

6 NOVO INSTANTE

Mas se a fotografia é a arte do instante, que para Bergson é uma criação objetiva do tempo, será que ela conseguiria nos apresentar uma intuição da vida?

A fotografia em geral é uma mídia muito apropriada para falarmos do instante e do tempo porque em toda a sua história, desde seus primórdios na primeira metade do século XIX, o tempo sempre esteve fortemente presente e caracterizou a fotografia. Através do que vimos até aqui, do que discutimos e analisamos, a fotografia, ou pelo menos alguns fotógrafos, como Hiroshi Sugimoto, seriam, sim, capazes de criar imagens que nos transportariam para dentro da totalidade do tempo, nos proporcionando uma intuição da vida.

Antes de continuarmos, porém, voltemos um pouco a Bergson. É interessante, fazermos uma ponte entre o nosso estudo e o que ele fala no último capítulo de sua obra *Evolução Criadora* sobre o “mecanismo cinematográfico” da inteligência. Para ele, o cinema seria uma perpetuação de uma ilusão que crê entender o movimento mediante uma sucessão de momentos fixos e autônomos. O “mecanismo cinematográfico” da inteligência seria uma continuidade dessa ilusão, uma espécie de abstração feita através da análise intelectual da realidade que a divide em fragmentos artificiais isolados, imobilizando o que há de fluido no devir interior das coisas. Mais ou menos como uma imitação grosseira do devir.

Tiramos instantâneos, por assim dizer, da realidade passageira, e (...) só precisamos enfileirá-los num devir, (...) situado no fundo do aparato do conhecimento, para imitar o que existe de característico nesse próprio devir (...). Praticamente nada fazemos senão colocar em movimento uma espécie de cinematógrafo dentro de nós (...). O mecanismo de nosso conhecimento comum é de tipo cinematográfico⁹⁶.

O mecanismo cinematográfico da inteligência seria uma deturpação adquirida pela racionalidade ocidental, uma obsessão em recompor o tempo

⁹⁶ BERGSON, 1964, pg. 231.

interior das coisas artificialmente pelo seu apego à mobilidade e repetição da vida. Esse mecanismo está ligado a uma representação do tempo que dominou a filosofia antiga e que atravessa, segundo Bergson, a filosofia moderna. O cinema perpetuaria uma linguagem de ilusão, pois os cortes sucessivos dos fotogramas cinematográficos são meras abstrações, “em vez de nos prender no devir interior das coisas, colocamo-nos fora delas.”⁹⁷ Bergson não quer estudar o tempo através de suas sucessões, de seu movimento artificial inserido no espaço ou de pedaços estáticos interligados, ele quer se instalar na mudança e captar suas transformações.

Hiroshi Sugimoto tenta igualmente quebrar essa ilusão cinematográfica em toda a sua obra e mais obviamente na sua série *Theaters*. Ele também quer captar as sinuosidades das mudanças. O que ele faz é colocar todos os instantâneos do filme em apenas um fotograma, ou seja, um instante. Ele acumula o tempo total em um instante e transforma o cinema em fotografia, rompendo com os fragmentos artificiais do real e transformando toda a sucessão de fotogramas em uma enorme tela branca vazia. A fotografia, diferente do cinema, é o instante em si e não uma progressão de fotogramas que se sucedem. Sua série que deveria ser sobre o cinema termina sendo extremamente anti-cinematográfica, pois extingue o fotograma e a narrativa cinematográfica. É a fotografia estática, através da imagem “vazia” de Hiroshi Sugimoto, que consegue romper com a ilusão do cinema, acumular a totalidade do tempo no instante e desvendar uma duração.

O teórico brasileiro e estudioso da linguagem fotográfica Maurício Lissovsky acredita que o instante pode, sim, ser um vislumbre da duração verdadeira. Ou seja, a fotografia, própria mídia do instantâneo, pode entrever a duração da vida. A estética da foto, segundo Lissovsky, está entre o olhar do fotógrafo e o dedo que aperta o botão. É essa brecha – que ele chama de espera – que vai realmente significar a imagem fotográfica. Essa espera dentro do instante fotográfico vai tornar possível o vislumbre da duração, pois, ele explica, é ela que faz refluir o tempo para fora da imagem. O tempo na obra é estendido, a espera se

⁹⁷ BERGSON, 1991, pg. 1578. Tradução livre.

transforma em duração. Ou seja, graças a essa espera entre o olhar e o apertar, o fotógrafo retira a imobilidade da foto e a faz imergir no tempo, transformando-a em criação viva e parte ativa dos movimentos do tempo. A fotografia não interrompe a duração e o movimento, como acreditamos, ela não vem de fora, clica a imagem e prende o tempo dentro dela, mumificando-o. Ela vem de dentro, é imanente. Seria a teoria imanente do instante, como pontua o próprio Maurício, onde o instante é algo que nos acontece interiormente e não algo exterior, que rompe e imobiliza.

O cinegrafista não espera como o fotógrafo. Seu instante não é o da espera e do retardamento; o instantâneo cinematográfico não existe sozinho, ele obrigatoriamente está ligado por outros instantâneos que o precedem e o sucedem. Para produzir o cinema, todo instante se sucede de modo determinado e orientado. Com isso, esse instante seria calculado, matemático e técnico, ligado à sucessão, à orientação e à irreversibilidade. O instante fotográfico, ao contrário, é só ele, ligado a um tempo subjetivo e a uma experiência individual de espera. Assim, podemos dizer que, esse instante fotográfico estaria mais ligado ao tempo qualitativo e não mensurável; a fotografia não funciona como um instante qualquer assim como o fotograma, ela refaz a duração dentro dela mesmo, em apenas uma imagem. “Assiste-se a um filme, mergulha-se numa fotografia”⁹⁸, diz o teórico brasileiro e professor da Unicamp, Etienne Samain. A fotografia não se estrutura por um começo, meio e fim, ela é um livre ir e vir.

Como nos aponta Mauricio, em vários de seus textos e mais especificamente em um ensaio do livro *Tempo dos Tempos*, o instante teve seus defensores. Partindo das idéias de Bergson, por exemplo, o ensaísta e filósofo Gaston Bachelard, em obras como *A intuição do instante* (1932) e *Dialética da duração* (1936), tentou reformular uma teoria do instante. Para ele, o tempo não tem outra realidade senão a do instante. O instante viria primeiro à duração, que seria uma extensão do instante, esse agora também dotado de ordem subjetiva. Para Bachelard, o instante é algo inteiramente diferente, ele seria trágico pois só pode renascer com a condição de morrer; ele é solidão, que nos isola de nós

⁹⁸ SAMAIN, 1998, pg. 113.

mesmos e dos outros e nos precipita no nosso tempo subjetivo. Curiosamente, numa palestra de Sugimoto no museu Hirshhorn⁹⁹ em Washington, ele declara que suas fotos são uma solidão da realidade. O vazio que aparece nas suas fotos está em oposição a uma realidade cheia e arrebatadora de sentidos. Esse vazio que ele nos obriga a confrontar cria uma certa solidão nossa diante do mundo, um isolamento. Ele nos força a encarar nossa pequenez diante da existência e com isso nos precipita numa outra direção, num outro caminho, nos faz olhar para dentro.

Porém, nem Bergson, nem Bachelard pensam o problema específico do instante fotográfico. Bergson pensa o instante como um fotograma de uma película cinematográfica e Bachelard como uma tomada de decisão para inaugurar uma ação. Sigo então as idéias do próprio Lisovsky que acredita ser capaz de conciliar a “intuição do instante” fotográfico à experiência da duração.

Primeiramente deve-se acreditar que exista um instante, afinal podemos facilmente notar que cada exposição fotográfica mostra a duração de alguma coisa. E, por mais que possamos argumentar que essa duração da exposição fotográfica é uma medição, uma espacialização do tempo, Lisovsky nos detém e nos faz rever nossos conceitos pré-estabelecidos. Ele propõe uma reflexão um pouco mais profunda sobre essa relação do instante com a fotografia.

No início da fotografia o tempo se fazia pesado: ele era um grande problema para os primeiros fotógrafos que só podiam fotografar paisagens, visto o enorme tempo de exposição que girava em torno de 12 horas. A fotografia foi evoluindo, e a exposição diminuiu. Por volta de 1840, já se faziam fotos em minutos. Na década de 1870, a fotografia atinge o seu modo “instantâneo”. Depois de lutar por anos com a pressão do tempo na exposição fotográfica, o tempo se naturalizou na fotografia e a prática fotográfica começou a se caracterizar pelo “refluir do tempo para fora da imagem”. Ou seja, o artista moderno se habituou à instantaneidade fotográfica, tão discutida e aclamada quando surgiu na história da fotografia, e resolveu forçar uma dilatação do instante.

⁹⁹ http://www.hirshhorn.si.edu/podcast/archive/sugi_elliott2006.mp3

a fotografia moderna não é um instante qualquer, ao modo do fotograma de Bergson, cuja sucessão pretende aderir ao movimento. Ela adquire uma duração que lhe é própria, que toma corpo neste lugar onde o refluir do tempo tem curso, no qual o instante ainda não está dado e onde ele se realiza.¹⁰⁰

A fotografia moderna quis abstrair o tempo e enveredar por outros caminhos. A tecnologia fotográfica, e depois o que isso acarretou - cinema, televisão, etc. - ocasionou um frenesi diante das possibilidades de se expandir as fronteiras do visível. Através dos artefatos tecnológicos – processos de revelação mais rápidos e de melhor qualidade, máquinas menores e mais ágeis, etc. – estendemos os limites, desvelamos o mundo, descobrimos o movimento dos cavalos, por exemplo, com Muybridge, em 1878. Antes dele não tínhamos a menor consciência dos movimentos dos animais: a fotografia trouxe à luz o inconsciente ótico. É então, em torno do início do século XX, que o foco da fotografia muda, ela deixa de se preocupar com as questões referentes ao tempo – fotografia de movimento, por exemplo – e com o peso desse tempo nas suas imagens e resolve, segundo Maurício, estender as suas fronteiras, procurar outros caminhos, encontrar um olhar diferente daquele ao qual ela estava atrelada.

Um exemplo desse novo enfoque é o fotógrafo americano, da década de 30, Edward Weston. Ele fazia parte do grupo de fotógrafos *f/64*, seguia seus preceitos de máxima qualidade e definição técnica e, em seu caso, se interessava por naturezas mortas. Ele fotografava pimentões¹⁰¹, conchas e outros tipos de naturezas mortas com um enorme tempo de exposição, causando uma certa sensualidade a esses objetos. Ele já não se preocupava com o tempo da foto, com sua instantaneidade ou sua rapidez, o que ele queria com a fotografia, dizia Weston, era “fixar a quintessência do objeto ou do elemento diante da (...) lente, e não apenas a interpretação, uma fase superficial ou uma disposição passageira.”¹⁰² Ele se utilizava de um simbolismo para, assim como também podemos verificar em Sugimoto, tentar conhecer as coisas como elas são e não apenas retratar e registrar. É a “coisa” que se dá e que se mostra, e não o fotógrafo que “rouba” uma interpretação. O fotógrafo não está apenas interessado em

¹⁰⁰ LISSOVSKY, 2003, pg. 148.

¹⁰¹ Fotografia de número 19 no apêndice de fotos na página 91.

¹⁰² LISSOVSKY, 2006, pg. 102.

gravar mecânica e tecnicamente instantes da vida, divulgar o que antes não era visível no mundo; ele quer revelar o mundo em si, a realidade em si. Lissovsky nos diz que Weston queria revelar com as suas fotografias “algo que emerge do dar-se a ver da própria coisa.”¹⁰³ Ele continua no mesmo texto,

os longos tempos de exposição que utiliza na fotografia de suas conchas e pimentões – em algumas chegou a ser superior a vinte minutos – não são apenas um modo de “intensificar a forma e a textura”, mas a transmutação da coisa em uma outra ordem de funcionamento e de interação subjetiva. É o tempo pelo qual a coisa se revela polimorfa. A dilatação crepuscular do olho, em Weston, é o tempo de depuração da “quintessência” da coisa.¹⁰⁴

De uma certa maneira, poderíamos dizer que Edward Weston tentava se colocar no *élan vital* do próprio objeto, no interior de seu impulso criador. Hiroshi Sugimoto também utiliza longos tempos de exposição, em muitas de suas obras, e também não é por uma questão poética ou apenas estética, mas por uma vontade de revelar idéias, de alargar o instante. Através de um acúmulo, ele quer nos confrontar com essa imagem viva e criadora, e assim nos apresentar a duração. É aquela influência, já mencionada, da obra de Marcel Duchamp, que traria uma vontade de romper com a arte retiniana, liberando a intuição, o movimento, a criatividade e as idéias. É uma experiência temporal profunda que tenta recuperar a mobilidade das coisas através do movente e não do imóvel.

Pensando desta maneira, o instante deixa de ser objetivo, apenas medição inventada do tempo, ele deixa de ser uma interrupção artificial da duração e passa a ser produzido por ela, gestado em seu interior. E assim, diferente da imobilidade do fotograma extraído da totalidade móvel do cinema, a fotografia é o seu instante, que apresenta a própria infinitude da duração em seu interior. Sugimoto supera o instante por excelência, o fotograma, que seria justamente um ponto retirado de uma duração, e consegue abrir a fotografia para o tempo propriamente dito. O instante fotográfico nos coloca na duração e recupera “a realidade em todas as suas sinuosidades” adotando “o próprio movimento da vida interior das coisas”¹⁰⁵, como dizia Bergson.

¹⁰³ LISSOVSKY, 2006, pg. 103.

¹⁰⁴ Idem, Ibidem, pg. 102.

¹⁰⁵ SEINCMAN, 2001, pg. 31.