



Emília Araújo & Eduardo Duque (eds.) (2012)
Os tempos sociais e o mundo contemporâneo. Um debate para as ciências sociais e humanas
Universidade do Minho: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade / Centro de Investigação em Ciências Sociais
ISBN: 978-989-8600-07-3

Metamorfozes visuais: o tempo no retrato fotográfico

ALINE SOARES LIMA & CATARINA MIRANDA BASSO

Universidade do Minho

lima.alinesoares@gmail.com; c.wheelhouse@gmail.com

Resumo:

Este artigo apresenta uma discussão sobre as mudanças que o tempo opera na imagem fotográfica, especificamente, no suporte negativo. O tempo surge como agente de aceleração da deterioração da imagem e, conseqüentemente, da sua função: de documento visual a obra abstracta.

Palavras-chave:

Tempo, fotografia, negativo fotográfico, conservação e restauro, cultura visual

Introdução

Numa frase já muito citada, Santo Agostinho expressa a equívoca simplicidade do conceito de tempo: “O que é então o tempo? Se ninguém me perguntar, eu sei; mas se o quiser explicar a alguém, eu não sei”. O passado já não é, o futuro ainda não é, e o que é o presente? O agora, o presente, torna-se passado assim que acabamos de pronunciar a palavra. Como é que pode alguma coisa existir, que não é? Santo Agostinho concluiu que o tempo é uma criação do Homem, uma distensão da mente, e que as três dimensões em que comumente se divide o tempo – presente, passado e futuro – não existem em si mesmas (Wilschut, 2010: 04). Ora, aquilo que parecia ser um assunto claro e evidente, nada para contemplar por muito tempo, torna-se uma inquietação filosófica, discutida em diferentes âmbitos científicos.

As diferentes abordagens e concepções do tempo – desde o tempo da física clássica ao “transcorrer do tempo”, que é sentido de formas distintas pelos sujeitos – ligam-no com outro conceito operatório que nos importa explorar: a memória. Como ferramenta de arquivo de dados e de capacidade de re-atribuição de significados, a compreensão do conceito de memória é fundamental para a análise de um corpo de trabalho que foi produzido no passado, e que (ainda) existe no presente – como, por exemplo, a fotografia, a qual é, simultaneamente, um meio técnico de produção e reprodução de imagens, e uma extensão e fixação material da memória.

Tal como se argumenta na perspectiva da história cultural, o tempo, *esse tecido que urde a vida*, é, afinal, uma evidência que toma forma nas memórias do passado. Memórias que podem ser recompostas a partir de algo que existiu num tempo distante, que permanecem no presente e que apontam para uma futura ressignificação. Mesmo que se consiga deter a acção de desgaste do tempo, que acelera a decomposição da fotografia, as memórias contidas numa imagem fotográfica dum outro tempo, não se mantêm, necessariamente intactas.

Existem diferentes tempos que trespassam a memória registada visualmente, contudo, a imagem fotográfica remete-nos, predominantemente, ao pretérito. As imagens do passado fixadas pela fotografia podem-se desvanecer com o tempo, o que pode alterar os códigos simbólicos da sua génese, que possibilitam o resgate e a compreensão do seu significado cultural. Por outras palavras, a acção do tempo tem a capacidade de tornar os vestígios do passado menos inteligíveis.

Estas contingências do tempo – considerando as suas múltiplas concepções – interferem na imagem fotográfica, instaurando uma metamorfose que delinea anacronias e anamorfoses visuais, não correspondentes com o contexto do projecto original. Referimo-nos, aqui, à produção involuntária de uma estética natural, que nos leva da representação mimética à abstracção.

É a partir da metamorfose da imagem fotográfica que pretendemos abordar a questão do tempo. A nossa proposta vai no sentido de reflectir sobre a transformação de um conjunto de retratos fotográficos, provocada pela acção do tempo: do tempo de captação da imagem e do seu contexto cultural; do tempo da revelação e da fixação da memória nos negativos; do tempo de vida dos negativos, do tempo cronológico da sua existência; das flutuações do tempo meteorológico que age sobre eles, e que se expressa nas condições atmosféricas, como a temperatura e a humidade; do tempo de metamorfose do suporte da imagem que altera o seu significado; do tempo de visualização dos retratos, e do tempo de que faziam memória, agora transfigurada pela pluralidade dos tempos que a trespassa.

O presente artigo encontra-se estruturado em sete partes. Na primeira, fazemos uma pequena retrospectiva do pensamento teórico sobre a fotografia; na segunda, apresentamos um panorama da discussão sobre tempo e fotografia; na terceira, tratamos da relação entre fotografia e memória; na quarta parte, apresentamos uma breve discussão acerca do retrato fotográfico; na quinta parte, tratamos dos agentes de deterioração da imagem fotográfica; na sexta parte, abordamos a fotografia no contexto da arte contemporânea, para, na sétima parte, chegarmos às metamorfoses visuais do retrato fotográfico e, por fim, apresentarmos algumas considerações finais sobre este mergulho para lá da superfície da imagem.

1. Breve retrospectiva do pensamento teórico sobre a imagem fotográfica

Fixar as imagens das experiências humanas e representar visualmente o mundo e as coisas do mundo, é uma prática que se perde na noite dos tempos. Foi por meio de imagens que o Homem fixou as suas memórias e construiu as suas narrativas, às quais se atribuiu valor de documento histórico. Assim, quando nos debruçamos sobre a fotografia tomando-a como objecto de análise, tratamos, precisamente, de um tipo de artefacto da memória e da cultura visual, testemunho material e fonte histórica de conhecimento.

Ao fixar imagens efémeras a partir de um autómato, a fotografia estabelece uma ruptura paradigmática nos modos de representação. O rápido desenvolvimento dos procedimentos fotográficos e das tecnologias da imagem a partir daí instauradas tem, há mais de um século e meio, levado ao progressivo rompimento com a tradição discursiva da *logos* ocidental, fundada na palavra (Martins, 2001: 71).

Enquanto autómato, a câmara fotográfica guilhotina o tempo, faz da linha um ponto – captura um recorte do tempo e do espaço, paralisa a acção, tornando-a, com luz, uma imagem fixa apta à reprodução. É nessa medida que a fotografia tem imbuído em si o conceito de tempo. Por isso, importa, antes de percorrermos os principais ensaios teóricos sobre a natureza da fotografia, inscrever o conceito de tempo que preside aos paradigmas abordados.

De acordo com Arnheim, o tempo é a “dimensão da mudança; contribui para a descrição da mudança e não existe sem ela”. A forma mais perceptível do tempo como mudança está no envelhecimento, resultado do efeito da matéria sob acção do tempo. É assim que uma tela pintada envelhece, e os seus pigmentos se alteram. Da mesma forma, é assim que um negativo envelhece, e os seus componentes se alteram. É assim que as cores de uma fotografia, irremediavelmente, mudarão. Ou seja, não há matéria que resista à corrosão do tempo – e porque as imagens, em geral, existem sempre nalgum tipo de suporte, a sua materialidade frequentemente sofre a intervenção do tempo¹.

Fortemente influenciados pelas teorias bergsonianas do tempo da duração, os teóricos da imagem – especialmente os da linha francesa – tendem a considerar o tempo como uma dimensão inseparável da nossa experiência, como uma dimensão inextricavelmente psicológica (Santaella; Nöth, 2012: 76).

Na sua obra “O acto fotográfico”, Dubois (1992) percorre as teorias de análise da imagem fotográfica desde o início da história da fotografia. O autor retoma, inicialmente, a discussão dos primeiros tempos da fotografia, quando muito se falava sobre o seu carácter mimético e de uma espécie de acordo de princípio que queria que o documento fotográfico desse conta fielmente do mundo – porque lhe foi atribuída, desde o início, uma credibilidade, um peso de real singular (ibidem: 17). A fotografia era, portanto, concebida como uma espécie de prova que atestava indubitavelmente a existência do que era dado a ver na imagem.

A partir desta ideia, Dubois percorre as diferentes posições dos teóricos da fotografia quanto ao princípio da realidade inerente à relação da imagem fotográfica com o seu referente, articulando três posições historicamente demarcadas: a fotografia como espelho do real, como transformação do real, e a fotografia como vestígio do real.

A “fotografia como espelho do real” constitui o discurso primeiro sobre a fotografia e diz respeito à capacidade mimética possibilitada pela sua própria natureza técnica e automatismo. A fotografia surge como imagem objectiva, verdadeira, prova irrefutável do

¹ Santaella refere que deve ser feita excepção à infografia: a estocagem numérica e o carácter imaterial, pura luminescência fugidia, não fica mais fisicamente exposta à erosão do tempo. Consideramos, contudo, que mesmo que a imagem pareça imune à erosão do tempo, a degradação do suporte material que a contém - o computador ou o ecrã LCD - são igualmente sujeitos ao envelhecimento e ao desgaste. Contudo, isso pode não afectar a existência numérica da imagem - o que, no contexto das imagens digitais, pode significar a sua reprodução até ao infinito.

real, por oposição à pintura, imagem subjectiva da realidade, na qual intervém a mão do artista. A partir da clivagem “fotografia *versus* obra de arte”, todo o discurso da época evoluiu tanto no elogio como na censura da imagem fotográfica. No âmbito dos discursos oitocentistas sobre a fotografia, há uma perspectiva optimista que proclama a libertação da arte para a criação imaginária pela técnica fotográfica, tida como instrumento fiel de reprodução do real. A repartição é clara: à fotografia, a função documental, a referência, o concreto, o conteúdo; à pintura, a pesquisa formal, a arte, o imaginário (Dubois, 1992: 21).

Como observou Dubois, este discurso da mimese teve os seus prolongamentos no século XX. Contudo, se o discurso do século XIX é um discurso da semelhança, o século XX insiste na ideia da “fotografia como transformação do real”, um ponto de vista desconstrutor sobre a imagem fotográfica, que sustenta o carácter codificado da imagem fotográfica². As duas grandes concepções – a fotografia como espelho do real e a fotografia como operação de codificação das aparências – têm em comum o facto de considerarem a imagem fotográfica como portadora de um valor absoluto, seja por semelhança, seja por convenção.

As teorias em torno da fotografia colocaram sucessivamente o seu objecto, primeiro no que Peirce chamaria “a ordem do ícone”, ou da representação por semelhança, e depois na “ordem do símbolo”, que é a representação por convenção geral (ibidem: 30-39).

No terceiro ponto de ordem, “a fotografia como vestígio do real”, Dubois refere-se às teorias que encaram a fotografia como procedendo da ordem do índice - ou da representação por contiguidade física do signo com o seu referente. Esta concepção distingue-se das anteriores porque implica que a imagem indiciária seja dotada de um valor singular, determinado unicamente pelo seu referente e só por ele: vestígio de um real.

Assim, relativamente à questão do realismo e do valor documental da imagem fotográfica, Dubois conclui que a primeira posição epistemológica “vê na fotografia uma reprodução mimética do real”. A fotografia é verosimilitude, espelho do mundo – um ícone, no sentido de Peirce. A segunda denuncia esta faculdade da imagem em fazer-se cópia do real, pelo que a imagem é analisada como uma interpretação – transformação do real, como cultural e perceptualmente codificada. De acordo com esta concepção, a imagem não pode representar o real empírico mas apenas uma espécie de realidade interna, transcendente. A fotografia é aqui um conjunto de códigos – um símbolo, nos termos de Peirce. A terceira posição epistemológica consiste num retorno ao referente, mas sem a obsessão pela mimesis. Inscreve o médium no campo de uma irredutível pragmática: a imagem fotográfica torna-se inseparável da sua experiência referencial, do acto que a funda.

Assim, a fotografia é, primeiramente, índice, só depois pode tornar-se semelhante, ícone, e adquirir sentido, ou símbolo (Dubois, 1992:47).

2. Tempo & Fotografia

No seu ensaio sobre “A Imagem”, Jacques Aumont estabelece uma distinção entre imagens temporalizadas e não temporalizadas. O autor identifica as imagens temporalizadas como aquelas que existem idênticas a si próprias no tempo e as imagens não

² Ver ensaios directamente inspirados na psicologia da percepção (anteriores ao estruturalismo francês dos anos 65: Arheim, Kracauer), nos textos posteriores a este de carácter ideológico (Damish, Bordieu) e ainda em artigos que dizem respeito aos usos antropológicos da fotografia.

temporalizadas como aquelas que se modificam ao longo do tempo, sem a intervenção do espectador, apenas pelo efeito do dispositivo que as produz e apresenta. A partir desta primeira classificação da imagem, Aumont estabelece mais uma clivagem, agora entre três duplos opostos: imagem fixa *versus* imagem móvel; imagem única *versus* imagem múltipla, e imagem autónoma *versus* imagem em sequência.

Assumindo, como ponto de partida, tais classificações, Santaella & Nöth apresentam uma discussão sobre a imagem, centrando-se na questão do tempo (2012: 75-90). Na perspectiva destes autores, existe, por um lado, um tempo intrínseco à imagem, que lhe é inerente, e que tem a ver com o tempo em que a imagem foi produzida – o que abrange o tempo do contexto tecnológico do dispositivo ou suporte, o tempo da enunciação e o tempo dos esquemas, estilos, convenções de composições e representações para a produção da imagem; e por outro lado, há um tempo que lhe é extrínseco e que se refere às formas de temporalidade que estão fora da imagem e que sobre ela agem. Assim, o tempo extrínseco diz respeito ao tempo do desgaste e da deterioração da imagem, ao tempo do que é representado e que estabelece uma relação referencial capaz de marcar uma historicidade. Contudo, a ausência de tempo das imagens abstratas, não figurativas, apenas nos dão pistas temporais fugidias (Santaella; Nöth, 2012: 77).

Se levarmos em conta a relação da imagem com o referente, ou seja, com o contexto temporal do objecto que a imagem representa, temos o tempo referencial. Por último, podemos aceder ao tempo intersticial, que é o tempo que nasce no cruzamento entre o sujeito perceptor e um objecto percebido. Ou seja, o tempo que é construído da e pela percepção (Santaella; Nöth, 2012: 87).

No seu já exaustivamente discutido ensaio sobre “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin (1992), refere-se ao “*hic e nunc*”, ou ao “aqui e agora” da obra de arte, como sendo aquilo que lhe confere autenticidade.

*“Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o *hic e nunc* da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou” (ibidem: 77).*

O “*hic e nunc*” de uma obra de arte, que Benjamin define como a sua aura, estão directamente relacionados com a sua historicidade, com o decurso da sua materialidade, com o seu tempo e espaço. A aura é, assim, o atributo que lhe confere autenticidade, e que é actualizada a cada momento em que a imagem é observada. É a experiência do sujeito perante a obra, é a relação que ele estabelece com a obra num dado momento do tempo. Se, para Benjamin, é a reprodutibilidade da obra de arte que lhe *retira* o seu atributo, a sua *aura*, para Berger (1980: 291) é justamente o carácter reprodutível e multiplicável da fotografia que nos serve como princípio básico para que a possamos entender. Para Berger, o *nosso* erro tem sido o de categorizar *coisas* como arte considerando as fases do processo de criação, enquanto nos devíamos centrar na questão de entender a fotografia como testemunho duma

escolha humana exercida numa dada situação³. O autor faz depender o entendimento sobre a fotografia, não só da escolha do fotógrafo, mas também do conhecimento que o espectador tem dos momentos fotografados. Assim, para Berger, uma fotografia é o resultado duma decisão do fotógrafo, de que vale a pena registar este objecto ou aquele acontecimento particular. A fotografia é o testemunho duma escolha humana que foi exercida – e esta escolha não é entre fotografia x ou fotografia y, mas entre fotografar no momento x ou no momento y. Se tudo o que existe fosse continuamente fotografado, cada fotografia tornar-se-ia insignificante. A fotografia, é, portanto, entendida como um processo de tornar a observação auto-consciente (1980: 293).

A importância, tanto do emissor como do receptor, surge também em Flusser (1998, 28-29), para quem as imagens são superfícies que pretendem representar algo⁴. Contudo, porque o significado da imagem se encontra à superfície e pode ser captada por um “golpe” de vista, “tal método de deciframento produzirá apenas o significado superficial da imagem”. Assim, na perspectiva de Flusser, para aprofundar esta primeira leitura, é preciso vaguear pela superfície da imagem, fazer um *scanning* - que segue a estrutura da imagem, mas também os impulsos íntimos do observador. É a partir desta análise mais aprofundada que somos capazes de captar o seu significado, análise que é resultado de duas intencionalidades: a do emissor e a do receptor. De acordo com o autor, ao contrário dos números, que têm significados inequívocos, “as imagens oferecem aos seus receptores um espaço interpretativo: são símbolos conotativos”. Ao “vaguear pela superfície”, o olhar vai estabelecendo relações temporais entre os elementos da imagem: um elemento é visto após o outro. Deste modo, o olhar reconstitui a dimensão do tempo⁵ (ibidem: 34).

Nesta medida, ao distinguir “imagens tradicionais” de “imagens técnicas”, Flusser demonstra que é “fácil” verificar que as imagens tradicionais são símbolos: há um agente humano (pintor, desenhador) que se coloca entre elas e o seu significado. Ou seja, o agente elabora em si símbolos que transfere para a mão munida de pincel, e para a superfície da imagem. A codificação processa-se no artista, pelo que quem se propõe decifrar uma imagem tradicional deve saber o que se passou pela cabeça do artista. No caso das imagens técnicas há também um factor que se interpõe entre elas e o seu significado: um aparelho e um agente que o manipula (fotógrafo, cineasta), que parecem não interromper o elo entre a imagem e o seu significado, mas o canal que os liga. Porque essa máquina é demasiado

³ De acordo com o autor, devemos libertar-nos da confusão trazida pela contínua comparação da fotografia com as belas-artes.

⁴ Na maioria dos casos, algo que se encontra lá fora, no espaço e no tempo. As imagens são, portanto, resultado do esforço de se abstrair duas das quatro dimensões espaço-temporais, para que se conservem apenas as dimensões do plano.

⁵ O vaguear do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos. Assim, o “antes” torna-se “depois” e o “depois” torna-se “antes”. O tempo projectado pelo olhar sobre a imagem é o do eterno retorno. Contudo, esta aparente objectividade é ilusória, porque as imagens são de facto tão simbólicas quanto o são todas as imagens – pelo que devem ser decifradas por quem deseja captar-lhes o significado. “Com efeito, elas são símbolos extremamente abstractos: codificam texto em imagens, são metacódigos de textos. A imaginação, à qual devem a sua origem, é a capacidade de codificar textos em imagens. Decifrá-las é reconstituir os textos que tais imagens significam” [...] O que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é “o mundo”, mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem”.

complexa para ser penetrada, somos, na perspectiva de Flusser, e, por enquanto, analfabetos em relação às imagens técnicas⁶ (1998: 35).

Também Dubois sustenta que, se a fotografia possui uma “força viva irresistível”, algo que lhe parece pertencer à ordem de uma “gravidade absoluta”, não nos é possível continuar a pensar a imagem separada do acto que a faz existir. Neste sentido, a fotografia não é apenas uma imagem, é também, primeiramente, um “verdadeiro acto icónico”. Ou bem, algo que é uma imagem-acto, supondo que esse acto não se limita ao gesto único da produção propriamente dita da imagem (o gesto de a tirar), mas que inclui também o acto da sua recepção e da sua contemplação (Dubois, 1992: 11).

3. Fotografia & Memória: da génese à duração

“A perpetuação da memória é, de uma forma geral, o denominador comum das imagens fotográficas: o espaço recortado, fragmentado, o tempo paralisado; uma fatia da vida (re)tirada do seu constante fluir e cristalizada em forma de imagem” (Kossoy, 2007: 133).

Para Kossoy, falar de fotografia é falar de memória – a memória da aparência, “daquele preciso tema, num dado instante da sua existência”. Neste sentido, falar de fotografia é também falar do tempo, ou de “vestígios de um passado, admiráveis realidades em suspensão, caracterizadas por tempos muito bem demarcados: da génese, tempo da criação, à duração, tempo da representação” (ibidem: 131). É sobre estes tempos tradicionais da fotografia e sobre os seus outros tempos, que o autor esboça as suas reflexões “entrelaçadas com a problemática da memória”, considerando ainda o desenvolvimento tecnológico dos procedimentos fotográficos, fruto de mudanças culturais que alteram a percepção da imagem. Se outrora as fotografias eram preciosidades apreciadas durante intervalos de tempo prolongados, hoje são vistas *en passant*, mantendo-se, entretanto, pairando num ciberespaço visualmente saturado (ibidem: 134-135).

De acordo com Kossoy, o tempo da criação refere-se ao tempo da primeira realidade, ao instante único do registo do passado, num determinado lugar e época - é o momento em que se produz a fotografia. O tempo da segunda realidade, ou o tempo da representação, refere-se, por sua vez, à imagem-chave, codificada formal e culturalmente, que persiste na sua trajectória de longa duração.

O primeiro tempo fixa o acontecimento e paralisa a acção do passado, o segundo tempo perdura, porque com ele convivemos, seja enquanto lembrança, seja enquanto documento iconográfico (instrumento de trabalho e investigação). Enquanto o tempo da criação é efémero, e se volatiliza, o tempo da representação mantém os assuntos e factos em suspensão, petrificados eternamente, como se fossem peças arqueológicas cujo pó do tempo removemos cuidadosamente, na tentativa de revelar as sucessivas camadas que constituem a sua espessura histórico-cultural, a sua memória. Lembremos que, para Ricoeur

⁶ Afigura-se-lhe, contudo, possível afirmar que as imagens técnicas, longe de serem “janelas”, são superfícies que transcodificam processos em cenas – tão mágicas como todas as imagens, o fascínio que delas emana é palpável, a qualquer instante. Para Flusser, vivemos cada vez mais em função de uma tal magia imagética: vivenciamos, valorizamos e agimos, cada vez mais, em função de tais imagens, pelo que, como conclui o autor, urge analisar que tipo de magia é esta.

(1994), a memória não se liga apenas a uma capacidade humana de imaginar (de pensar a memória, como o tempo) mas a uma capacidade de aceder ao passado. “Não temos nada melhor do que a memória para significar que algo aconteceu, se passou antes de nos lembrarmos dela” (Wilschut, 2010: 11).

Contudo, as imagens são silenciosas, e essa é uma das qualidades mais preciosas e originais da imagem fotográfica. Silêncio, não só da imagem que renuncia a qualquer discurso, para de algum modo ser vista e lida “interiormente”, como também o “silêncio no qual submerge o objecto que a apreende” (Baudrillard, 1997: 39). Silenciosas até ao momento em que, resguardadas em alguma “estufa da memória”, em algum museu de alguma cidade, são ressuscitadas por alguém. Sobre o uso que se faz delas, acumuladas em acervos históricos, Kossoy questiona: Qual será o uso dessas imagens e o tipo de controle exercido nessas instituições sobre a memória? Certo é que as manipulações e adaptações de toda a ordem esvaziam os seus conteúdos históricos e simbólicos, como também descompensam os seus tempos formativos. Alteram os seus significados.

“Quando as imagens do passado se desconectam dos seus tempos intrínsecos passamos a ter diante de nós próteses fotográficas cuja função é a de ilustrar os temas mais diversificados; imagens ilustrativas que podem ou não ter algum vínculo espacial ou temporal com o tema tratado no texto ao qual são aplicadas. [...]

Repentinamente, essas velhas imagens podem voltar a ter uma “função de vida”, representar uma família, amarrar-se umbilicalmente a um referente, alguém que necessite de identificação e de memória, um fantasma, um andróide, um clone, não importa. Essas representações podem, digamos assim agora, ressurgir ou ressuscitar numa nova “encarnação”. Um raio de luz único penetrando pela fenda da pedra, tentando devolver a vida aquelas fotografias que permaneceram, por largo tempo, nos sarcófagos da memória” (Kossoy, 2001: 40).

De facto, com as actuais possibilidades técnicas, que permitem *rejuvenescer* as imagens, elas deixarão de estar “congeladas no tempo”, mas “hibernando”, devidamente formatadas em computadores especiais, climatizadas segundo as normas do fabricante, a aguardar a sua nova condição de *documento*, portanto, já noutra estado da sua trajectória – recicladas. Para Kossoy, a reciclagem dos clones-imagens permite controlar eficazmente a memória. E também a história. De acordo com o autor, os tempos reciclados estabelecem novos ciclos para imagens sem identidade, reelaboradas e reinterpretadas segundo os mesmos processos de criação de realidades - destino das imagens, produto das mentalidades (2001: 45).

Foi a partir daqui que almejamos ressuscitar as imagens que foram objecto de estudo deste artigo, no qual propomos fazer uma reflexão sobre a acção do tempo na imagem fotográfica – exercício mais especulativo e com o sentido de reavivar o debate acerca do estatuto ou função da imagem do que de trazer, propriamente, respostas e conclusões. Socorrendo-nos das teorias analíticas da imagem, ensaiamos aplicar as categorias semióticas fundamentadas pela tricotomia sémica peirciana. Por isso, torna-se oportuno retomar, brevemente, tais conceitos para que, mais adiante, possamos operacionalizá-los.

4. O retrato fotográfico como semiose visual

Quando tratamos da indexicalidade da imagem fotográfica, referimo-nos à contiguidade física do signo com o seu referente (Dubois, 1992: 45). É a imagem que surge como indício de uma realidade, ainda que como uma existência forjada, pois o referente é a causa da fotografia, na medida em que esta se inscreve a partir da luz reflectida pelo objecto fotografado e pela mediação técnica dos procedimentos fotográficos (Machado, 2001). A conexão e a aderência entre a representação e o referente estão intrínsecos à natureza da fotografia. Neste sentido, se seguidos adequadamente os procedimentos ópticos, mecânicos e químicos inerentes ao processo fotográfico para a produção de uma imagem figurativa *nítida*, esta contiguidade física, permitir-nos-á perceber a relação de semelhança entre o referente e a representação – ou seja, evocamos a ordem do ícone.

No caso do retrato fotográfico, o sujeito é o assunto e a causa da imagem, é a figura do sujeito retratado que se irá inscrever e revelar, com mais ou menos nitidez. A semelhança com o referente, faz-nos identificar e reconhecer na imagem um sujeito (um casal, uma família, ou um grupo de pessoas). Somos capazes de descrevê-lo em pormenor, ainda que continue a ser, para nós, a imagem virtual de um desconhecido: “um ícone é um signo que remete ao objecto que ele denota, quer este objecto exista realmente, quer não” (Dubois, 1992: 63). Quer conheçamos o sujeito, quer não, a ele seremos remetidos.

O signo icónico existe de modo autónomo, contudo, quando temos como objecto de estudo o retrato fotográfico, ícone e índice não aparecem numa relação de categorias que se excluem. Pelo contrário, é precisamente pela natureza da conexão física instaurada pelo processo fotográfico, que se funda a relação de semelhança entre referente e representação.

O referente faz-se objecto-imagem com a impressão luminosa, passa a fazer parte do mundo como imagem revelada e participa da nossa cultura visual. Percebemos e interpretamos o mundo a partir de uma rede “simbólica” culturalmente partilhada. Referimo-nos, portanto, aos significados que são convencionados, ao que está na categoria do *simbólico*. O retrato, por sua vez, também é produzido segundo certas convenções gerais, códigos que nos dão informações sobre o referente a partir da fisionomia, da roupa, do cenário, e ainda de um outro valor singular despertado pela percepção de quem interpreta a imagem – a emoção que o sorriso de um ente querido é capaz de despertar. Ora, não é por acaso que, quando abordamos o retrato fotográfico, podemos dizer que a ordem dos signos se sobrepõe, ou intervém de maneira simultânea.

Ainda que insuficiente, como afirma Jean-Luc Nancy, a definição do retrato como “*la representation d’une personne, selon ele-même*” (2011: 11), serve-nos como ponto de partida para pensar a sua função ou finalidade. O retrato pode ser, simultaneamente, imagem figurativa – representação mimética do sujeito, e imagem social, endereçada à posteridade, por isso, memória de um referente. A “aderência singular” (Barthes, 1984:16) entre o referente e a representação, para além de fazer do retrato fotográfico um testemunho visual, serve-nos como fonte de recordações e emoções (Kossoy, 2003: 67). É justamente sobre este aspecto do retrato a que Walter Benjamin se refere, ao dizer que é “na expressão efémera de um rosto humano” feito imagem-objecto num retrato, que se encontra o último refúgio da aura na fotografia (1992: 87).

O retrato fotográfico é, assim, a permanência de uma presença, por mais distante que esteja. Neste sentido, Benjamin vai dizer que é na “recordação dos entes queridos, ausentes ou mortos”, representados à imagem e semelhança na fotografia, que o valor de culto da imagem *resiste* no retrato fotográfico.

Por sua vez, é precisamente sobre este aspecto “afectivo” do retrato, a despeito da relação de semelhança que a imagem apresenta com o seu referente, que Barthes questiona ao contemplar as fotografias da sua mãe – “Eu sabia que, por essa fatalidade que é um dos traços mais atroz do luto, eu consultaria imagens em vão, não poderia nunca mais lembrar-me de seus traços (convocá-los inteiros, a mim)” (1984: 95). O autor lança, assim, um olhar subjetivo sobre a fotografia, já distante da semiótica-estruturalista: o olhar de um observador “amador”, que procura na fotografia mais do que o significante, mais do que meras informações visuais. Procura, incrédulo, detonar a emoção do reencontro com a mãe ausente:

“E eis que começava a nascer a pergunta essencial: será que eu a reconheceria? Ao sabor dessas fotos, às vezes eu reconhecia uma região de sua face, tal relação do nariz e da testa, o movimento de seus braços, de suas mãos. Eu sempre a reconhecia apenas por pedaços, ou seja, não alcançava seu ser e, portanto, toda ela me escapava. Não era ela e, todavia, não era nenhuma outra pessoa. Eu a teria reconhecido entre milhares de outras mulheres, e no entanto, não a ‘reencontrava’. Eu a reconhecia diferencialmente, não essencialmente. A fotografia me obrigava assim a um trabalho doloroso; voltado para a essência de sua identidade, eu me debatia em meio a imagens parcialmente verdadeiras e, portanto, totalmente falsas” (ibidem: 27).

Depois de Barthes, fica vincada a compreensão do retrato fotográfico enquanto um “*isso foi!*”, que nos remete não apenas à “iconicidade” ou “indexicalidade” da imagem pela aderência entre o referente e a representação, mas também, e sobretudo, ao seu carácter “simbólico” e ao modo como a imagem é capaz de produzir sentidos – e sentimentos.

5. A imagem deteriorada

No procedimento fotográfico analógico, a obra final é o positivo, que apresenta a mesma escala de valores do assunto fotografado. Um negativo, obra intermediária, designa, portanto, uma imagem cuja escala é inversa àquela do assunto fotografado. Como matriz, foi o negativo que conferiu à fotografia um progressivo desenvolvimento, ao permitir a multiplicação das imagens.

Contudo, devido ao desenvolvimento das tecnologias digitais, os negativos têm sido, em muitos casos, negligenciados, ou até mesmo totalmente destruídos (Lavédrine, 2008: 18). Isto implica dizer que muito da memória salvaguardada nos negativos – que pode significar a única fonte para o conhecimento das realidades representadas na imagem – está a ser apagada da história.



Fig. 1: Negativo de gelatina em vidro deteriorado: vidro lascado; manchas castanhas e amareladas, amolecimento, e descolamento da gelatina nos bordos.

Arquivo Aliança © Museu da Imagem | C.M.B | AALX00042

Como observa Luís Pavão, a deterioração da imagem corresponde “às transformação físicas e químicas ocorridas nas espécies fotográficas após o processamento, seja motivada por uso excessivo ou inadequado, por exposição a condições ambientais desfavoráveis, ou decorrente da instabilidade intrínseca dos materiais componentes e que alteram a forma física e o aspecto original da espécie” (Pavão, 1997: 95). São inúmeras as causas de deterioração de uma imagem, mas os principais motivos que levam um negativo ao desgaste são, sobretudo, as condições ambientais, a par de um processamento ou manuseio inapropriados. Se conservados adequadamente, os negativos de vidro tendem à longevidade. No entanto, são frequentes as deteriorações de ordem física, causadas sobretudo pelas flutuações da temperatura e humidade relativa. A abrasão, rachaduras, riscos, lascas, ou decomposição do vidro (suporte da emulsão fotográfica), assim como a sujidade, ondulação, curvatura, amolecimento, descolamento da gelatina (emulsão); ou a formação de bolor, manchas amareladas ou castanhas, lixiviação ou espelho de prata, são os sinais mais evidentes da passagem do tempo⁷.

A deterioração é, em si, uma aceleração da acção do tempo sobre a imagem, um processo que acelera o tempo de decomposição física da imagem. É este tipo de deterioração, com maior ou menor grau de interferência na imagem, que encontramos no conjunto de negativos que utilizamos, aqui, para reflectir sobre a acção do tempo no retrato fotográfico.

⁷ Sobre os processos de deterioração da imagem, CF: Pavão, Luís - *Conservação de Coleções de Fotografias*. Lisboa: Dinalivro, 1997.

6. A fotografia “expandida”

Desde a sua invenção, a fotografia, ao inscrever-se no âmbito dos sistemas de representação, levou ao questionamento do seu estatuto enquanto obra de arte, bem como ao da obra de arte em si⁸. Questão fulcral dos paradigmas teóricos em torno da imagem fotográfica, como vimos, importa agora relevar o papel central da fotografia em vários domínios, que a faz transitar em ambientes artísticos híbridos e multimidiáticos⁹.

Em meados da década de 1980, o crítico, fotógrafo e editor da revista *European Photography*, Andreas Müller-Pohle, utilizou o termo “fotografia expandida” para designar as novas estratégias e possibilidades do uso da fotografia no campo das artes visuais. Entre outras, assume a intervenção no suporte fotográfico, negativo ou positivo, bem como a integração da fotografia com outros materiais¹⁰:

Este tipo de experiência, que em resumo, tem o intuito de re-significar a imagem fotográfica ou de produzir sentido a partir do uso experimental do suporte fotográfico, foi uma atitude emergente no trabalho de vários artistas, a partir do final de 1970¹¹.

Este tipo de intervenção está presente de diversas maneiras e em diferentes momentos da produção de vários artistas, com obras que ilustram fortemente as possibilidades de experimentação visual da “fotografia expandida”¹². O próprio Müller-Pohle realizou uma série de projectos que ilustram bem este tipo de experimentação: como em “Albufera” (1985), em que o artista rasga uma sequência de negativos fotográficos de paisagens, destruindo os clichés originais, para (re)compor imagens, reunindo diferentes fragmentos do tempo, quebrando a sua linearidade. Em “Dacapo I e II” (1988-1991), o fotógrafo risca e faz sobreposições nos negativos fotográficos de reproduções de postais, pelo que o “cânone pictórico” do país ou cidade, congelado no cliché, é arrancado da imagem. Em “Signa” (1999-2000) Pohle, interferindo no protocolo das imagens feitas com uma Polaroid - prova única que se “revela” de forma autónoma - no decurso do processamento químico da imagem, e durante o tempo que leva do local da tomada de vista até sua casa, inscreve e manipula o suporte, sobre a cena fotografada.

⁸ A fotografia é claramente o evento mais importante da história das artes plásticas. É simultaneamente uma libertação e um compromisso – libertou a pintura ocidental de uma vez por todas, da sua obsessão com o realismo e permitiu-lhe recuperar a sua autonomia estética. Sobre esta discussão, ver: cf. Scharf, Aaron (1994); Bazin, André (1980).

⁹ A fotografia está na base tecnológica de todos os média contemporâneos, e que foi, a partir das possibilidades técnicas de fixar, reproduzir e transmitir mecanicamente mensagens, sejam visuais ou textuais, que os meios técnicos de comunicação embocaram actual sociedade da informação.

¹⁰ “The production process after taking the picture comprises, in this strategy, at least one further step, involving the integration of the individual photograph into a more complex “visual organism” (sequence, tableau, etc.), combining it with other media such as text, drawing, painting, etc. (collage, montage and so on), or transforming it into a three-dimensional object (photo-sculpture, etc.)” (Müller-Pohle, 1985).

¹¹ Em artigo publicado na segunda edição da revista digital Studium, Arlindo Machado cita a obra de alguns artistas que trabalham com a “fotografia expandida”, como Cindy Sherman, que concebe a fotografia como uma *mise-en-scène*, na qual ela dirige, interpreta e fotografa ao mesmo tempo. O autor cita também o trabalho de recuperação e reapropriação de fotografias de anónimos descartadas, da fotógrafa brasileira Rosângela Rennó, assim como do também brasileiro Kenji Ota, que quebra os protocolos técnicos da fotografia no momento de produção, praticamente eliminando o referente da imagem. Machado, Arlindo - A Fotografia como Expressão do Conceito, in <<http://www.studium.iar.unicamp.br/doi/1.htm>>

¹² Andreas Müller-Pohle: Interfaces. Foto+Video 1977–1999. Göttingen: European Photography, 1999.

Desta forma se entende que o tipo de intervenção voluntária que os artistas assumem com a “fotografia expandida” interfere na ordem do signos, abstraem o referente, desfiguram-no, subtraem-no, deslocam o tempo¹³. Nestas obras, as anamorfoses foram geradas intencionalmente, propositadamente.

Ao abordar o conceito de “fotografia expandida”, paradigma da obra de arte que faz uso da fotografia e da intervenção voluntária na imagem, damos o primeiro mergulho no conceito de metamorfose visual que construímos para alicerçar a análise sobre o nosso objecto de estudo.

7. Metamorfoses visuais da imagem deteriorada

O conjunto de clichés que analisamos é proveniente do espólio albergado no Museu da Imagem da cidade de Braga, legado do antigo estúdio “Foto Aliança”, que esteve em funcionamento entre 1910 e 1980. Trata-se de negativos de gelatina sobre vidro, de retratos fotográficos produzidos em estúdio e que datam da primeira metade do século XX.

Dentre os cerca de 120 mil clichés do Arquivo Aliança, não foram poucos os que se deterioraram enquanto esperavam pelo tratamento de conservação e armazenamento, ou mesmo que se degradaram devido às falhas no processo químico que aconteceram momento de produção da imagem.

Os clichés mostram-nos imagens figurativas que nos reportam ao retrato autónomo, tipologia centrada na representação do sujeito – ainda que oculto pela deterioração do suporte. Nesta perspectiva, como nos diz Santaella:

“Na imagem figurativa, como o próprio nome diz, a relação referencial é explícita, quer dizer, tratam-se de imagens que sugerem, indicam, designam objectos ou situações existentes. Sendo existentes, esses objectos e situações estão marcados por uma historicidade que lhes é própria. Ora, ao representar o referente, a imagem acaba inevitavelmente por trazer para dentro de si a historicidade que pertence ao referente. É nesse sentido que imagens figurativas podem funcionar como documento de época. Figurinos, cenários, arquitecturas, decorações, costumam aparecer como indicadores inequívocos de uma época” (Santaella, 2012: 89).

Significante quase indecifrável de figuras anónimas para nós, as informações visuais que restam nos fragmentos da gelatina, fornecem-nos pistas que, confrontadas com os demais negativos do período produzidos pela mesma casa fotográfica, nos permitem descrever e contextualizar, no âmbito da história da fotografia, os princípios, sobretudo técnicos e estéticos, que regiam a produção das imagens. Neste aspecto, é a própria deterioração dos clichés que nos dá indícios que permitem localizá-los no tempo. Ou seja, apesar da deterioração subverter a relação da imagem com o seu referente, constitui um ponto de partida para a identificação dos processos e convenções inerentes ao tempo da sua criação. Uma leitura feita com base nos sinais de deterioração do suporte e emulsão do

¹³ Se em “Albufera”, o artista rearranja o recorte espaço-temporal do acto fotográfico, “baralhando” os indícios da realidade representada na imagem, em “Dacapo I e II”, o carácter simbólico do cânone representado no postal é literalmente extirpado de sentido. Em “Signa”, a conexão física entre o referente e a representação que, no caso da fotografia, significa também a relação de semelhança entre um e outro, é distendida até se romper e se desconectar totalmente.

negativo, permite-nos aceder aos diversos tempos da imagem: desde o tempo cronológico ao tempo cíclico; ao tempo da captação da imagem e do seu contexto cultural; ao tempo de vida dos negativos e ao tempo meteorológico que opera mudanças no suporte da imagem; ao tempo de visualização dos retratos, que actualiza a imagem.

Assim, a deterioração da natureza do negativo de vidro proporciona uma “reinscrição indiciária” sobre o índice fotográfico, que interfere, sobremaneira, no modo de perceber e interpretar a imagem. O tempo, ao acelerar a decomposição da imagem, para além de introduzir um outro tempo na sua análise, transfigura-a e “desordena” o sistema sógnico da sua génese. Altera a sua aparência - do figurativo ao abstracto - e interfere na tricotomia peirciana dos signos.

Este “colapso sógnico” desconstrói a rede simbólica que organiza, de modo inteligível para nós, o retrato fotográfico como narrativa visual, sem, obrigatoriamente o descartar. Nesta medida, promove-se uma reflexão sobre a mudança involuntária no estatuto da imagem, a partir da acção do tempo, e a sua possível re-significação, propondo uma abordagem poética visual da imagem deteriorada.

O conjunto de clichés deteriorados que nos servem, aqui, como objecto de reflexão, é composto por retratos de estúdio, que apresentam uma uniformização que obedece a padrões dominantes dos modos de representação – é possível perceber uma homogeneidade na composição dos retratos fotográficos, mesmo se de procedências díspares de nível social ou económico. Em alguns clichés, ainda se consegue identificar o cenário do estúdio pintado ao fundo e a presença de cadeiras, mesas e balaústres, assim como outros acessórios presentes no retrato de estúdio, herança do retrato oitocentista que permanece até às primeiras décadas do século XX¹⁴. Estes e tantos outros aspectos inerentes à imagem fotográfica, que dizem respeito ao que lhe é intrínseco e extrínseco, são colocados em xeque com a deterioração da imagem, que instaura sobre ela a possibilidade de uma releitura, possibilitada pela sobreposição de novos índices nos negativos.

Todas as informações que a imagem revelada no negativo nos mostraria, as tintas do tempo desfiguraram, evidenciando que a fotografia é perecível, que é matéria viva, em contínua decomposição.

Já referimos que o tipo de deterioração que incide sobre o suporte é, também ele, indicador e portador de sentido: a existência de espelho de prata num negativo, ou mesmo num positivo, por exemplo, transporta-nos ao tempo da criação em que era usado o haleta de prata e exclui a hipótese de estarmos perante qualquer outro processo fotográfico. É nesta medida que os diferentes modos de deterioração insurgem nos negativos novos indicadores que nos remetem para o tempo da produção da imagem, ou bem, para o seu tempo intrínseco. De igual modo, transportam-nos ao tempo extrínseco à imagem - ao

¹⁴ O retrato de estúdio não é o tipo de imagem que se faça com assiduidade. Não se faz, em estúdio, o registo dos acontecimentos da vida quotidiana – coisa que a tecnologia fotográfica da época já permitia, com as câmaras amadoras e os negativos em película. Por isso os retratos de estúdio não têm a espontaneidade da fotografia amadora, os retratados posam para a foto, muitas das vezes, dirigidos pelo retratista, que segue determinados padrões técnicos e artísticos. A própria definição de “pose”, que tem uma relação íntima e quase inseparável com o retrato de estúdio, já denota uma “postura estudada e artificial”. A postura rígida, as roupas domingueiras e o sorriso fixo denunciam um tempo de elaboração da auto-imagem: “Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objectiva, tudo muda: fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem” (Barthes, 1984).

tempo que age sobre ela, como “dimensão da mudança”, que é o tempo do desgaste da fotografia. Assim, se a gelatina do negativo se encontra amolecida ou descolada, temos prova de que o negativo foi exposto, ao longo de sua vida, a uma flutuação da humidade relativa e da temperatura. No negativo cruzam-se, portanto, tempo intrínseco e extrínseco, tempo meteorológico, tempo cronológico, e tempo intersticial. Se, ao longo de sua história, o negativo for exposto a factores que conduzam à aceleração da sua decomposição química, o tempo extrínseco à imagem actua sobre o tempo que lhe é intrínseco, na esteira dos conceitos operatórios de Santaella. E nós, estaremos, agora, no tempo intersticial - no tempo do cruzamento entre o sujeito perceptor e o objecto percebido.



Fig. 2: Negativo de gelatina sobre vidro
Arquivo Aliança © Museu da Imagem | C.M.B | AALX00038

Se num retrato fotográfico bem conservado, o tempo intrínseco da imagem é visível na superfície da imagem, com a deterioração, ele é ocultado, e a relação figurativa com o referente, que nos forneceria informações sobre a época de produção do retrato a partir da aparência e dos códigos visuais presentes na imagem ficam desvanecidos. Ainda que possamos ter uma noção do que está representado, nunca poderemos ver a imagem com a sua nitidez original, por isso a nossa interpretação e a relação que com ela estabeleceremos, será, necessariamente, diferente.

Esta experiência de percepção da imagem dá-se no tempo que Santaella & Nöth chamam de “intersticial” que é, justamente, o cruzamento do tempo da imagem com o momento em que ela é actualizada pelo olhar do observador. Observador que carrega, por sua vez, um repertório próprio, que é cultural, mas também individual, para a interpretar (Santaella; Nöth, 2012: 87).

Como vimos, com esta nova inscrição indiciária involuntária na vida do negativo, a imagem metamorfoseia-se, passa de figurativa a não-representativa. Passa de *analogon* a imagem abstracta – aquela que “reduz a declaração visual a elementos puros: tons, cores,

manchas, brilhos, contornos, movimentos, ritmos” (ibidem: 85), além de não indicar, propriamente, o tempo do referente. Permanece, atemporal.

Se, na sua versão figurativa e próxima do referente, a composição do retrato ordena o nosso olhar que, mesmo “vagueando” pela imagem, obedece a um determinado modo de ver, na sua versão abstracta, o olhar vagueia sem direcção. *Wondering*, desnorteado, sem pés nem cabeça, porque sem referências às quais se possa ancorar.



Fig. 3: Negativo de gelatina sobre vidro
Arquivo Aliança © Museu da Imagem | C.M.B | AALX00045



Fig. 4: Negativo de gelatina sobre vidro
Arquivo Aliança © Museu da Imagem | C.M.B | AALX00050

É nesta transição, do figurativo ao abstrato, que a imagem do retrato fotográfico rompe gradativamente com o seu referente até se desligar totalmente da sua correspondência externa, passando a significar-se por si só, enquanto imagem.

Encontramo-nos, aqui, perante o que podemos chamar de “diabolía” e “autotelía” da imagem – conceitos operatórios referidos por Martins (2011: 69-94) na sua abordagem às imagens tecnológicas, que se referem precisamente a esta separação entre imagem e referente e ao rompimento com o seu *analogon*. Uma ruptura que faz com que a imagem signifique por si mesma, sem estabelecer relações directas com nada que lhe seja exterior.

Considerações finais

Ao olhar estes negativos, cuja função mimética foi alterada pelas contingências do tempo, foi nossa intenção, além de inscrever os diferentes conceitos de tempo na análise da imagem, reflectir sobre a desordenação da tricotomia signica e sobre os novos sentidos que instaurou nos clichés. O domínio da “fotografia expandida” que referenciamos serviu-nos de contraponto para uma leitura poética que o tempo inscreveu nos negativos. Enquanto as metamorfoses visuais geradas pela acção do tempo nestes negativos, aconteceram de forma *involuntária*, as intervenções produzidas no âmbito da arte contemporânea, são controladas, intencionais. Aqui, a metamorfose e a criação de uma estética *natural* diz respeito à decomposição involuntária da imagem, e não à sua composição. A produção de sentido faz-se pela decomposição do referente, não pela codificação controlada e propositada que presidiu ao momento da sua criação. Certo é que, esta “produção de sentido”, é, também ela, imbuída de uma reinterpretação que, deliberadamente, aqui fazemos.

De modo preciso, o que encontramos neste conjunto de negativos foi uma metamorfose do suporte e da imagem. Ou, por outras palavras, uma metamorfose do suporte que levou à metamorfose da representação e que nos levou à atribuição de um novo valor a estas imagens. De “mero” documento histórico ou vestígio de uma realidade passada, estes negativos transformaram-se, involuntariamente, e em virtude das *contingências* do tempo, em objecto artístico em potência. Neste sentido, a percepção do espectador, do investigador, do observador perante estas imagens metamorfoseadas, teriam, necessariamente, de mudar.

Objectivamente, temos uma imagem que foi primeiramente figurativa – uma representação com conexão física com o referente (ordem do índice) – que possui uma relação de semelhança com o que representa (ordem do ícone), e que carrega códigos que nos possibilitam identificar e interpretar a imagem, considerando uma rede simbólica culturalmente partilhada (ordem do símbolo). Uma imagem que, no decorrer do tempo, se transformou em imagem *abstracta*, na qual a conexão física com o referente não se estabelece mais e sofre a interferência de outras inscrições indiciárias, que desfiguram a representação e desvanecem os códigos de referência.

Ao questionar esta metamorfose, estamos, por fim, a resgatar a imagem do seu desaparecimento, a desconstruir e a de(s)compor a imagem – que se pode inscrever também na ordem de uma ecologia da imagem, ou nos termos de Müller-Pohle, de uma ecologia da informação, que nada mais é do que uma estratégia para reintegrar e regenerar os “resíduos”

e reintroduzi-los no ciclo das artes e da comunicação¹⁵. Estamos também a revelar a anamorfose da mimese causada pelas contingências do tempo. Ou, se quisermos, a demonstrar como esta metamorfose visual, pintada pelas mãos do tempo na imagem fotográfica, instaura uma inusitada estética, que desvela o ciclo de vida destas imagem: da representação mimética à anamorfose, do figurativo ao abstracto, da ordem ao caos.

Referências

- Andreas Müller-Pohle (1985). *Photography: Today/Tomorrow*, 6, 1. Recuperado de: <http://www.muellerpohle.net/projects/albufera.html>
- Barthes, Roland (1984). *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Benjamin, Walter (1992). *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'água.
- Dubois, Philippe (1992). *O acto fotográfico*. Lisboa: Vega.
- Fabris, AnnaTeresa (2004). *Identidades Visuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: UFMG.
- Flusser, Vilém (1998). *Ensaio sobre a fotografia. Para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Kossoy, Boris (2003). *Fotografia e História*. São Paulo: Atelier Editorial.
- Kossoy, Boris (2007). *Os tempos da fotografia: o efémero e o perpétuo*. São Paulo: Atelier Editorial.
- Lavédrine, Bertrand (2008). *(Re) Conaitre la Photographie Ancien*. Paris: CTHS.
- Machado, Arlindo (2001). *A Fotografia como Expressão do Conceito*. Recuperado de: <http://www.studium.iar.unicamp.br/doi/1.htm>
- Martins, Moisés de Lemos (2011). *Crise no castelo da cultura - das estrelas para os ecrãs*. Coimbra: Grácio.
- Nancy, Jean-Luc (2000). *Le regard du portrait*. Paris: Edition Galilé.
- Pavão, Luís (1997). *Conservação de Coleções de Fotografia*. Lisboa: Dinalivro.
- Wilschut, Arie (2010). *A forgotten key concept? Time in teaching and learning history*. Paper presented at the 21st International Congress of Historical Sciencies. Amsterdam University of Applied Sciences.
- Santaella, Lúcia & Nöth, Winfried (2012). *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminura.
- Sorokin, Pitirim A. & Merton, Robert K. (1987). Social Time: A methodological and functional analysis. *American Journal of Sociology*, 42, 5.

¹⁵ O autor fala especificamente da reutilização de fotografias descartadas, negligenciadas ou esquecidas, que podem gerar novas informações e poéticas a partir da sua actualização – seja com um novo olhar que se lança sobre elas, ou integrando-as com outros materiais para gerar novos significados. A historiografia da arte contemporânea dar-nos-ia um sem número de exemplo dos (re)usos da fotografia em expansão, a começar, por exemplo, por diversas obras de Andy Warhol – como, por exemplo, um mural com treze retratos de criminosos procurados instalado, na fachada do Pavilhão do Estado de Nova Iorque durante a Feira Mundial de 1964 (Fabris, 2004: 103).

Trachtenberg, Alan (Ed.) (1980). *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete's Islang Books.