia tornava grandes e “formuláveis” nossos “sonhos diurnos”²⁰ – agora convém ao *écran* luminoso, que se tornou o meio de cultura ideal para que colônias de foto-bactérias realizem as suas mais prodigiosas infecções.

O fotógrafo contemporâneo é cada vez menos um “caçador de imagens”. Ou é um surfista que tenta, quase sempre em vão, manter-se acima da linha d’água em meio a um tsunami de fotos feitas. Ou é um esgrimista, como o poeta Baudelaire descreveu a si mesmo (em *O Sol*, poema 87 de *As Flores do Mal*):

“Ao longo dos subúrbios, onde nos pardieiros
Persianas acobertam beijos sorrateiros,
Quando o impiedoso sol arroja seus punhais
Sobre a cidade e o campo, os tetos e os trigais,
Exercerei a sós a minha estranha esgrima,
Buscando em cada canto os acasos da rima,
Tropeçando em palavras como nas calçadas,
Topando imagens desde há muito já sonhadas.”²¹

O fotógrafo-poeta-esgrimista busca esquivar-se do ataque de imagens que tentam fazer dele mero veículo de sua reprodução. É dos retalhos, dos fragmentos de si e do mundo que resultam deste duelo que sonhos há muitos esquecidos podem retornar à luz, redimidos de uma condenação às trevas que parecia durar uma eternidade. Assim, Baudelaire poderia dizer dos fotógrafos-esgrimistas contemporâneos que, assim como o sol:

“Quando às cidades ele vai, tal como um poeta,
Eis que redime até a coisa mais abjeta,
E adentra como rei, sem bulha ou serviços,
Quer os palácios, quer os tristes hospitais.”²²

Todo fotógrafo é personagem de uma conhecida saga futurista, esgrimindo seu sabre de luz diante de um adversário muito maior, mais poderoso e bem mais velho que ele. Observar a cena fotográfica contemporânea é admirar os despojos desta luta.

10

O FUTURO DA FOTOGRAFIA SOMOS NÓS



Rosângela Rennó, Rio de Janeiro, 2009 (a partir de Marc Ferrez).

Todas as imagens vão desaparecer um dia. Mesmo as radiotransmitidas para bem longe, para os confins do Universo, não de sucumbir no fundo insondável de algum buraco negro. Mas a crise que abalou a fotografia moderna não foi a consciência de seu fatal desaparecimento. Não foi a crise motivada pelo que o futuro lhe reservara, mas a crise do próprio futuro como reserva de novidade. Para muitos autores, em particular a crítica norte-americana dos anos 1990, a fotografia moderna foi obrigada a cometer suicídio para que a imagem fotográfica fosse finalmente aceita nos mais valorizados recônditos da arte.

Mas, para além destas mudanças que poderíamos chamar de “institucionais”, temos nitidamente a impressão de que a experiência e a cultura fotográfica “consumaram-se”. Isto é, que os marcos culturais, políticos e midiáticos no interior dos quais a fotografia construiu sua identidade estão em vias de rápido esgotamento. No entanto, quanto mais

difusa e vaga parece ser a presença da fotografia hoje, mais visíveis se tornam as forças a constituíram em sua história. Forças que não são apenas oriundas do mundo ou do gesto do fotógrafo, mas igualmente da vontade de sobrevivência das imagens. Toda fotografia é um cristal das tensões que a constituem. Do ponto de vista do historiador visual, e do decifrador de imagens que todo fotógrafo contemporâneo se tornou, fazer a arqueologia de uma fotografia é sempre defrontar-se com os vestígios das forças do mundo, do gesto e do imaginário que a configuraram, é dar-se conta da cooperação e do conflito entre elas.

Na fotográfica clássica, o domínio foi do mundo e do ponto de vista; a fotografia moderna deu vez ao gesto e ao tempo; agora, o fotógrafo contemporâneo vê-se face a face com o imaginário. As imagens digitais tornam-se mais e mais diáfanos e voláteis a cada momento, e encontram na reprodutibilidade infinita de que dispõem a ilusão de sua perpetuação, a crença em uma vitória possível sobre o desaparecimento. É por que visam sua sobrevivência, visam reforçar sua reprodutibilidade, que as imagens atuais aspiram ao clichê.

Na experiência moderna, o fotógrafo já foi essa resistência, essa demora que se interpunha entre o olho e o dedo, que investia na potência da espera como lugar de retardamento do devir instantâneo do tempo. A espera era este campo de forças da figuração onde se gestava a diferença entre instantes que teimavam em passar cada vez mais homogêneos, esse campo de jogo em que a criação fotográfica exercitava sua liberdade. Ali, no lugar dessa espera, na resistência dessa demora, o fotógrafo polarizava as forças de sua individuação, pois também tem sua origem na espera, efeito subjetivo colateral do intervalo em que suas imagens se produzem.

Os fotógrafos contemporâneos têm outros desafios pela frente. O retardamento que se impõe não é mais o do devir dos instantes, mas o da reprodução instantânea dos clichês. Uma reprodução do qual eles são, como Flusser havia previsto, antes o instrumento que o fim. Os antigos já o sabiam: imagem é o que sucede a tudo o que morre. As imagens atuais, no entanto, estão tomadas por um delírio de onipotência, uma fantasia que encontrou na replicação infinita a justificativa auto-referente de sua existência. As imagens-clichês querem “passar”, querem nos fazer crer que agora, mais do que nunca, a reprodução é parte indissociável da sua natureza. Mas, não se deixem enganar, elas ainda precisam de nós para ganhar impulso. Alimentam-se como vampiras do nosso élan vital, sem o qual submergiriam no tsunami do imaginário. Devidamente sugados por suas fotografias, fotógrafos exangues tendem a tornarem-se, eles próprios, imagens: espectros digitais de si mesmos.

Como restringir o impulso das imagens? Como produzir o atrito que perturba o seu deslizamento? Como impor ao clichê a demora que revela a fragilidade da sua construção, ou evidencia as forças poderosas que agiram na sua composição? O fotógrafo clássico imaginava-se um cristal translúcido e viveu às turras com questão indecível da objetividade de suas imagens. O fotógrafo contemporâneo, já o percebemos na obra de um sem número de autores, é o meio turvo, é a lente refratária que retarda e desvia a passagem das imagens. É a pedra no caminho que empata o progresso dos clichês em sua marcha vitoriosa rumo aos confins do universo.

A fotografia atual aspira tornar o fotógrafo um seu igual, um ser tão digital quanto ela. O fotógrafo contemporâneo, o fotógrafo do futuro, é aquele que aprendeu a dispor barricadas de opacidade no percurso das imagens. É este que procura, de inúmeras e variadas maneiras, inscrever no corpo diáfano da nova imagem, as dores da própria virtualização.

Este fotógrafo somos todos nós, sempre que nos surpreendemos e hesitamos diante do devir-imagem que nos atinge. É de nós, apenas de nós, neste momento, que depende o futuro da fotografia.

NOTAS:

- 1 BENJAMIN, W. "Pequena História da Fotografia". In: *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 107.
- 2 *Idem*, p. 94.
- 3 BENJAMIN, W. "Rua de Mão Única". In: *Obras Escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 64.
- 4 BENJAMIN, W. "Imagens do Pensamento". In: *Obras Escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 212 [tradução revista].
- 5 CADAVA, E. "Lectura de la mano: La muerte en las manos de Fazal Sheikh". In: *Acta Poética* (vol. 28, núms. 1-2, México, primavera-otoño de 2007, págs. 13-47).
- 6 LISSOVSKY, M. *A Máquina de Esperar*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.
- 7 KRACAUER, S. *O Ornamento da Massa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 149-160
- 8 BARTHES, R. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- 9 DIDI-HUBERMAN, G. *Ante El Tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008, pp. 31-97.
- 10 AGAMBEN, G. *Infancy and History*. Londres: Verso, 2007, p. 73-96.
- 11 CADAVA, E. *Words of Light*. Princeton; Princeton University Press, 1997.
- 12 BENJAMIN, W. "Pequena História da Fotografia". In: *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- 13 AGAMBEN, G. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007, pp. 27-30.
- 14 AGAMBEN, G. *El tiempo que resta*. Madrid: Trotta, 2006, p. 78-79.
- 15 Cf. VAZ, P. "Globalização e Experiência de Tempo". IN: MENEZES, P. (org.) *Signos Plurais - Mídia, Arte e Cotidiano na Globalização*. São Paulo, 1997, p.99-115.
- 16 FLUSSER, V. *Filosofia da Caixa-Preta*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002, p. 82-4.
- 17 SIMONDON, G. *L'Individuation psychique et collective*. Paris: Aubier, 1989, p. 245.
- 18 LISSOVSKY, M. *A Máquina de Esperar*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008, pp. 197-213.
- 19 LISSOVSKY, M. "Viagem ao país das imagens". In: FURTADO, Beatriz (org). *Imagem Contemporânea (v. 1)*. São Paulo: Hedra, 2009, pp. 121-143.
- 20 BENJAMIN, W. "Pequena História da Fotografia". In: *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- 21 BAUDELAIRE, C. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro; Nova Aguilar, 1995, P. 170.
- 22 *Idem*.

Mauricio Lissovsky

Historiador e roteirista de cinema e TV, é doutor em Comunicação. Professor de roteiro e teoria visual na Escola de Comunicação da UFRJ, onde coordena o Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura.