

ENSAIO SOBRE A AUSÊNCIA

*Susana Lourenço Marques**

A conquista da visibilidade na história da fotografia começou quando se fixaram as primeiras imagens da câmara escura, num processo envolto pelos nevoeiros da fotoquímica que progressivamente subtraiu tempo ao tempo, acrescentou definição à transcrição e contrariou o desvanecimento da evidência e da verdade. Talvez por isso, na sua concepção meramente funcional, refém do inabalável vínculo à realidade, as fotografias defeituosas, deterioradas ou simplesmente falhadas – pela incapacidade em reproduzirem fielmente o que retratam – cingem-se com frequência à descrição da sua inútil e precária disrupção. Marcadas por parasitas, manchas brancas, buracos negros, aparições inesperadas e figuras acidental ou propositadamente apagadas, essas outras imagens que emergem nos bastidores do tempo e nas margens do arquivo ampliam a noção de erro e as fronteiras da representação, transformando-se num instrumento fundamental de conhecimento para expor e ver os princípios fundamentais da natureza do meio fotográfico.

* Instituto de História da Arte (FCSH-UNL) / Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto. Este ensaio é uma adaptação do texto *Ensaio sobre a Ausência* sobre a série fotográfica realizada a partir da Coleção de Fotografia da Muralha, publicado originalmente em *Pó, Cinza e Nevoeiro, ensaio sobre a ausência a partir da coleção de fotografia da Muralha*, número 1 da coleção Prisma, editado pela Casa da Memória de Guimarães (CDMG) e A Oficina CIPRL em Maio de 2018. A Coleção de Fotografia da Muralha, actualmente em depósito na CDMG, é composta por 5636 originais fotográficos, maioritariamente negativos em gelatino-brometo de prata sobre placa de vidro – mas também negativos em película de gelatino-brometo de prata, provenientes dos espólios da Foto Eléctrica-Moderna & Foto Moderna (1910-1987) de Guimarães, adquiridos em dois momentos distintos na década de 1980. A Coleção foi digitalizada no âmbito do projecto Reimaginar Guimarães, coordenada por Eduardo Brito, inserido na programação da Guimarães 2012, Capital Europeia da Cultura, área de Cinema e Audiovisual.



Figura 1 – Foto Eléctrica-Moderna & Foto Moderna, *Café Oriental, interior* (detalhe). c. 1925-1928. Colecção Fotográfica da Muralha, PTRMGMRFCM0838

As imperfeições que se instalam e desenvolvem no seio do arquivo fotográfico, esclarecem-nos sobre a sua apetência para a desordem e para o modo como pode simultaneamente transferir e incluir as anomalias da própria realidade. Recuperando o ideário de William H. F. Talbot, precursor no encontro com a fragilidade das primeiras fotografias – os calótipos que queriam deixar de ter uma “ténue aparência de folha de papel amarelo pálido” (Talbot 1969, 9) e hoje praticamente apagados da sua superfície – podemos dizer que também o arquivo se começa a desenhar a si próprio sem o auxílio da mão, para ampliar a imperfeição, refazer a paisagem e reinventar o desaparecimento.

Dentro do movimento do tempo no interior do arquivo e na relação turbulenta com a sua eminente degradação, as imagens admitem um novo enquadramento que se faz de encontro às suas falhas, para as valorizar na sua dimensão subjectiva, para as compreender como coisas, camadas de coisas “a emergir como água das profundezas do pântano abstracto” (Borges 2016, 184). Retomando a questão do realismo da imagem fotográfica, são essas mesmas imagens coisa que no arquivo adquirem uma vivência em estado líquido, as primeiras a dispensar esse vínculo à realidade e a afirmar com persistência que ver não é evidente.

Em 1925, László Moholy-Nagy escrevia que “o inimigo da fotografia era a convenção, as regras estáveis de ‘como fazer’”, manifestando-se contra as ideias pré-concebidas que equacionavam o erro como elemento de exclusão, para defender que a sua importância se situava na mutabilidade e na errância do meio: “as possibilidades mais surpreendentes podem ser descobertas na matéria fotográfica” (Moholy-Nagy 2007, 214). Para Moholy-Nagy, o erro era um “motor de invenção” (Chéroux 2003, 122), que permitia criar uma “nova visão”, polimorfa e prolifera, capaz de combinar a sua génese técnica com o exercício do corte e da montagem, numa forma em movimento que se fazia por contiguidade e ligação entre imagens. Era sobretudo um método para

experimentar a superfície das imagens, na fusão entre luz, tempo e espaço e activar as “leis mais íntimas do material” (Moholy-Nagy 2007, 149), criando uma nova gramática visual que contrariava as convenções que marcavam a sua recepção.

Não existem fotografias imperfeitas, danificadas, defeituosas, porque no encontro com a superfície tudo se torna imagem, e as falhas que se dispersam e formam são por vezes tão dominantes que se deduzem, não como rompimento parcial de uma superfície intacta, mas como centro e interrogação sobre a sua própria natureza. Peter Geimer caracteriza-as como “imagens inadvertidas”, defendendo que o modo como a imprevisibilidade e o acaso operam sobre a materialidade do meio é parte de uma história fotográfica de *aparuições*, paradoxalmente difícil de ver, feita de rupturas, distúrbios e acidentes. Como explica,

a distinção e a intromissão da ruptura implica uma segunda e não menos importante questão: o ruído da imagem não é um defeito, não é um modo negativo de registo – pelo contrário, mostra o potencial específico da fotografia. No seu entender, existe uma visibilidade gerada pela destruição ou pela interrupção. As falhas nas placas fotográficas revelam o que até então era invisível: a sua existência vítrea. O que se perde em termos da visibilidade do referente é obtido à medida que o meio fotográfico surge à superfície. (2018, 7)

Pela sua irredutível materialidade – a “existência vítrea” onde igualmente nos podemos rever – essas formas de intrusão e desfiguração das imagens fotográficas obrigam a olhar não apenas o objecto acabado, a fotografia impressa e ligada a um determinado enquadramento, mas também “e não menos de perto, o processo da sua geração, para estudar a visibilidade, mas também o modo como ela adquire visibilidade” (*ibid.*). Integrar e compreender a natureza do arquivo fotográfico, ler o modo como o acaso age sobre o tempo das formas na vivência química das imagens, implica encontrar o que é afinal coisa latente, que segue à espera de um momento de evidência e visibilidade, que dispensa o reconhecimento do referente e admite um lugar de ilusão e imaginação histórica.



Figura 2 – Foto Eléctrica-Moderna & Foto Moderna, *Fotografia de grupo* (detalhe), s.d. Colecção Fotográfica da Muralha, PTRMGMRFCM5589

Especificamente na leitura que se retoma da Colecção Fotográfica da Muralha e na selecção e montagem visual proposta para o ensaio visual sobre a ausência que incorpora o livro *Pó, Cinza e Nevoeiro*¹, entende-se que as imagens funcionam como entidades em mutação, interrompidas pela própria contundência da sua presença – que transbordam, excedem e espalham – sem contarem histórias nem assegurarem uma forma definitiva. Precisamente pela contiguidade das suas falhas, questionam a noção de semelhança, *mimesis* e transparência e perturbam a fronteira e os limites da realidade que define a sua génese: “quando o meio, que desde a sua invenção se considera como uma inscrição do real, confunde esse real com os traços visíveis de sua própria natureza, vai ao centro da questão sobre a verdade da representação” (Geimer 2018, 7).

A primeira imagem (fig. 1) é a de uma criança inadvertidamente apanhada a espreitar para o interior do Café Oriental, em Guimarães. Depois, num gesto que se torna alegoria do modo como a fotografia compreende a ausência na inscrição e fragmentação do tempo, uma outra criança é eliminada de um retrato de grupo a que não pertencia (fig. 2). Do outro lado da cena, dois homens que assistiam a todo o ritual são igualmente retirados (fig. 3). Mais à frente, as falhas estendem-se pela superfície da imagem, sugerindo não uma fractura, mas um centro para a fotografia, oriundo do plano negro. Como manchas ou suplementos acidentais

¹ As imagens que compõem o livro *Pó, Cinza e Nevoeiro* correspondem à selecção, montagem e reenquadramento de trinta e sete fotografias pertencentes à Colecção Fotográfica da Muralha, após consulta da totalidade dos negativos digitalizados. Importa reconhecer que estas fotografias, datadas entre as décadas de 1900 e 1930, encontradas em elevado estado de degradação mas nem por isso separadas do arquivo, continuam inevitavelmente a deformar-se para lá do momento em que foram fixadas digitalmente. A informação disponível sobre cada uma delas pode ser consultada em www.casadamemoria.pt/repositorio.

da imagem, penetram no seu interior, colidindo com os detalhes da representação e confundindo-se até se tornarem indistinguíveis. Outras vezes, ainda, persistem em remover os poucos indícios de realidade reconhecíveis, convidando a entrar no erro, no vazio que insistentemente revela a natureza do próprio meio fotográfico e sobretudo o *encanto* que André Bazin descreveu:

essas manchas cinzentas ou sépias, fantasmáticas, quase ilegíveis, que deixam de ser os tradicionais retratos de família, para serem a presença perturbadora de vidas fixadas no seu tempo, libertas do seu destino, não pelos prestígios da arte, mas em virtude de uma mecânica impassível, pois a fotografia não cria, como a arte, a eternidade, ela embalsama o tempo e apenas o subtrai à sua própria corrupção. (Bazin 1992, 19)



Figura 3 – Foto Eléctrica-Moderna & Foto Moderna, *Fotografia de grupo* (detalhe), s.d. Coleção Fotográfica da Muralha, PTRMGMRFCFM5589

Efectivamente, as imagens fotográficas de família constituem a possibilidade de encontrar um olhar particular sobre a sacralização dos instantes de vida que nelas se arquivam e, nessa dimensão temporal, à medida que envelhecem, reclamam a vontade de aceder à vertigem das imagens mentais e ao território da imaginação. Neste caso, a dispersão do grão que une e esbate a sua diferença, elimina o contorno e a própria condição de detalhe, tornando-se elemento agregador que desorganiza o seu sentido original e orienta as decisões do reenquadramento para um desejo de ver e saber mais, no interior da própria falha.

Se o que vemos é já uma parte da cena sobre a qual surgem agora outros detalhes – gestos interrompidos feitos de pó, cinza e neveiro a mover-se num túnel de tempo, o que importa já não é a precisão do rosto nem do cenário, mas o modo como ambos se confundem contra a superfície. A sua estranheza, feita da conversão de ausência de imagem em lugar de imagem, é a celebração de uma visibilidade imperfeita que dispensa a literalidade, a evidência e o realismo da representação.

A imagem que sobrevive destes rostos corresponde sobretudo a uma interioridade, à sua degradação em planos de intensidade, campos de força que os atravessam e jogam num movimento macro e micro. Na desfiguração destes rostos encontramos a imagem de um lugar vago, o acesso a uma ausência do estar e do olhar, sem referência e conhecimento do que é ser como imagem e ver como imagem. Um território onde a memória se desloca em construção ou sobreposição de analogias e onde as correspondências se efectuem por coincidências formais e contiguidades materiais. São rostos que da sua presença nos dão a consciência do nosso próprio rosto, portador de uma virtualidade, no pressuposto de um anonimato que sustenta a ideia de acesso a uma anterioridade que cada rosto transporta consigo. Como definiram Deleuze e Guattari, apresenta-se como uma *máquina de rostos*, que actua pela relação muro branco/buraco negro, fundando uma superfície que absorve e reflecte, que inscreve e envia os signos que a eles se conectam ou desligam. Trabalhando a partir da abstracção dos elementos que definem a sua própria instância, esta *máquina de rostos*, ausenta o retrato fotográfico da subordinação às coordenadas que o fixam ao familiar, remetendo-o para a desterritorialização absoluta, determinada por um envolvimento com uma paisagem desconhecida e inexplorada: “não há paisagem que não se povoe de um rosto idealizado, que não desenvolva um rosto por vir ou já passado” (Deleuze e Guattari 1997, 22).

Percorrer a superfície destas imagens para encenar um ensaio sobre o desvanecimento da identidade destas figuras é afinal substituir o reconhecimento e a semelhança, pela ilusão de realidade e o abismo da ausência que as habita. Se, como nos diz Sontag, “todas as fotografias são um *memento mori* e fotografar é participar na mortalidade, vulnerabilidade e mutabilidade de uma outra pessoa” operando como testemunha “da inexorável dissolução do tempo” (1977, 15), percebemos que é precisamente nas imagens imperfeitas do arquivo, nas que escapam ao realismo especular, que melhor se distingue esses modos de desvanecimento que nele se desenvolve, em camadas que lentamente formam e deformam os efeitos do tempo. Quando as imagens decidem começar a transfigurar-se, numa dissolução lenta, própria de uma superfície pantanosa, suja, avessa à transparência e contra os imperativos do arquivo, importa olhar para a ausência, para as formas de ausência, para melhor compreender a passagem do tempo para lá da imagem que lhes foi um dia fixada.

Não se trata, pois, do que vemos, mas de como queremos ver. De como nos deslocamos no interior da imagem e das estratégias de reenquadramento



Figuras 4 e 5 – Foto Eléctrica-Moderna & Foto Moderna, *Família em estúdio fotográfico* (detalhe). s/d. Coleção Fotográfica da Muralha. PTRMGMRFCM3094 e PTRMGMRFCM3992

que sobre ela aplicamos ao encontro da dúvida que a sucessiva implosão devolve. Qual é afinal o limite para o detalhe na fotografia e quando é que esse detalhe deixa de permitir o reconhecimento?

Sobre estas figuras espectrais, fósseis, sabemos apenas que estão preenchidas de uma inevitabilidade, uma incoincidência, que as relaciona pela necessidade de um preenchimento, de uma supressão que deixa inconclusiva a relação de interior e exterior. Aquilo que se dá a ver, não sendo incompleto, resulta de um esvaziamento entre o que é visível (visto) e o que é ausente (dado a ver). É essa ligação que faz com que a imagem seja portadora de um espaço imaginado, de um lugar que admite outros lugares, outros referentes, não relacionados à cesura que ela pratica, mas dela consequentes. Michelangelo Antonioni representou-o exemplarmente em *Blow Up* (1966), explicitando o carácter irredutível da realidade e a dificuldade em perceber esse sentido oculto, que frequentemente depende e existe no fora de cena. É o olhar de Vanessa Redgrave, na fotografia confiscada no parque, que se torna

indicador do domínio especulativo da própria imagem fotográfica, onde se intromete a possibilidade do ficcional. O que David Hemmings, o protagonista fotógrafo interroga, ao observar em exclusivo esse plano escondido e as sucessivas ampliações fotográficas que dele realiza, é a redução da imagem, pela insistência e excesso, a uma circunstância residual, fragmentária, num jogo imparável de divisões que conduzem à sua *explosão*.

Nos detalhes que escolhemos extrair da Coleção Fotográfica da Muralha, o grão que se faz eclodir não revela apenas os valores de luz e sombra, mas favorece sobretudo a subjectividade e descontextualização dos gestos que nelas se inscrevem, permitindo ficar mais próximo da imagem fantasma em que se transformam. Como refere Anne-Marie Garat em *Photos de familles* (1994, 151),

toda a fotografia de família transporta a crença no indiscernível, encerrada no grão de prata, a crença que na profusão do perceptível existe ainda o imperceptível, que nas sementes, na areia, nas cinzas, nas nuvens, no que aparece desfocado, existe ainda um átomo de nitidez visível.

Efectivamente, o envelhecimento destas fotografias evapora a sua semelhança ao referente e torna visível o modo como se deposita a imagem do passado na memória: velada, feita de falhas, ruído e luz em permanente mutação.

Feitas de rostos fracturados, dobrados, e mais ou menos indecifráveis, fogem à evidência, como esfinges sem aparente resolução, e revelam a decomposição física, residual, da própria memória. Tal como Didi-Huberman propõe, passam a poder integrar

uma história de excepções imperiosas e soberanas que desenvolvam o contra-sujeito do visual numa melodia do visível, numa história de intensidades sintomáticas [...] uma história de sintomas em que a representação mostra o que é feito, no exacto momento em que concorda despir-se, suspender-se e exibir a sua falha. (2004, 195)

Muros brancos, buracos negros, são já rasto e resto de matéria da memória, que no desdobramento e adição, no isolamento e implosão permitem confirmar as imagens como coisas frágeis, que caminham em direcção à sua inexistência. Porque, apesar de justas, as imagens podem, afinal, deixar de existir.

Referências

- APHEN, Ernst von. 2018. *Failed Images, Photography and its Counter-practices*. Amesterdão: Astrid Vorstermans.
- BAZIN, André. 1992 [1944]. “Ontologia da imagem fotográfica”. In *O que é o cinema* (trad. Ana Moura). Lisboa: Livros Horizonte.
- BORGES, Sofia. 2016. *The Swamp Images Do Not Exist*. Londres: Mack.
- CHÉROUX, Clément. 2003. *Fautographie, petite histoire de l’erreur photographique*. Crisnée: Éditions Yellow Now.
- DELEUZE, Gilles e Félix GUATTARI. 1997. *Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia* vol. 3 (trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik). São Paulo: Editora 34.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 2004. *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art* (trad. John Goodman). Pennsylvania: Penn State University Press.
- GARAT, Anne-Marie. 1994. *Photos de famille*. Paris: Seuil.
- GEIMER, Peter. 2018. *Inadvertent Images: A History of Photographic Apparitions*. Chicago: University of Chicago Press.
- MOHOLO-NAGY, László. 2007 [1925]. “Photographie, forme objective de notre temps”. In *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie* (trad. Catherine Wermester). Paris: Gallimard.
- SONTAG, Susan. 1977. *On Photography*. Nova Iorque: Farrar, Straus & Giroux.
- TALBOT, William Henry Fox. 1969 [1844]. *The Pencil of Nature*. Nova Iorque: Da Capo Press.