
O Tempo do Movimento

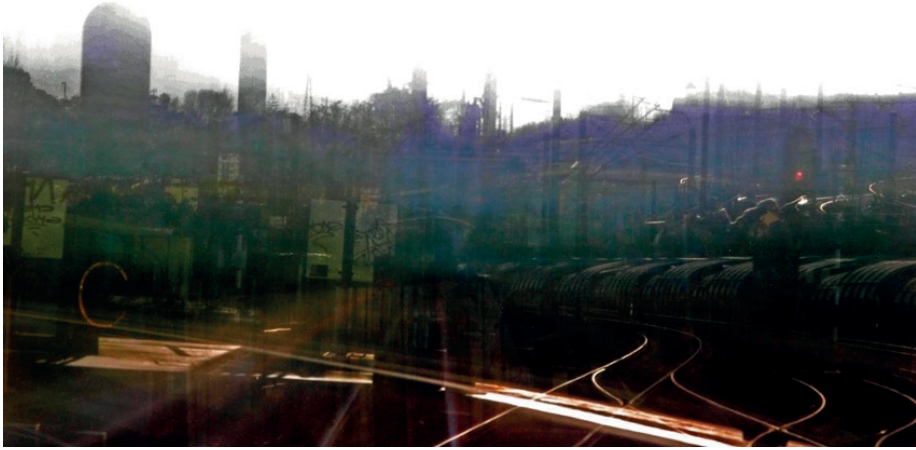
Fotografias de João Lobo
Texto de Fernando Rosa Dias

No seu percurso de fotógrafo, João Lobo tem desenvolvido um trabalho artístico no âmbito da fotografia que se centra no processo e na acção do aparelho, investindo sobretudo no seu mergulho no tempo de captação. Uma das pesquisas dos últimos anos têm sido os *ruídos* que se assomam durante a *longa exposição*.

Como fotografar a velocidade dentro dela? Não fotografar algo em velocidade, mas a própria velocidade. Não são as coisas que se movem, mas a própria máquina que fixa as coisas. Esta é a deslocação por excelência, aquela que devora o espaço e o lugar das coisas. Se a velocidade é a fuga ao lugar, como a fixo em fotografia?

João Lobo é um artista visual e realizador luso-brasileiro que trabalha com fotografia e vídeo-arte. Autor de livros e filmes, atua como curador de fotografia e cinema. Desenvolve trabalhos com a linguagem minimalista, a pesquisa académica acerca da fotografia no campo ampliado e a realização de filmes experimentais. Premiado internacionalmente, regista-se a sua produção artística no livro JOÃO LOBO: Coleção SENAC, Volume 15, Editora SENAC, São Paulo, Brasil.

"contramão"



"magician"



É a máquina que se move atravessando uma realidade sempre mais imóvel que ela, no caso, e na maioria destas fotografias, através da colocação da máquina à frente de um comboio.

Como que invertendo a tradição da necessidade funcional dos primeiros tempos da fotografia, que era reduzir a necessidade do tempo de exposição para uma melhor e definida captação das coisas, João Lobo insiste antes nesse tempo de captação, essa duração do tempo em que a máquina está a captar a luz. Assim, mais que captar o mundo referencial, é o rasto de um movimento da duração dessa duração, uma dança da luz arrastada nessa temporalidade do registo, que se manifesta.

"a velocidade das coisas"



"portal"



O que ficam são rastros que captam essa passagem da objectiva pelo mundo. Não temos um referente do real focado, mas uma travessia rápida entre o real, que não se fixa nele que não para nele. Os potenciais referentes próximos dissolvem-se, sem fixação, apenas os frontais e longínquos deixam um espectro da sua captação iconográfica.

O olhar fixado resulta desse atravessar do mundo das coisas pela máquina. Não estamos perante as coisas, mas através delas, ou entre elas. Que coisa fica registada como potencial referencial quando toda a fixação recepção da luz se dá enquanto se passa pelas coisas?

"rosa"



"a casa das bruxas ou desconstrução e reconstrução"



Por isso, se a fotografia, por base, é feita sobre qualquer coisa, nos referidos trabalhos de João Lobo o registo é da passagem temporal das coisas ou da temporalidade da câmara sobre as coisas. Perde-se o foco do potencial referente.

Apenas conseguimos descortinar fantasmas de presenças monumentais que se protegem numa distância longínqua recuperando o seu perfil tremido ou a sobrevivência espectral da sua presença e alguma legibilidade de reconhecimento referencial.

"sordidez"



"ondas"



Barthes refere a fotografia como um *relógio de ver* (Roland Barthes, *A Câmara Clara*, parte 5), que se liga a esse clique que marca o *momento* do contacto com a luz. No caso de João Lobo, o clique tem uma duração própria, uma espessura de tempo - e, muitas vezes, João Lobo regista esse tempo de duração da exposição à luz das coisas como informação obrigatória do seu trabalho, muitas vezes bem mais importante que identificar os motivos-foco.

Por isso não é a captação de um instante de luz, mas a duração de uma captação da luz enquanto se atravessa as coisas, se passa pelos motivos sem se fixar neles, resgatando a sucessão de instantes no interior e durante a própria velocidade - «fotografar a velocidade no interior da própria velocidade», como afirmou o próprio João Lobo

"a luz no túnel: o início e o fim"



"explosão celular"



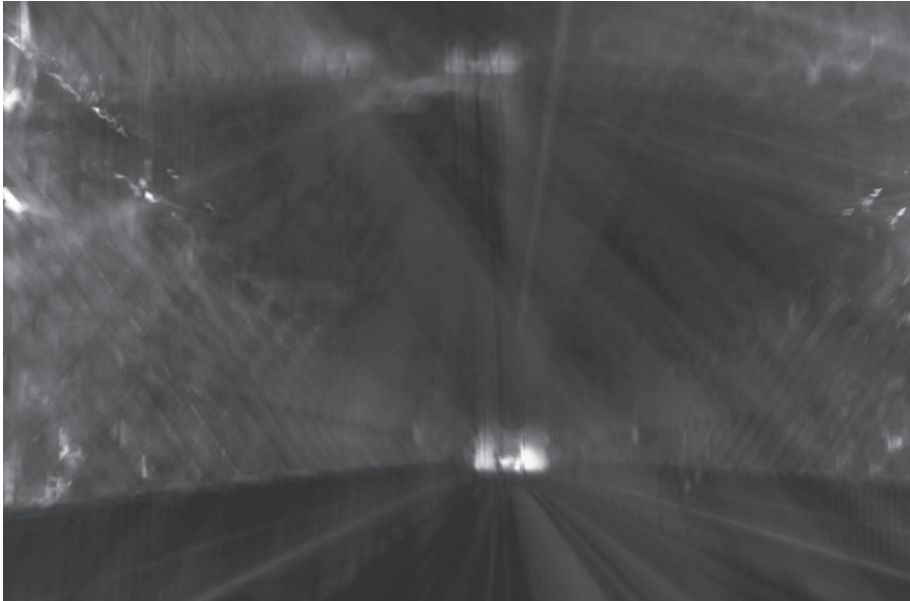
Se a fotografia é essa *repetição mecânica do que não poderá repetir-se existencialmente* (Roland Barthes, *A Câmara Clara*, parte 2), se ela é o *clique* de um encontro com um Real em *de-vir*, a exploração da longa exposição por parte de João Lobo como que nos faz resvalar a temporalidade desse encontro, acentuando o rasto desse clique (momento) ao retirá-lo da precisão temporal e ao lhe fornecer duração. De modo que, se a fotografia é conhecida pelo modo como transporta sempre consigo esse *contacto* com o motivo focado (o *motivo-alvo*), João Lobo dilata o tempo desse contacto para assim interpor ruídos numa aparente contradição: mais tempo de exposição perante o *motivo-alvo* e mais perda do foco e definição desse mesmo *motivo-alvo*. Para isso interessa-lhe lidar com o movimento das coisas interpostas nesta relação que vai da câmara aos *motivos-alvo* e vice-versa.

A luz só começa a estabilizar-se um pouco nas coisas ao *fundo do túnel*.

"sustentações"



"à vista"



Antes de ser signo a fotografia é aderência de um *momento* (esse *relógio de ver*) enquanto marca de uma presença que lhe sustenta essa relação fantasmagórica com o fotografado. Como *traço* de uma realidade captada num momento, a fotografia por si não julga nem emociona, mas isso altera-se com a presença e escolha do fotógrafo, porque são inevitáveis as intenções do sujeito. Contudo, ao contrário do olho, o sujeito está fora da máquina, do aparelho que vê e regista. O dedo e o olhar do sujeito são exteriores ao aparelho. Daí a dimensão mediadora da máquina e que a diferença da gravura, onde a imagem emerge ainda da mão humana, é sua criação, tal como nos enuncia Walter Benjamin logo no início do famoso texto *A obra de arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*. É nessa distância ou mediação do aparelho que João Lobo actua, como que a amplificando.

"a seta e o objetivo"



"a seta de ZENÃO"



E sabemos que na fotografia enquanto captação, nem há luz total (que seria um monocromo branco) nem a sua ausência (um monocromo negro), mas sempre essa luz reflectida pelas coisas e que formam o mundo onde as variações de luz (e de cor, que é sua consequência, e sempre que for o caso) imprimem esse registo de variação luminosa ressaltada pelas coisas. Daí *não haver foto sem alguma coisa ou alguém*, tal como sublinhou Roland Barthes (Roland Barthes, *A Câmara Clara*, parte 5). No caso de João Lobo, trata-se de interferir no aparelho para criar zonas não controláveis na relação com os motivos. Por isso, como tentaremos verificar, algo de estranho se passa (mais ainda que na fotografia tradicional) quando, perante a imagem fotográfica, procuramos reconhecer os referentes: entre o motivo-foco do fotógrafo e a imagem fotográfica aconteceram muitos imprevistos, situações que o fotógrafo deixa de poder controlar por consequência das suas manipulações no *studium*.

"alinhavo"



"estrada da luz"



Imagens captadas na aceleração. Não é a máquina fotográfica que está parada para captar o movimento do mundo, mas é esta que se move numa velocidade que ultrapassa os movimentos do mundo. É a fixação do rasto de um olhar em movimento, em duração. Como pode o olhar da máquina fotográfica ultrapassar o movimento do mundo enquanto o capta?

Aqui é a máquina que se esforça, que se acelera, que se leva ao limite. É a máquina que está «em andamento» enquanto capta o mundo. Entre o início do disparo de captação e o seu fim, a máquina já não está no mesmo lugar, já não foca o mesmo mundo referencial (muito menos, o mesmo referente, noção perdida). Na duração desse longo *disparo*, a máquina não está perante uma coisa, mas perante várias.

No fim, fica a dúvida: o que foi afinal focado como coisa referencial?

"dilema nuclear"



"transmissão celular ou memória genética"



A partir das clássicas premissas de Pierce (Charles S. Peirce, *Semiótica*), da relação entre o significante e o referente, consideramos que a fotografia sempre conjugou um modo de relação fundadora como índice, com uma eficácia imagética de ícone. Ao mesmo tempo, é renitente ao *símbolo*. Por um lado, mero traço de luz impresso (índice); por outro, força mimética dessa impressão que se organiza como imagem (ícone) – porque a fotografia «é ainda atormentada pelo fantasma da Pintura» (Roland Barthes, *A Câmara Clara*, parte 13). Mas há uma estruturante diferença entre a fotografia e a pintura: se a fotografia nasce como um traço do real, estando mais perto do índice que do ícone, uma espécie de «stencil imediato» segundo Susan Sontag, como «recordações do quotidiano» de «passiva agressão», portanto, como que estando *aquém do signo*; a pintura interpreta-a como «versão da coisa» (Susan Sontag, *Sur la photographie*, p.19-21, 210) para assim se *ultrapassar como mero signo* no próprio seio da representação iconográfica.

“o real e o imaginário”



"cinema ampliado"



E essas relações (índice e ícone) que a fotografia incorpora, implicam-se: o índice é *contacto* fundador que imprime a luz, é o *pretérito* da luz com as coisas registadas; o ícone é o que se oferece e expõe no *presente*, o que se dá a ver enquanto imagem, conjugando-se melhor na actualidade do olhar, sendo também aqui que melhor se oferece como intenção de signo e de interpretação.

No caso, João Lobo amplia o índice fundador da fotografia, perturbando a relação iconográfica com que a fotografia simulou (e, em parte, ocupou o modo habitual) a tradição da pintura.

Para nós o problema da fotografia não é o da escolha de ser índice ou ícone, mas do modo como estas duas dimensões se conjugam no universo fotográfico. E se tudo se move *entre* um e outro modo, consideramos que o projecto de João Lobo se intromete nesse *entre*, embora preferindo actuar no *modo indicial fundador*, num *fundamento operativo indiciático* através de uma *pressão sobre os dispositivos*. Inevitavelmente, *vamos encontrar mais índices ou traços de temporalidades do que espacialidade de referentes*.

"broto"

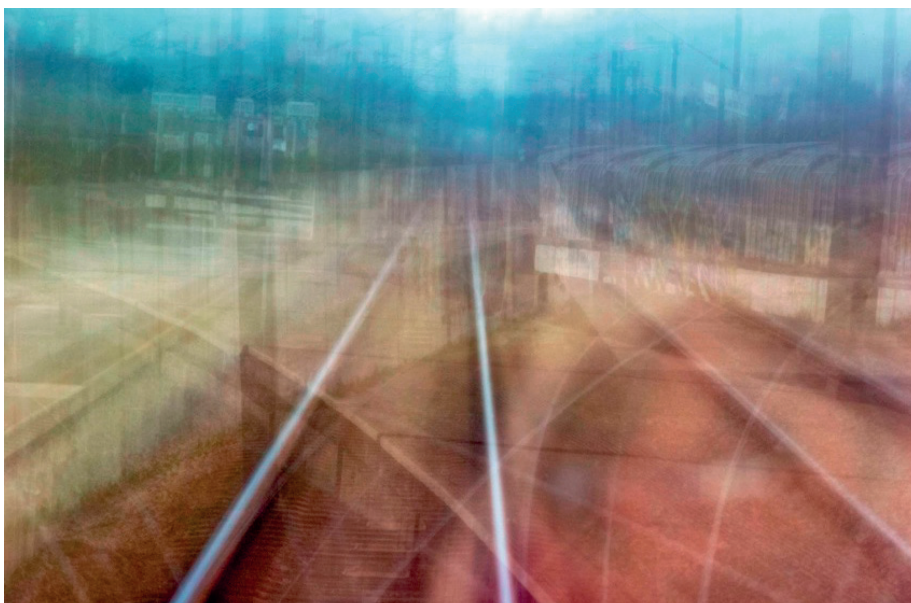


"megalópole e fragmento"



É no *regime indicial* que a fotografia (por princípio) é prova de real; a aparência iconográfica se pode intensificar por esse regime - de modo que a *prova do contacto indicial* se alia ao da *semelhança iconográfica*, aliança entre a *carência conotativa* da primeira e a *apetência conotativa do signo icónico* (além da *denotação de si*, no sentido em que no *signo icónico* o «veículo-signo possui as mesmas propriedades que são significadas», diz-nos Charles Morris em *Signos e Valores*). Assim, há uma tensão jogada na fotografia entre a dimensão iconográfica, em que o olhar reconhece referentes na sua actualidade, e um *contacto pretérito com esses referentes*, antes de haver intenção de signo.

"sur toutes choses"



"em andamento"



Podemos ainda pensar por onde ficou o lugar convencional do observador? Não é o olhar do observador que acompanha a paisagem a mudar no comboio, cujo olhar acompanha essa mudança da paisagem, mais repentinamente e sem tempo de foco na berma do seu olhar, mais estável ou em lentidão de movimento na lonjura. O observador no comboio está em andamento como a máquina. Nestas fotografias, a máquina está mais frontal e menos lateral. Não está na janela, como o observador na carruagem do comboio a olhar o mundo que passa, mas na vertigem do olhar frontal da locomotiva.

Além disso, e isso é mais determinante, o olhar da máquina não está a ver o mundo a suceder enquanto olha, porque ela fixa esse mundo. Daí ela não registar a sucessão desses momentos, mas as marcas luminosas, os rastros da impressão de luz, no âmagô da sua duração. Cada foto é esse *rasto indicial da duração de uma deslocação*.

O que fica em imagem é, assim, algo muito distante das normais analogias entre o registo fotográfico e o nosso olhar.

"seguimento e retorno"



"de ouro"



"vista nua"

