



Das Tempo:

a Landscape to be Invented

Carla Campos

Das Tempo: a landscape to be invented

Aproximação às noções de tempo e materialidade na imagem fotográfica

Trabalho de Projeto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais Práticas Artísticas e Investigação realizado sob a orientação do Professor Juan Luis Toboso e co-orientação do Professor Rui Lourosa.

Setembro 2021

Agradecimentos

Sie ist häßlich daß es graut
Wenn sie in den Himmel schaut
Dann fürchtet sich das Licht
Scheint ihr von unten ins Gesicht
So muß sie sich am Tag verstecken
Wer will das Licht doch nicht erschrecken
Lebt im Schatten bis der Schein vergeht
Sieht einen Stern im Zwielight prangen und
fleht
Meine Schönheit auf die Wangen
Morgenstern ach scheine
Auf das Antlitz mein
Wirf ein warmes Licht
Auf mein Ungesicht
Sag mir ich bin nicht alleine
Häßlich, du bist häßlich
Du, du bist häßlich
Ich bin allein zur Nacht gegangen
Die späten Vögel nicht mehr sangen
Sah Sonnenkinder im Gewimmel und so
Lief ich in den gestörten Himmel
Morgenstern ach scheine
Auf die Liebste meine
Wirf ein warmes Licht
Auf ihr Ungesicht
Sag ihr sie ist nicht alleine

Morgenstern ach scheine
Auf die Seele meine
Wirf ein warmes Licht
Auf ein Hertz das bricht
Sag ihr dass ich weine, denn
Du, du bist häßlich
Du bist einfach häßlich
Der Mensch ist doch ein Augentier
Schöne Dinge wünsch' ich mir
Doch du, du bist nicht schön, nein
Morgenstern ach scheine
Morgenstern ach scheine
Morgenstern ach scheine
Auf die Liebste meine
Wirf ein warmes Licht
Auf ihr Ungesicht
Sag ihr sie ist nicht alleine
Und der Stern will scheinen
Auf die Liebste meine
Wärmt die Brust mir bebt
Wo das Leben schlägt
Mit dem Herzen sehen
Sie ist wunderschön

Morgenstern

Christian Lorenz, Christoph Schneider,

Oliver Riedel, Paul landers,

Richard Z. Kruspe, Till Lindmann

Escolho uma canção/poema para manifestar os meus sinceros agradecimentos a todos que me acompanharam nesta jornada. É comovente e belíssima a forma como cada um individualmente contribuiu para que a realização deste projeto fosse possível e é por isso que tenho dificuldade em encontrar as minhas próprias palavras.

Cada Ser foi único e singular e esta canção/poema compreende todas as singularidades, tudo que há de belo e de feio, por isso desejo fervorosamente e com todo o meu coração que o Grande Astro, a Estrela da Manhã aqueça os vossos peitos, os vossos corações e ilumine os vossos rostos.

Ao orientador e co-orientador Juan Luis Toboso e Rui Lourosa; às professoras Maria Covadonga Barreiro e Eduarda Neves; aos familiares Maria de Lurdes David, Joaquim Campos, Tânia Campos, Pedro Azevedo, Lurdes Azevedo, Salvador Santos, David Azevedo; Fernanda Santos; aos amigos Maria Bleck, Artur Leão, João Pedro, Leandro Ferreira, Liliana Moura e Rui Pedro Claro.

Resumo

“*Envoi*”, poema de Otavio Paz é resgatado para este projeto de investigação que aqui se manifesta: por um lado enquanto objeto de investigação teórico e prático, por outro lado como matéria-prima para a reflexão no domínio do artístico. Para tal, é produzida uma análise e reflexão deste poema, a partir da subjetividade da memória, com contornos de ficção no sentido de problematizar a imagem fotográfica, bem como a sua materialidade ou imaterialidade, apontando o foco para os processos alternativos, especificamente a análise dos fotogramas.

A partir das relações criadas entre memória, ficção, materialidade e imaterialidade, cria-se aqui o fio condutor para uma produção artística, a partir do fotográfico. Nesta produção cria-se, também, uma investigação, que visa explorar e privilegiar a experimentação como meio utilizado para a produção de projeto expositivo assumindo o formato de instalação.

Da instalação resulta um diálogo alinhado com a investigação e experimentação realizadas, que permite obter conclusões teóricas acerca dos estudos e processos de experimentação envolvidos.

Palavras-chave: Imagem fotográfica, fotografia, tempo e materialidade

Abstract

“*Envoi*” a poem by Octavio Paz is considered in this research project that is manifested here: on the one hand as an object of theoretical and practical research, on the other hand as a raw material for reflection in the artistic domain. To this end, an analysis and contemplation of this poem is produced, based on the subjectivity of memory, with fictional layers in the sense of bringing to discussion the photographic image, as well as its materiality or immateriality, pointing the focus to alternative processes, specifically the analysis of photographs .

From the relationships created between memory, fiction, materiality and immateriality, the guiding line for an artistic production is created here based on the photographic. In this production, an investigation is also created, which aims to explore and privilege experimentation as a resource used for the production of an exhibition project, taking the form of installation.

From the installation results a dialogue in line with the research and experimentation carried out, which allows theoretical conclusions to be drawn about the studies and experimentation processes involved.

Keywords: Photographic image, photography, time and materiality

Índice

Introdução	14
Capítulo I: <i>Imprisoned by four walls - to the north the crystal of non-knowledge a landscape to be invented</i>	16
1.1 O Poema	18
1.2 La Higuera	20
1.3 Cumulação	22
1.4 O Espetador Emoldurado	36
Capítulo II: <i>to the south, reflective memory</i>	42
2.1 Uma possibilidade de re orientação	46
Capítulo III: <i>to the east, the mirror</i>	56
3.1 Entre sonhos e projeções	60
Capítulo IV: <i>to the West, stone and the song of silence</i>	66
4.1 Materialidade e Imaterialidade	68
4.2 Fotograma: Fixando a sombra	72
Capítulo V: <i>I wrote messages, but received no reply</i>	80
5.1 A Sul de nenhum Norte: o desejo nasce primeiro	82
5.2 Metodologia e Processo	88
5.3 <i>Das Tempo: a landscape to be invented - o projeto</i>	100
Conclusão	104
Bibliografia	108
Webgrafia	109

IMPRISONED BY FOUR WALLS

to the

North,

the crys-

tal of

non-k-

nowledge

a lands-

cape to

be inven-

ted

to the

South,

reflective

memory

to the

East, the

mirror

to the

West,

stone and

the song

of silence

I WROTE MESSAGES, BUT RECEIVED

NO REPLY.

Introdução

As imagens e as palavras são, por vezes, dotadas de correspondências visuais. Há poemas que se manifestam por imagens e o encontro com “*Envoi*” do autor mexicano Octavio Paz, provocou um fluxo imagético que coincide com os meus interesses acerca da imagem fotográfica.

Os versos de “*Envoi*” resultaram como combustível para a investigação das eventuais potencialidades da imagem fotográfica, tendo como ponto de partida os processos alternativos, nomeadamente os fotogramas, enquanto tábula-rasa para uma aproximação às noções de tempo e materialidade inscritas na mesma. Propõe-se, assim, uma breve abordagem teórica das questões que me provocaram mais inquietações, tanto no decurso da investigação quanto na produção do trabalho prático. Para tal, vou resgatar os conceitos de memória e ficção, que poderá, eventualmente, materializar-se como uma *Landscape to be invented*.

Numa primeira análise e reflexão sobre o poema são identificadas as necessidades do eixo teórico que suporta a pesquisa realizada e apresentada nesta memória descritiva, o qual se configurou como ponto de partida para a produção de um projeto artístico que se desdobra em várias possibilidades: fotogramas e projeção de diapositivos.

A memória descritiva assenta em três momentos essenciais: no primeiro capítulo é abordada a origem do poema “*Envoi*”, seguindo-se com as problemáticas tradicionais da imagem fotográfica, orientando o foco para a sua verosimilhança e reprodutibilidade. Neste ponto, tentou-se trazer autores com perspetivas distintas, convocando Charles Baudelaire, considerado um dos mais empenhados críticos da fotografia, passando por Jean Braudillard e a sua visão pessimista acerca das imagens, e Susan Sontag que escrutinou a fotografia de forma rigorosa. Ainda no primeiro capítulo, traça-se um breve contexto sobre a relação imagem espetador, no qual recorre-se novamente a Susan Sontag e John Berger.

Num segundo momento, que compreende o segundo, terceiro e quarto capítulos, a pesquisa é direcionada para a noção de memória e ficção, e as suas relações com a imagem fotográfica. Para pensar estas noções, sugere-se o escritor Machado de Assis que relaciona a memória, identidade e imagem fotográfica, e Jorge Luis Borges que trata a impossibilidade do esquecimento. Ainda neste momento, faz-se a análise de uma das propriedades binárias da imagem fotográfica, respetivamente a sua materialidade e imaterialidade. Conclui-se este ponto com a análise do fotograma, no sentido de questionar as suas potencialidades enquanto imagem fotográfica.

No terceiro momento, que compreende o quinto e último capítulo apresentado na memória irá ser abordada o trabalho de projeto proposto, desde o ponto de vista da produção quer seja teórica quer seja prática, e estas ocorrem em paralelo. Assentes numa metodologia experimental, a produção teórica torna-se dependente da produção prática e vice-versa, resultando a possibilidade de um círculo cumulativo. É igualmente descrita a produção do trabalho de projeto, do ponto de vista técnico e formal.

A revisão do estado da arte é feita ao longo dos capítulos, pois foi assim trabalhada metodologicamente onde a teoria alimentou sempre a prática.

As fontes transcritas neste trabalho com origem em literatura estrangeira, estão traduzidas de forma livre.

Ao longo da realização do projeto, procurei, através da análise teórica das noções propostas, estabelecer uma relação entre estas e a imagem fotográfica, elaborar uma metodologia experimental baseada na experimentação em laboratório fotográfico e criar, mediante a pesquisa no meu próprio processo criativo, uma investigação no âmbito das artes visuais.



Capítulo I:

*Imprisoned by four walls - to the
north the crystal of non-knowledge
a landscape to be invented*

1.1 Poema

“*Envoi*”, poema de Octavio Paz chegou às minhas mãos através da Maria, minha parceira de luta e companheira durante este mestrado. “*Envoi*”¹ aparece no início da obra “*Production of Space*” de Henry Lefebvre. Bastou passar os olhos neste poema aparentemente simples para que fosse tomada por uma certa inquietação. Considerei de imediato um poema muito fotográfico ou muito imagético, quatro linhas que poderiam conter todos os mistérios da imagem e da fotografia, começando logo pelo cristal desconhecido que me remete ao prisma onde podemos ver o **spectrum**² visível, na impossibilidade de ver o que está para lá ou para cá do spectrum.

Ainda que o poema nos traga de forma inteligível as coordenadas cartesianas, colocando-nos espacialmente nos pontos cardeais, para cima, para baixo, para a esquerda e para a direita (norte, sul, este e oeste), não me parece que a imagem se mova neste território, mas antes num outro espaço ou tempo, penso que terá sido este o ponto que me seduziu de tal forma que necessitei de o trazer para o relatório do projeto.

Acerca do poema, numa pesquisa inicial percebi que havia algo de misterioso relativamente ao mesmo, pois quem o conhecia colocava-o como misterioso, isto porque estava escrito em inglês, o seu autor é mexicano e aparece numa obra de um escritor francês. Durante esta lenta incursão ao poema também se chega à informação que “*Envoi*” poderia não ser o título original e que é, muitas vezes uma palavra usada para terminar um poema ou para trazer algum carácter ficcional.

Na obra “*Productions of Space*” de Lefebvre, que em princípio nada teria a ver com esta investigação, conseguiu-se detetar uma outra pista. Afinal estes versos que me seduziram são parte do poema *La Higuera*, presente na obra “*Águila o Sol?*” do escritor mexicano Octavio Paz. Ainda assim assumo conservar para o projeto os quatro versos em detrimento da totalidade do poema, mas que irá conter alguns laivos do poema completo, o qual será colocado de seguida.

1 Relativo ao poema que aparece no início da obra “*Productions of Sapace*” do autor Henry Lefebvre.
2 referente ao espetro visível (arco-íris).

La Higuera

En Mixcoac, pueblo de labios quemados, solo la higuera señalaba los cambios del año. La higuera, seis meses vestida de un sonoro vestido verde y los otros seis carbonizada ruina del sol del verano.

Encerrado en cuatro muros (al norte, el cristal del no saber, paisaje por inventar; al sur, la memoria cuarteada; al este, el espejo; al oeste, la cal y el canto del silencio) escribía mensajes sin respuesta, destruidos apenas firmados. Adolescencia feroz: el hombre que quiere ser, y que ya no cabe en ese cuerpo demasiado estrecho, estrangula al niño que somos. (Todavía, al cabo de los años, el que voy a ser, y que no será nunca, entra a saco en el que fui, arrasa mi estar, lo deshabita, malbarata riquezas, comercia con la Muerte.) Pero en ese tiempo la higuera llegaba hasta mi encierro y tocaba insistente los vidrios de la ventana, llamándome. Yo salía y penetraba en su centro: sopor visitado de pájaros, vibraciones de élitros, entrañas de fruto goteando plenitud.

En los días de calma la higuera era una petrificada carabela de jade, balanceándose imperceptiblemente, atada al muro negro, salpicado de verde por la marea de la primavera. Pero si soplaba el viento de marzo, se abría paso entre la luz y las nubes, hinchadas las verdes velas. Yo me trepaba a su punta y mi cabeza sobresalía entre las grandes hojas, picoteada de pájaros, coronada de vaticinios.

*¡Leer mi destino en las líneas de la palma de una hoja de higuera! Te prometo luchas y un gran combate solitario contra un ser sin cuerpo. Te prometo una tarde de toros y una cornada y una ovación. Te prometo el coro de los amigos, la caída del tirano y el derrumbe del horizonte. Te prometo el destierro y el desierto, la sed y el rayo que parte en dos la roca: te prometo el chorro de agua. Te prometo la llaga y los labios, un cuerpo y una visión. Te prometo una flotilla navegando por un río turquesa, banderas y un pueblo libre a la orilla. Te prometo unos ojos inmensos, bajo cuya luz has de tenderte, árbol fatigado. Te prometo el hacha y el arado, la espiga y el canto, te prometo grandes nubes, canteras para el ojo, y un mundo por hacer. Hoy la higuera golpea en mi puerta y me convi-
da. ¿Debo coger el hacha o salir a bailar con esa loca?*

1.2 Cumulação

Ao colocarmos perante análise e discussão o termo “*imagem*”, colocamo-nos num campo de batalha demasiado aberto e para o qual este projeto nunca estaria preparado para o refletir, na sua necessária profundidade. Afinal de contas, a imagem é percebida antes do homo sapiens, e a representação já se tornava necessária eventualmente como “*forma de expressão*”, ou até (porque não?) de maneira recreativa.

O objetivo é pensar a contínua pertinência da imagem fotográfica na contemporaneidade, e toma-se aqui como ponto de partida a imagem fotográfica e os processos alternativos, precisamente porque aparentemente é esta misteriosa caixa escura que determina o momento de libertação da imagem. Isto quer dizer: momento em que há uma espécie de insubordinação da própria imagem ao lugar que lhe estava reservado até então, encontrando o medium ideal que viria permitir-lhe a sua reprodução, colocando-se num lugar de destaque, este lugar que aparentemente é nenhum - é a subordinação da Humanidade à imagem. Acredito, como ponto de partida, que a libertação da imagem rompe com o antropocentrismo, num jogo de simulação e dissimulação. Isto significa que o bem da humanidade é a causa final do resto das coisas e a imagem opera no sentido de simular esta realidade dissimulando que somos seus prisioneiros, sendo a causa final das coisas, uma certa ideia de felicidade. A felicidade tende a ser insaciável, cada desejo saciado origina outro e outro como uma erva daninha e a maior parte de produção de imagens, hoje são *commodities* que despertam o desejo que trás esta noção de felicidade no horizonte.

A intenção é refletir sobre a natureza da imagem fotográfica. Entende-se aqui como imagem fotográfica, também as imagens que têm origem nos processos alternativos. Em vez de questionar a natureza da fotografia. Tornando-se assim necessário compreender qual a sua importância neste primeiro quartel do século XXI. Qual o lugar que ocupa na discussão estética? Porquê que a fotografia liberta a imagem?

A ideia aqui, seria propor uma reflexão sobre a imagem fotográfica, mas não a imagem convencionada pela perspectiva (imagem que é figurativa). Convida-se à reflexão de uma imagem que está em constante metamorfose, que assume plasticidade no sentido em que a transformação dá-se a todo o momento.

As imagens, na sua natureza são irreverentes, Jean Braudillard¹ nos diz que são dotadas de uma “*irreverência*” divina. Este tipo de referência à imagem é de facto apaixonante, para o bem e para o mal.

Toda a imagem e principalmente a mediada pela câmara, mostra, mas também esconde. Ela revela o que não tem, ocultando o que tem. A sua verosimilhança não é problematizada de agora. Susan Sontag² problematiza esta questão de forma genial na sua obra Ensaio da Fotografia. Parece que a imagem fotográfica é aquela que traz consigo na sua natureza todas estas questões, como se a câmara obscura se constituísse como um dínamo das imagens:

“O conhecimento que as fotografias permitem adquirir é sempre uma espécie de sentimentalismo, cínico ou humanista. É um conhecimento de saldo: um simulacro de conhecimento, um simulacro de sabedoria; tal como o ato de fotografar é um simulacro de apropriação, um simulacro de violação. É o próprio mutismo do que, hipoteticamente, é compreensível em fotografia, que constitui a sua atração e provocação.” (Sontag, 2015, p.8).

O artista Jeff Wall que inicia o seu percurso artístico com a pintura vem *a posteriori* retomá-lo com a fotografia através da sua problematização, a fotografia enquanto documento verosímil. Apesar da sua abordagem pictórica, as suas fotografias são meticulosamente pensadas e produzidas, basta atentarmos na obra “*the passerby*”, 1996.

1 Jean Braudillard, Simulações e Simulacro

2 Susan Sontag, Ensaio Sobre Fotografia



“The passerby”, Jeff Wall, 1996

Aparentemente esta fotografia, nada tem de produção, mas as imagens de Jeff Wall nascem de um escrupuloso trabalho de produção ou estúdio, o que coloca em cheque a ideia de fotografia como verdade, como atestamento de algo que ocorreu.

Para Wall nada está separado daquilo que faz, pensa e vive. Todas as suas fotografias são *“ocorrências”*, nomenclatura que o artista lhes atribuiu, sendo uma boa parte das suas obras situações que vivenciou e que com recurso à memória as transportou para o estúdio, deixando sempre um espaço para o acaso entrar *“São acidentes que surgem durante a leitura. As minhas fotografias podem ter origem em qualquer lugar, mas surgem quase sempre da mesma forma acidental”*.

Já o artista Jonh Hilliard problematiza o próprio *medium* da imagem fotográfica, a camera obscura e a sua mecânica. Os seus estudos culminam na sua brilhante obra *“Camera Recording its Own Condition (7 Apertures, 10 Speeds, 2 Mirrors)”*, 1971.



"Camera Recording its Own Condition (7 Apertures, 10 Speeds, 2 Mirrors)",
John Hilliard, 1971.

Quando a câmara cria o seu retrato! Esta obra distingue-se pelo facto do artista abordar uma espécie de epistemologia do próprio *medium*. Há, portanto, uma investigação extensiva do medium e das suas potencialidades. Acredito que tenha sido um projeto bastante experimental. Durante os anos 1970, houve nos movimentos artísticos um resgate das noções “*Duchampianas*”¹ que permitiram romper com a tradição para pensar a arte em si própria.

Hilliard nesta obra examina o próprio medium, foram tiradas 70 fotografias, o artista apontou a câmara, uma SLR com película de 35mm, a um espelho e fotografou todas as velocidades de obturador possíveis, combinadas com as aberturas de diafragma. Na montagem do trabalho, Hilliard reagrupou o resultado da sua produção, onde é possível identificar apenas uma diagonal com a exposição considerada “correta”. Nos cantos podemos perceber fotografias com excesso de luz e outras com uma quase ausência de luz.

O meu olhar sobre a imagem fotográfica, não me permite o afastamento da ideia que o *medium* funcionou como uma espécie de catarse para a imagem. Até então ela estaria presa nas amarras da pintura, do desenho da escultura. Na segunda metade do século XIX, Charles Baudelaire já reconhecia os traços da modernidade e já olhava com muita desconfiança para a fotografia intuindo características da própria fotografia «*Procura aquela qualquer coisa a que irão permitir-nos chamar a modernidade; porque não se nos depara melhor palavra para exprimir a ideia em questão. O que ele pretende é retirar da moda o que ela pode conter de poético no histórico, extrair o eterno do transitório.*» (Baudelaire, 2006, p.289). Neste texto “*O Pintor da Vida Moderna*”, de 1863, Charles Baudelaire descreve a fugaz modernidade, fazendo violentas acusações à fotografia, pois já lhe adivinhava os perigos da sua reprodutibilidade técnica. Reparou no seu múltiplo.

A questão do múltiplo, da reprodutibilidade do próprio contexto da modernidade, coloca em debate a produção da obra de arte. Para Walter Benjamin o que não é original

1 Relativo a Marcel Duchamp

destitui a obra da sua aura, esta ideia de aura prende-se com a autenticidade da obra. No início do século XX assistimos a todo um despoletar de produção e reprodução, a arte é também afetada por tudo aquilo que a modernidade traz e tal como Baudelaire desconfiou antes, Benjamin também já reconhecia os traços análogos desta época:

«De que serve falar de progresso a um mundo que se afunda numa rigidez de morte? A experiência de um mundo que estava a entrar nesse estado de rigidez encontrou-a Baudelaire fixada por Poe com uma força incomparável. Isto transformou Poe numa referência insubstituível para ele; aquele descrevia o mundo no qual a escrita e a vida de Baudelaire encontravam a sua razão de ser. Veja-se também a cabeça de Medusa em Nietzsche.»

(Benjamin, 2006, p.179).

A imagem e os *mediuns* já provocavam desconforto nestes autores, de alguma forma reconheciam os seus “*potenciais perigos*”. A imagem é dissimulada tal como afirma Braudillard, porque implica uma presença oculta. Implica algo que não mostra, algo que esconde. Uma pessoa que dissimula, finge não ter estando na posse de algo. Mas a imagem também simula, e isto implica uma ausência, é fingir ter o que não se tem.

Parece-me que a imagem fotográfica carrega consigo por imanência a dissimulação. É a simulação por excelência tal como aponta Susan Sontag. Segundo Jean Braudillard, a simulação envolve todo o edifício da representação como simulacro. A representação tenta absorver a simulação interpretando-a como falsa.

«...Mas o próprio Deus pode ser simulado, isto é, reduzir-se aos signos que o provam? Então todo o sistema perde a força da gravidade, ele próprio não é mais que um gigantesco simulacro, não irreal, mas simulacro, isto é, nunca mais é possível de ser trocado por real, mas trocando-se em si mesmo, um circuito ininterrupto, cujas referências e circunferência se encontram em lado nenhum» (Braudillard, 1981, p.13).

Para Braudillard a imagem tem o poder assassino do *real*, do próprio modelo. Isto coloca-se em oposição à representação que tem o poder dialético, a representação faz a mediação do visível e inteligível do *real*. A boa fé ocidental aposta na representação, ou seja, que esta possa ser um signo, signo este que remete a uma profundidade do sentido, isto é, o signo pode trocar-se por sentido, e isto parece ser igual a Deus.

Então a religião seria o simulacro da divindade que anima a natureza, natureza esta que por sua vez pode ser representada. Estas questões que Braudillard propõe, as quais eu partilho, podem aparentemente colocar-me numa posição iconoclasta, da qual este projeto de investigação se afasta totalmente, pois o facto de questionar a natureza das imagens e dos simulacros não implica a partilha da sua destruição.

As representações, por sua vez, estão em oposição à simulação, pois Braudillard parte do principio da equivalência (isto sugere uma ideia matemática), equivalência do signo e do *real*. A simulação carrega consigo uma negação radical do signo como valor, isto é, a simulação parte do signo como reversão e aniquilamento de toda a referência.

Por outras palavras a representação tenta absorver a simulação interpretando-a como falsa, ou seja, a simulação envolve todo o edifício da representação como simulacro.

Poderíamos, assim, dizer que a simulação é um arquétipo que aniquila a referência?

Jean Braudillard identifica então as fases sucessivas da imagem:

- Em primeira instância ela é o reflexo de uma realidade profunda, apresenta-se como uma boa aparência – a representação é do domínio do sacramento;
- Na segunda fase, a imagem mascara e deforma uma realidade profunda, apresenta-se com má aparência – do domínio do maléfico;
- Numa terceira fase, ela mascara a ausência da realidade profunda, neste ponto finge ser uma aparência;
- A última fase seria, a imagem não tem qualquer relação com a realidade, é o seu próprio simulacro puro – já não pertence ao domínio da aparência, mas antes da simulação; (Braudillard, 1981, p.13).

«A passagem dos signos que dissimulam alguma coisa aos signos que dissimulam que não há nada, marca a viragem decisiva. Os primeiros referem-se a uma teologia da verdade e do segredo (de que faz ainda parte a ideologia). Os segundos inauguram a era dos simulacros e da simulação, onde já não existe Deus para reconhecer os seus, onde já não existe Juízo Final para separar o verdadeiro do falso, o real da sua ressurreição artificial, pois tudo está antecipadamente morto e ressuscitado.» (Braudillard, 1991, p. 14).

Tendo em conta os estágios da imagem que Braudillard propõe, poderíamos questionar: o que é uma realidade profunda?

Parece que a realidade profunda que Braudillard se refere é aquela que tem que ver com o sagrado e com a idolatria chamando à mesma “teologia da verdade”. A primeira e segunda fase das imagens há uma notória divisão entre o bem e o mal. A palavra reflexo, já em primeira instância, a imagem é considerada um reflexo não é o *real*.

O reflexo remete-nos ao espelho, mas antes do espelho a água já refletia e foi através do reflexo da água que Narciso se apaixonou por ele próprio. A terceira fase da imagem, já seria aquela que compreende a fotografia e os meios técnicos de produção e reprodução.

A fotografia enquanto processo completo, ou seja, momento da história onde se descobre o processo de fixação da imagem, apesar de supor que a fotografia existe desde o momento que existe luz, orienta-se o foco para o momento em que a imagem é fixada.

Isto, inevitavelmente coloca-nos na rota de Charles Baudelaire e Walter Benjamin, pois quando o processo se completa desconfia-se que a fotografia tem na sua natureza a representação do “*real*” e a reprodução.

Não se pretende neste projeto de investigação abrir o debate sobrecarregado de múltiplas referências já enunciadas sobre pintura vs fotografia, mas torna-se necessário abordar o autor que inaugura os escritos sobre a imagem fotográfica na modernidade.

Considerado por muitos um dos autores que mais esforço empregou à crítica da fotografia, Charles Baudelaire tinha com ela uma relação paradoxal, se por um lado admirava os retratos produzidos pela fotografia, por outro, criticava a industrialização da imagem mediante a sua reprodução técnica.

«Um Deus vingador acolheu as súplicas desta multidão. Da-guerre foi seu Messias. E então ela diz a si mesma: “Visto que a fotografia nos dá todas as garantias desejáveis de exatidão (eles crêem nisso, os insensatos), a arte é a fotografia”. A partir desse momento, a sociedade imunda se lança, como um único Narciso, à contemplação de sua imagem trivial sobre o metal. Uma loucura, um fanatismo extraordinário se apodera de todos esses novos adoradores do sol.»¹

1 <https://fasciniodafotografia.wordpress.com/2017/08/31/retrato-cit-charles-baudelaire/>

Baudelaire critica ferozmente os fanáticos narcisistas que idolatram e contemplam os seus retratos nas chapas encharcadas de mercúrio produzidas por Daguerre, por outro lado é amigo de Nadar e deixou-se retratar por Étienne Carjat.

Ao contrário de Daguerre, o poeta defende que a fotografia não poderia ser arte, mantendo uma espécie de ideia pristina em relação à pintura. Poderíamos então associar o pristino a uma espécie de divindade e transcendência, na visão de Baudelaire. É necessária alma ao artista francês e a fotografia seria obra do diabo, “*coisa para todos*” e repleta de obscenidades. O poeta e autor de “*As Flores do Mal*”, considerava que os franceses estavam obcecados pelo “*real*”. Isto levava à decadência pelo gosto sofisticado que a França carrega consigo na sua história. Considerava que a grande catalisadora deste processo de decadência seria a fotografia. Essa ideia é expressada numa crítica feroz à fotografia numa carta enviada à revista “*O Artista Moderno*” em 1859.

«Se for permitido à fotografia substituir a arte em qualquer uma de suas funções, ela logo será totalmente suplantada e corrompida, graças à aliança natural que encontrará na tolice da multidão. É preciso então que ela retorne ao seu verdadeiro dever, que é o de ser a serva das ciências e das artes, a mais humilde das servas, como a imprensa e a estenografia, que nem criaram e nem suplantaram a literatura. Que ela enriqueça rapidamente o álbum do viajante e devolva a seus olhos a precisão que faltava a sua memória, que ela ornamente a biblioteca do naturalista, amplie os animais microscópicos, ou mesmo, que ela acrescente ensinamentos às hipóteses do astrônomo, que ela seja enfim a secretária e o guarda-notas de quem quer que precise, em sua profissão, de uma absoluta precisão material, até aí, nada melhor.»

Que ela salve do esquecimento as ruínas decadentes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, as coisas preciosas cuja forma irá desaparecer e que pedem um lugar no arquivo de nossa memória, ela terá nossa gratidão e será ovacionada. Mas se lhe for permitido usurpar o domínio do impalpável e do imaginário, de tudo aquilo que apenas tem valor porque o homem lhe acrescenta alma, então, que desgraça a nossa!»¹

Esta carta enviada à revista que veio a falir logo de seguida, demonstra claramente que Baudelaire não atribuía qualquer sentido estético a esta “*invenção do diabo*”, que viria a reformular as questões estéticas. Mas, talvez pudéssemos dizer que a sua relação com a fotografia era dotada de uma generosa ambiguidade. Na sua biografia podemos encontrar uma carta de 22/12/1865 que Baudelaire escrevera à sua mãe, confidenciando o desejo de ter um retrato seu.

A relação de Baudelaire com a “*invenção*” da caixa preta adquire um certo grau de complexidade, a sua rejeição por um lado, por outro um recurso à memória, uma espécie de objeto que poderia preservar ou mediar os seus afetos.

“Gostaria de ter seu retrato. É uma idéia que se apoderou de mim. Há um excelente fotógrafo em Hâvre. Mas temo que isso não seja possível agora. Seria necessário que eu estivesse presente. Você não entende desse assunto, e todos os fotógrafos, mesmo os excelentes, têm manias ridículas: eles tomam por uma boa imagem, uma imagem em que todas as verrugas, todas as rugas, todos os defeitos, todas as trivialidades do rosto se tornam muito visíveis, muito exageradas: quanto mais dura é a imagem, mais eles são contentes.”

1 <https://fasciniodafotografia.wordpress.com/2017/08/31/retrato-cit-charles-baudelaire/>

Além disso, eu gostaria que o rosto tivesse a dimensão de duas polegadas. Apenas em Paris há quem saiba fazer o que desejo, quero dizer, um retrato exato, mas tendo o flou de um desenho. Enfim, pensaremos nisso, não?”¹ (Baudelaire, 1865).

Por ventura, Baudelaire com o seu sangue de poeta, e que grande poeta foi, tinha dificuldade em compreender a crueza e talvez, a crueldade de uma imagem fotográfica. De facto desejava uma imagem mais poética, que se assemelhasse à intenção do desenho, à mão que desenha e que decide enfeitar, amenizar ou exacerbar aquilo que acha passível de tal. De acordo com a interpretação pessoal do artista que toma as decisões para realizar o desenho, o artista que escolhe o que é belo de acordo com os seus valores éticos e correspondências sociais. Aquilo que é velho, que tem a intervenção da lei da gravidade e do oxigénio, como uma peça de bijuteria sujeita à oxidação, deixa de ser visto como belo.

Eventualmente, não seria à toa que se comparam os velhos aos trapos, isto permite trazer à superfície uma espécie de renúncia à precariedade, à ductilidade do quotidiano e da rotina. Assim as imagens, também estas devem ser igualmente belas tal como são no nosso imaginário. Os traços da vida, das experiências marcados no rosto, na época de Baudelaire, estavam longe dos cânones de beleza instituídos. Neste momento em questão, a fotografia impõe mais uma ruptura. Mas se hoje é possível encaixar rugas no debate estético, creio que seja de forma um tanto ao quanto leviana.

Mais tarde, quem vai entrar no encaixe deste pensamento desenvolvido por Baudelaire será o filósofo alemão Walter Benjamin, que tendo reconhecido em Baudelaire pronúncias corretas acerca de uma certa crise da obra de arte, vem também falar da fotografia no seu sobejamente reconhecido ensaio “*A obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*”, onde também refere a cultura como *commoditie*, tal como Marx teria previsto e como Guy Debord não deixou de caracterizar na sua obra “*A Sociedade do Espetáculo*”.

1 <https://fasciniodafotografia.wordpress.com/2017/08/31/retrato-cit-charles-baudelaire/>

Walter Benjamin não demoniza a fotografia nem a obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, mas compreende perfeitamente a crítica de Baudelaire, que estava bem ajustada com o panorama que se vivia no século XIX. Pelo contrário, vê aqui uma forma de emancipação da arte do ritual, anteriormente o objeto era dotado de uma aura. Para os gregos um objeto de culto, hoje a obra está emancipada para o bem e para o mal.

«... a reprodutibilidade técnica da obra de arte emancipa-a, pela primeira vez na história do mundo, da sua existência parasitária no ritual... A partir da chapa fotográfica, por exemplo, é possível fazer uma grande quantidade de cópias, o que retira sentido à questão da cópia autêntica. Mas nesse momento, com o fracasso do padrão de autenticidade na reprodução de arte modifica-se também a função social da arte. Em vez de assentar no ritual, passa a assentar numa outra práxis: a política.»¹ (Benjamin, 2006, p. IV,).

No brilhante projeto “*As Passagens de Paris*”, Benjamin dedica algumas páginas à fotografia, e analisa-a a partir de apontamentos que fez de outros autores. No contexto onde a indústria se desenvolve a par do capital, fala-nos de um mundo que inicia a sua história material, da técnica que começa a ser absorvida pelo campo da arte *«Estes mundos [?] de realidades estáticas podem detetar-se por toda a parte. O cinema é o seu centro. Materialismo Histórico.»* (Benjamin, 2019, pp.807-827).

1 Edição eletrónica de livre acesso

Nesta Paris da primeira metade do século XX, já se notava bastante diferente da Paris de Charles Baudelaire. O capital encontrava-se numa franca incubação, o inventário fotográfico ganhava os seus contornos, a fugacidade e a efemeridade tornam-se mais vincadas, o processo de industrialização a todo o vapor, os interstícios de um pós e pré-guerra, a burguesia e o progresso estabelecidos, a antevisão de um mundo global mergulhado nas imagens. A partir deste momento, tudo será uma *commoditie* ainda que se apresente de forma virtual, hoje somos capazes, ou não, de identificá-las.

Fica o resto, que de resto é a impossibilidade de voltar atrás. Estamos aprisionados por imagens. É manifestamente real.

1.3 O Espetador Emoldurado

É possível supor que a humanidade assenta num caos, mas tenta sem grande sucesso uma ordem. Eventualmente, essa ordem aparente foi estabelecida pela ordem cronológica que a história inventou. Uma linha temporal reta e linear, que durante séculos é construída pelas imagens da pintura, escultura, monumentos, artefactos arqueológicos e escrituras, sendo tudo inventariado até aos dias de hoje. A questão que paira é: todo este inventário é suficiente para uma compreensão aproximada daquilo que foi? De modo óbvio, esta pergunta que nos fazemos é extremamente subjetiva, pois as pinturas, as esculturas, as escrituras, à exceção da arqueologia, estão sempre sujeitas à interpretação dos seus autores.

Obviamente, foi esta a história que construiu a nossa imagem de mundo mas, antes de tudo, no sentido individual, os olhos são quase determinantes (considero que não sejam aquilo que estabelece, se pensarmos na condição de cegueira, os outros sentidos estabelecem esse lugar) para estabelecer o nosso *“lugar no mundo”* que nos rodeia, o qual tenta ser explicado através da linguagem. Segundo o crítico de arte inglês John Berger, esta articulação cria uma espécie de hiato entre o que vemos e o que expressamos por palavras *«A vista é aquilo que estabelece o nosso lugar no mundo que nos rodeia; explicamos o mundo com palavras, mas as palavras nunca podem anular o facto de estarmos rodeados por ele. Ainda não se estabeleceu a relação entre o que vemos e o que sabemos.»* (Berger, 1996, p.11).

O autor fala da vista (visão) como aquilo que estabelece o nosso lugar no mundo que nos rodeia; aborda que *“explicamos o mundo com palavras”*, havendo sempre um desajuste entre a explicação e a visão. abordando a obra do artista belga René Magritte “A Chave dos Sonhos” (surrealista e influenciado pela pintura metafísica de Giorgio de Chirico que comenta este fosso) entre as palavras e a visão.

O autor ao longo da obra “*Modos de Ver*” vai explicando cronologicamente, a forma de como fomos educados visualmente no ocidente. A forma como pensamos ou julgamos, os nossos valores éticos, afetam o modo como vemos as coisas, isto significa a presença inevitável de uma construção.

O que sabemos ou o que julgamos afeta “*o modo como vemos as coisas*” (construção). Berger segue com o exemplo do homem da idade média que via o fogo de forma diferente porque acreditava na existência física do inferno. Ou do amor, quando se ama a visão do ser amado tem um carácter absoluto, que as palavras não podem descrever. «*Estamos sempre a ver relações entre coisas e nós próprios, a visão está sempre em movimento. Quando começamos a ver, percebemos que podemos ser vistos, ou seja os olhos do outro encaixam com os nossos para tornar real que fazemos parte do mundo visível.*» (Berger, 1996, p.12).

Segundo o autor as imagens inicialmente foram feitas para evocar a aparência de algo ausente, no entanto ficou evidente que a imagem podia sobreviver aquilo que representava. «*Uma imagem é uma vista que foi recriada ou reproduzida. É uma aparência, ou um conjunto de aparências, que foi isolada do local e do tempo em que primeiro se deu o seu aparecimento, e conservada – por alguns momentos ou por uns séculos.*» (Berger, 1996, p.13).

Não há testemunho mais direto sobre o mundo que rodeou as pessoas que as imagens, estas são mais rigorosas que os textos (documental sem prejuízo da obra de arte), mas quando uma imagem é apresentada como obra de arte, a mesma é condicionada por *a priori* adquiridos sobre arte. O debate estético alimentado essencialmente por conceitos como o de beleza, verdade, génio, civilização, forma, status entre outros tantos que hoje, estão francamente atualizados e mais complexos mas, que ainda assim apresentam resquícios do passado na medida em que ainda hoje, esses aspetos configuram um legado da forma como vemos as coisas.

Muitos destes pressupostos¹, que poderiam estar desajustados na atualidade, é por essa mesma razão que mistificam o passado em vez de o clarificar. «*A história reconstitui sempre uma relação entre presente e passado. Por consequência, o medo do presente conduz à mistificação do passado.*» (Berger, 1996, p.15).

A arte muito operou e ainda opera na mistificação do passado, a razão para que tal aconteça é a mesma de sempre. Se há séculos atrás servia o clero e a nobreza, mais tarde passou a servir convenientemente também a *bourgeoisie*. Hoje obra de arte, essa aura “*benjaminiana*” é uma “*commoditie*” transacionada a valores escandalosos. No que diz respeito a esta mistificação do passado, ela acontece porque há uma certa impossibilidade de vermos a arte do passado e situarmo-nos na história, na realidade. Ainda em pleno século XXI, continua paulatinamente inacessível à grande maioria da população. Há milhões de pessoas no mundo, cujo objetivo último é tentar não morrer de fome, fome essa que não raras as vezes, não é alheia ao artista.

A privação do acesso à arte do passado significa a privação da história que nos pertence (Berger, 1996). Ao ocidente isto apenas parece camuflado, aparentemente ninguém está privado de nada. Obviamente que há os casos das pilhagens descaradas que aconteceram por parte dos países colonizadores, e aí o prejuízo ganha uma amplitude inaceitável. Assim o que nos chega já é em jeito de distorção e bastante difuso, que traz uma espécie de educação à nossa memória,

«Ao fim, e ao cabo, a arte do passado vem sendo mistificada porque uma minoria privilegiada se esforça por inventar uma história que possa justificar retrospectivamente o papel das classes dirigentes e porque tal justificação já não faz sentido em termos modernos. Por isso inevitavelmente mistifica.» (Berger, 1996, p.15).

1 Fala-se aqui das questões da verosimilhança da obra, do belo, do estrato social

A aceitação da obra de arte está intrinsecamente relacionada com os valores morais e éticos, isto constitui-se como uma espécie de matriz no cérebro na medida em que, embora de forma inconsciente, a aceitação da obra quando rececionada não é inocente. Há uma correspondência na observação. Os cânones da pintura estabelecidos por séculos, ainda afetam a forma como olhamos para alguns temas e o exemplo máximo disso é o retrato nú.

No renascimento, Leonardo Da Vinci presenteou-nos com a perspectiva, dentro de um vasto legado, a perspectiva talvez seja a convenção que se entranhou no ocidente até aos dias de hoje, determinando a forma como vemos. É a convenção a que chamamos realidade. Obviamente Descartes também contribuiu para que assim fosse. As suas coordenadas que nos colocam no espaço em relação a um objeto, vieram cimentar os “*modos de ver*”, por isso ainda se utiliza o termo “*percepção cartesiana*”.

O advento da fotografia permitiu uma espécie de aceleração no desenvolvimento dos meios de reprodução e produção. A arte saiu dos museus através da reprodução das obras em postais, fomos mediados pela objetiva, esta vê o que os nossos olhos não vêem, a tecnologia permite que o corpo seja atravessado por feixes radioativos e assim olhamos para dentro dele. Ao mesmo tempo, a tecnologia, também permite conhecermos o espaço sem nunca ter lá estado. Podemos ver objetos de vários ângulos. Imagens mediadas por dispositivos eletrónicos que nos oferecem a visão daquilo que os nossos olhos não alcançam.

“Sou um olho. Um olho mecânico. Eu, a máquina, mostro-vos o mundo de um modo como só eu posso vê-lo. Liberto me Hoje e Para Sempre da e mobilidade humana. Estou em constante movimento. Aproximo me e afasto-me dos objetos. Rastejar debaixo deles. Move me colada a boca de um cavalo a correr. Caio eu levantando-me juntamente com os corpos que caem e se levantam. ISTO sou eu, a máquina, manobrando entre movi

mentos caóticos, registando um movimento após o outro, nas combinações mais complexas. Liberto dos limites do de tempo, de tempo e de espaço, cor de coordeno cada um e todos os pontos do universo, onde quer que eu queira que eles se encontrem. O meu caminho conduz à criação de uma nova percepção do mundo. Assim explico de uma nova forma, o mundo por vós ignorado” (Dziga Vertov citado por Berger, 1996.)

A fotografia trouxe consigo os processos de reprodução, foi vista como uma grande ameaça à arte ainda no seu desenvolvimento. Imitava o *real* deveria então, apenas servir como ferramenta ao pintor. Não passou muito tempo para que a fotografia passasse a fazer parte do quotidiano das pessoas. A rápida e infinita reprodução permite colocar imagens em circulação, a produção massiva de câmeras, cada vez mais pequenas e mais rápidas permite que uma considerável franja da população tenha acesso ao aparato.

«A fotografia, mais recentemente, transformou-se num divertimento quase tão praticado como sexo e a dança, o que significa que, como todas as formas de arte de massas, a fotografia não é praticada pela maioria das pessoas como arte. É sobretudo um ritmo social, uma defesa contra a ansiedade, e um instrumento de poder.» (Sontag, 2015, p.16).

A sua imagem “*fiel*” à realidade constitui-se como um poder que a fotografia tem de atestar a verdade, isso hoje é ainda mais evidente no fenómeno das redes sociais. A felicidade é atestada pela fotografia, as comidas deliciosas, os restaurantes frequentados, as viagens que são feitas, as selfies¹, tudo vale para dizer “*eu sou feliz! estou sempre bem!*” por via de imagens que sobem instantaneamente para a rede e para o mundo.

¹ De acordo com a wikipedia “*fotografia digital que a pessoa tira de si mesma - auto-retrato.*”

Nota: Uma selfie não é um auto-retrato

«A fotografia, sendo uma forma de comprovar a experiência, é também um meio de a negar, a limitá-la a uma procura de fotogénico, ao convertê-la numa imagem, numa recordação. O próprio ato de fotografar é tranquilizante e atenua a sensação de desorientação que as viagens provavelmente e se exacerbam.» (Sontag, 2015, p.18).

As imagens fotográficas correm à velocidade de um *scroll*, e nós somos reféns delas, pois vivemos uma patologia da ausência da “*ética das imagens*” (Sontag, 2015). Elas provocam desejos que só quando satisfeitos acontece a apoteose da felicidade. A imagem fotográfica é uma, de novo, *commoditie* por natureza e presta-se bem aos interesses do capitalismo. É através dela que o consumo se exarceba, *«A necessidade de comprovar a realidade e de engrandecer a experiência através das fotografias é uma forma de consumismo estético a que todos nos entregamos.»* (Sontag, 2015, p.32).

Afasto-me completamente da ideia de demonização da fotografia, mas é necessário também apurar consequências da libertação das imagens, somos cada vez mais dependentes delas para sermos felizes, há toda uma estetização do status, uma homogeneidade absurda, *«As fotografias não podem gerar posições morais, mas podem reforçá-las e contribuir para consolidar as que se iniciam.»* (Sontag, 2015, p.26).

Parece-me que esta é a relação atual da sociedade com as imagens, sejam elas fotográficas ou não. A eugenia tende a estar cada vez mais vincada, há um grau de ascese a ser alcançado. A teoria dos espectros de Balzac¹ nunca fez tanto sentido como agora, as camadas que compõe as aparências tornam-se cada vez mais opacas, o volume acentua-se até ao ponto de ficarmos irreconhecíveis a nós mesmos acreditando na própria mentira, mas que a imagem atesta enquanto verdade.

1 Teoria de Honoré de Balzac assente nas camadas do corpo. Esta teoria encontra-se em toda a sua obra “Comédia Humana”, Balzac identifica nas aparências as camadas que constituem o corpo.



Capítulo II:

to the South, reflective memory

"time present and time past.....
..... are both perhaps present in time fu-
ture.....
..... and time future contained in
time past.....
..... if all time is eternally present.....
..... all time is unredeemable.....
..... what might have been is an.....
.....ABSTRACTITION.....
.....
..... remaining a perpetual possibility.....
..... only in a world of.....
.....SPECULATION... What might have been.....
andwhat has been.....
..... point to one end.....which is always.
..... present..... Footfalls echo...
.....
.....in MEMORY.....
..... Down the passage WHICH....
WE.....DID.... NOT.... TAKE....."

2.1 Uma possibilidade de re|orientação

Seria o esquecimento a memória da própria memória?

Uma das definições que mais me detém sobre memória no dicionário é, *grosso modo*, a memória significada como a “*função geral de conservação da experiência anterior*”. O que me atém aqui é a ideia de experiência, ontologicamente pode manifestar-se com diversas variações, pode por exemplo tratar-se de experiência emocional umas vezes, outras experiências mais da ordem física.

No ocidente o conceito de memória é entendido como a capacidade que o ser humano tem de sintetizar e reter conhecimentos sobre o passado, resgatando experiências que funcionam como elo de ligação com o tempo presente, que relacionadas assumem um papel importante na construção da identidade do indivíduo. Ficou então convencionado que a memória é um sistema de armazenamento.

Esta ideia de memória na tradição, acreditamos que deve-se, principalmente a Platão e Aristóteles. Para Platão a memória seria caracterizada por imagens mentais onde se inscreve o conteúdo das vivências. Já para Aristóteles o acesso à memória seria a recuperação da experiência por via das imagens mentais, as quais coincidem com o presente. (Santos & Souza, 2016)¹. Para o filósofo Ludwig Wittgenstein reside aqui um equívoco, pois a memória é um conceito que se inscreve na linguagem e não na ontologia.

«Um evento deixa um rastro na Memória: às vezes imagina-se que isso consistiria no evento deixar para trás um rastro, uma impressão, uma consequência no sistema nervoso. Como se pudéssemos dizer: até os nervos têm uma Memória. Mas, se alguém agora se lembra de um evento, ele teria de deduzi-lo dessa impressão, desse rastro. Seja o que for que o evento deixe para trás no organismo, isso não é lembrança.» (Wittegenstein citado por Santos & Souza, 2015, p.11).

¹ <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/problemata/article/view/17258/14343>

Para Wittgenstein o equívoco reside na maneira de como se estabelece a temporalidade de um traço representacional, ou seja, como compreendemos que determinada imagem alcançada remete a um passado específico. Eventualmente, inscreve-se aqui equívoco entre recordação e esquecimento.

Cindir, fragmentar, difusão, distorção, *blur*, modificação, são adjetivos compatíveis com o conceito de memória e com a fotografia. São também compatíveis com o esquecimento. Suponho que seja possível conceber a ideia de memória, não só como um sistema de armazenamento incrivelmente orquestrado que nos proporciona um ritmo, um “*tempo*”, mas também como um sistema circular onde o esquecimento funciona como condição da memória e a memória como condição do esquecimento. Assim sucessivamente onde um não é possível sem o outro. «*O dever da memória enuncia-se como uma exortação ao não esquecer. Mas, paralelamente, rejeitamos o espectro de uma memória que nada esquece. Seria monstruoso. Compreender uma memória sem esquecer, não seria possível. É preciso encontrar um equilíbrio entre as duas.*» (Cortés, 2001, p.43).

Qual é o espaço para a experiência numa sociedade tão homogenia?

Talvez Zygmunt Bauman nos ajude e traga à luz o conceito de sociedade líquida¹ ou mundo líquido, devido a essa homogeneidade, o que é compreensível. Do ponto de vista químico uma mistura homogenia é o oposto de uma mistura heterogenia, caracterizada pela repelência entre duas substâncias líquidas.

A heterogenia pressupõe que duas substâncias líquidas não se misturem, mas existe tecnologia que o faça muito bem por via das ondas ultrassônicas. Esta tecnologia é bastante utilizada nas indústrias farmacêutica e cosmética, onde se obtém uma espécie de pasta, cujo vulgo nome se dá por creme.

1 Ideia colocada na obra “Sociedade Líquida” do filósofo Zygmunt Bauman.

Tecnologicamente, poderíamos dizer que o que nos encaminha para esta homogeneidade são os mecanismos de controle, seriam estes então que permitem a construção de uma memória coletiva através de um fluxo instantâneo e simultâneo de imagens recheadas de “data”. Neste sentido o cinema tem um papel de destaque, enquanto ferramenta que ocupa o plano central nos meios de comunicação. Configura-se como o meio com maior e mais eficaz capacidade de criar e manipular a realidade *«Finalmente há o cinema. Ele é a memória incerta da infância e a memória do século. O seu mecanismo e o seu dispositivo fazem a máquina ideal que coloca o esquecimento em condição de lembrança.»* (Bellour, citado por Cortés, 2001 p 59). De momento, ao que parece, a sociedade urge o presente, isto torna-se explícito em palavras como “coach” e “mindset” que tanto estão em voga na atualidade. Curiosamente a palavra urgência tem como anagrama a palavra enguiçar. Esta urgência coloca-nos de facto, num enguiço onde o passado aparentemente está condenado a ser removido da história, provocando uma rutura e até uma alteração das coordenadas espaço-temporais, onde as coordenadas cartesianas talvez se inscrevam apenas na superfície, configurando-se numa assustadora navegação sem bússola.

Desde a sua “invenção”, a fotografia tem sido francamente utilizada como um recurso à memória. As imagens fotográficas funcionam como uma ferramenta para o não esquecimento. A fotografia carrega na sua natureza a característica do documento, da indexação e da verosimilhança. Mas, por acaso, não carregará também aquilo que esconde? Uma dissimulação daquilo que aparentemente não existe? Percorrer um álbum de família garante-nos que determinado evento ocorreu de determinada maneira?

Muitas vezes compara-se a fotografia à memória. Os nossos olhos funcionam como lentes de uma câmara, tal como esta requerem um enquadramento. A película poderia estar para o cérebro onde reações imensas, que por via de processos infinitos, decorrem. O produto final, ou seja, a memória em si poderia, eventualmente, ser a imagem final impressa em papel sensibilizado a qual é um fragmento resultante daquilo que foi

enquadrado ou de uma experiência que precede. Este fragmento impresso, tal como a memória, também se encontra sujeito à erosão do tempo. A culpa é do oxigénio. Oxigénio é vida, mas é este que também provoca a morte.

O recurso à fotografia como recusa do esquecimento e até como procura de uma identidade que nos possa eventualmente ser devolvida, tem sido uma busca incessante por parte de vários artistas e autores.

A obra "*Dom Casmurro*" de Machado de Assis escrita no século XIX mostra-nos isso, ao longo da narrativa damos conta que a fotografia assume a função de emanção do passado e objeto de afeto. É através de um olhar voltado para as imagens do passado que o narrador busca a verdade e a unidade entre o que foi e o que se tornou, assim como entre o que parece ser e o que é. Dom Casmurro resgata o tempo do seu casamento, enquanto ainda era Bentinho e é no retrato do seu amigo falecido que encontra a prova da traição de Capitu sua esposa. Esta prova cabal, que permite uma correspondência física detalhada do seu filho com os traços do seu melhor amigo, acaba com o seu casamento e em alguma medida leva a uma destruição da sua identidade, que *a posteriori* e enquanto Dom Casmurro pretende reconciliar «*não consegui recompor nem o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente.*» (Assis, p. 289).

Existe nesta obra uma relação íntima entre memória e fotografia, suponho até que a obra assente neste eixo. A esperança que esta edifique um consenso identitário que D. Casmurro tanto procura.

Mas a memória é fragmentada por via de imagens ora sobrepostas ora justapostas, sujeita à erosão do tempo, onde o esquecimento torna-se a própria memória, pois seria catastrófico recordar todas as experiências.

Funes, personagem do conto Funes da obra literária “*Ficções*” do escritor Jorge Luis Borges, era apto a fazê-lo, mas levava todo o dia para recordar a experiência de um dia. Uma condição que lhe limitava o acesso ao conhecimento.

*«Estas lembranças não eram simples; cada imagem visual estava ligada a sensações musculares, térmicas, etc. Conseguia reconstituir todos os sonhos, todos os devaneios. Duas ou três vezes tinha reconstituído um dia inteiro: nunca chegara a ter dúvidas, mas cada reconstituição havia demorado um dia inteiro. Disse-me; **Mais recordações tenho eu sozinho do que devem ter tido todos os homens desde que o mundo é mundo. E também: Os meus sonhos são como as vossas vigílias. E também já pela madrugada: A minha memória, senhor, é como uma lixeira. Uma circunferência numa ardósia, um triângulo retângulo, um rombo, são formas que podemos intuir plenamente...**»* (Borges, 2000, p.77).

Funes tem uma patologia desde que caiu do cavalo, na queda bate com a cabeça, o acidente confere-lhe uma nova identidade, apenas consegue lembrar-se das coisas cronologicamente. Não retém a informação necessária que permite o conhecimento, a reflexão, que é na realidade uma das funções da memória. Não aprende por via da experiência nem esquece para poder dar lugar a uma nova memória e sedimentar um determinado conhecimento.

As imagens têm sido fundamentais para a construção da memória coletiva, muitas vezes utilizadas de forma inadequada para produzir uma narrativa histórica, linear e única, narrativa esta que é bastante ocidental e assente em raízes europeias. Neste ponto a fotografia tem uma palavra a dizer, ou antes pode permitir que muitas imagens falem.

Parece-me que a fotografia se constitui como o *medium* que permite a libertação da imagem, subverte o papel da imagem desde as suas entranhas. A apoteose deste revolver é a inversão dos papéis a que estamos sujeitos hoje. Na contemporaneidade as imagens são dominantes, estamos presos nelas, ditam a nossa identidade e felicidade. Hoje compramos não só bens, mas também experiências publicitadas por imagens de destinos ou restaurantes maravilhosos, «*Por fim, o resultado mais significativo da atividade fotográfica é dar-nos a sensação de que a nossa cabeça pode conter o mundo todo - como uma antologia de imagens.*» (Sontag, 2015, p.11).

O advento da fotografia permitiu um grande desenvolvimento tecnológico, neste primeiro quartel do século XXI as câmeras estão espalhadas por todo o lado e são quase invisíveis aos nossos olhos. O entretenimento gratuito leva-nos a pagar uma fatura elevadíssima no final das contas. Essa fatura é a memória coletiva homogeneizada e saturada pela quantidade massiva de imagens e de informação a que estamos expostos (Lugares de la memória pp 35). Ressalva-se que a memória coletiva tem uma função muito importante, como por exemplo, os grandes massacres da história, mas por outro lado, a forma como eventos como o holocausto têm sido colocados trazem uma consequência inversa. Ver toneladas de vezes imagens fotográficas sobre este evento macabro e repudiante da história da humanidade e veiculá-las com a leviandade que se tem assistido, estas imagens deixam de produzir o efeito a que se propõe.

«O vasto catálogo fotográfico de miséria e de injustiças no mundo familiarizou-nos de certo modo com a atrocidade, fazendo com que o horrível pareça vulgar, familiar, remoto (“é só uma fotografia”), irremediável. Na época das primeiras fotografias dos campos nazis essas imagens não eram, de nenhum modo, banais. 30 anos depois, parece ter-se atingido um ponto de saturação. Nestas últimas décadas, a futura fotografia comprometida contribuiu tanto para a insensibilizar a nossa consciência como parar despertar.» (Sontag, 2015, p.9).

Os meios de comunicação que favorecem a saturação da informação, conduzem-nos à supremacia de uma memória única, a memória de uma amnésia coletiva, que tem como consequência uma individualização, mas não uma identidade. Um hedonismo e um narcisismo profundamente perturbador, «*Através das fotografias, o mundo transforma-se num conjunto de partículas desconexas independentes; e a história, passada e presente, num conjunto de anedotas e fait divers.*» (Sontag, 2015, p.31).

Dentro deste processo de investigação e na prática artística que se lhe associa, gostamos de olhar para a memória em jeito de metáfora, comparando-a à estrutura de uma cebola. Elaborada por camadas sobrepostas interrompidas por um fino, delicado e frágil véu, camadas meio translúcidas que ao sobreporem-se formam uma opacidade corpórea, uma manifestação da matéria onde existe conexões e comunicação entre elas. Isolando-as, as camadas ficam desprovidas de sentido. A fina película que se apresenta entre as camadas da cebola poderia estar para um espaço de latência da memória, tal como o papel sensibilizado retém a imagem latente que apenas aguarda as reações químicas necessárias para a revelar.

Dizer que a memória constitui um palimpsesto, não seria errado, parece existir uma espécie de reutilização da estrutura, as ações de raspar, apagar e esquecer permitem uma nova sobreposição, uma nova camada “*Uma super impressão de diferentes imagens que têm como consequência a criação de outras.*” (Cortés, 2001, p.37).

Memória, sonhos e ficção estão intrinsecamente relacionadas, talvez uma não exista sem o engajamento do outro, são da ordem do imaginário, da ordem das imagens que nos perturbam e nos colocam mais dúvidas de que as certezas. O sonho tende a ter uma certa distorção, desvanecimento e esquecimento.

Apercebo-me de que mal me recordo dos meus sonhos, quando entram personagens o rosto geralmente está ou ausente ou distorcido, as cores não são vividas e resvalam para imagens monocromáticas ou com um enorme gradiente de cinzas. Todos os elementos são anamórficos, não consigo nomeá-los a maioria das vezes. A noção de perspectiva não existe, há uma espécie de *flat* contínuo e cheio de movimento, por vezes um *super slow motion*, onde os elementos ou objetos dão lugar a outros, culminando no esquecimento e confusão pouco tempo depois do despertar. Os sonhos e as minhas memórias dos sonhos são muito semelhantes ao que a imagem fotografica tem a capacidade de trazer, as tais distorções, a imagem bidimensional, as repetições de luz que apenas sugerem, mas não revelam.

Recordo-me de passar uns largos meses a tentar compreender dois parágrafos acerca dos “*Paradoxos de Zenão*”¹. Consumia com os olhos todos os movimentos que fossem possíveis, mas não os conseguia trazer à luz da minha compreensão. Quando vi a obra “*Cowfish*”, 2011, dos artistas José Maria Gusmão e Pedro Paiva consegui compreender os paradoxos.

A realidade é cindida em pedaços que dão origem a momentos enigmáticos, deixando-nos imersos nas leis que regulam as exceções, de repente encontramos-nos noutra plano perante a singular obra destes artistas.

De linguagem experimental e incorporando o *medium* na própria obra estes artistas tratam a pintura através da “*imagem-movimento*”, onde ela emana com toda a sua lentidão e plasticidade, dando a entender que quer mostrar todas as camadas de um determinado processo. Se por um lado tem algo de poético, por outro transcorre um humor bastante sofisticado. Descrevem o seu projeto global como uma “*Metafisica Recreativa*”, figurando como elemento chave dos seus trabalhos, a fascinação pelo que escapa ao entendimento e à lógica. Fazem emergir os pontos convergentes da história da fotografia e do cinema, mas é com a história dos *medium*, que anda sempre de mãos dadas com as duas primeiras e que normalmente é desconsiderada, que atribuem o carácter ilusionista característico da sua obra.

1 Zenão de Eleia filósofo pré-socrático 490 a. C. - 430 a. C.

Através dos truques óticos que são transportados para a contemporaneidade, através de uma espécie de resgate da lanterna mágica.

“*Cowfish*”, 2011, que nos absorve e absorve, leva-nos ao estado de apneia, onde todo aquele rigoroso slow motion, nos deixa inquietos mas, ao mesmo tempo com sentido de humor. Suspensos na dúvida do que terá acontecido, de forma muito descontraída, apesar do confronto com uma representação dos temas vida e morte. Normalmente são temas evitados ao longo da existência. Nesta obra o desconforto faz-se emergir, mas é quase como que se fosse incorporado o humor de uma forma tão precisa, que deixa o espectador descontraído, de forma mágica e oculta.



Still de video “*Cowfish*”, José Maria Gusmão e Pedro Paiva, 2011.

A artista cubana Ana Mendieta e a sua série “*Untitled: Silueta Series*”, 1978, é uma obra que tem vindo a ser tomada como referência visual e teórica, no decurso desta pesquisa. Esta série traz muitos contornos sobre memória. A artista incursa numa busca incessante pelas suas raízes, talvez por ter sido afastada do seu país muito nova.

Viu-se obrigada a sair de cuba, indo morar para os E.U.A., onde iniciou o seu percurso artístico. “*Untitled: Silueta Series*” traz ritual, mas também está emboído de uma procura da identidade que ficou algures no tempo. Numa tentativa de resgatar aquilo que poderá ter ficado esquecido. Talvez à semelhança de Dom Casmurro que procura a relação entre o que é e aquilo que foi, a diferença é que a artista cria as suas próprias imagens, geralmente acompanhadas de uma performance. A impressão do seu corpo na terra remete, à necessidade do resgate daquilo que foi e do re-encontro com as suas raízes.



“*Untitled: Silueta Series*”, Ana Mendieta, 1978.



Capítulo III:

to the East, the mirror

**Se esta manhã e este
encontro são sonhos,
cada um dos dois tem
de pensar que o sonhador
é ele. Talvez deixemos
de sonhar, talvez não.**

**A nossa evidente obrigação, entretanto,
é aceitar o sonho, como
temos aceitado o Universo
e ter sido engendrados
e ver com os olhos
e respirar**

O Livro da Areia

Jorge Luis Borges

3.1 Entre sonhos e projeções

O termo ficção é geralmente utilizado para a construção de narrativas da ordem do imaginário, aqui abre-se o espaço à especulação e talvez se constitua como uma escusa para justificar aquilo que não pertence e/ou escapa ao domínio do “real”. Ao empregar a palavra *ficção*, demonstra uma consciência que não é *real* e assim torna-se possível a distância da loucura, esta, não é vista com bons olhos pela sociedade, é tratada com indiferença. Erasmo de Roterdão na sua obra *Elogio à Loucura*, acusa os homens de ingratos, uma vez que estes muito devem à Deusa da Loucura.

« - Já é tempo, como diria Homero, de deixar os Céus e descer à Terra. Não encontrareis aí alegria ou felicidade, sem o meu auxílio. Vede, primeiro, com que providência a Natureza, mãe do género humano, teve o cuidado de em tudo deixar o tempero da loucura. Segundo os Estóicos, a Sabedoria consiste em deixar-se guiar pela razão, a Loucura deixa-se ir ao sabor das paixões. Para que a vida humana não fosse totalmente triste e enfadonha, Júpiter concedeu-lhes muito mais paixões do que razão, na proporção de um asse para meia onça.» (Roterdão, 1973, p.35).

O universo da ficção compreende a simulação, aquilo que não corresponde à realidade, a criação imaginária, a fantasia. É bastante comum vermos artistas, escritores, cineastas recorrerem aos sonhos como ferramenta para criar narrativas ficcionais. É assim que nasce aquela que é considerada a primeira obra de ficção científica, “*Frankenstein*” ou “*O Prometeu Moderno*”, da escritora Mary Shelly. O curioso facto que aqui reside é que, segundo as mitologias em torno da história, esta obra foi escrita num momento de insónia. Ora, durante uma insónia não dormimos, portanto, parece que não há produção de sonhos, no entanto é possível encontrar na teoria da psicanálise de Sigmund Freud, a relação entre sonho e insónia.

Segundo esta teoria a insónia dá-se na fase paradoxal do sono, que segundo a ciência seria quando os sonhos acontecem, relacionando então a insónia com o medo do medo do sonho. Ou seja, o insone pode eventualmente ter medo do medo que possa sentir durante um pesadelo, o qual Freud relaciona com o inconsciente nos pesadelos, a manifestação de um desejo latente a ser saciado no pesadelo. É uma relação um pouco bizarra, mas que não deixa de ser curiosa, visto que se encontra uma correspondência significativa entre conceitos como sonho, ficção, fantasia e imaginação.

Walter Benjamin fez anotações admiráveis sobre sonhos, uma dessas breves anotações “*O Horror Nos Sonhos*”, faz referência à teoria de Freud sobre a satisfação do desejo nos pesadelos.

«Perguntam a Freud como tornava compatíveis os sonhos desagradáveis com a sua teoria em que todos os sonhos procuram a satisfazer algum desejo. Esta foi a sua resposta: “Tais sonhos satisfazem o desejo de consolo dos problemas que o nosso despertar acarreta. Despertando, encontrarás condições insuportáveis, em comparação com as sonhadas”. A partir desta premissa torna-se imediatamente tentadora a explicação de certos sonhos de um horror indescritível, de situações em que estamos meio adormecidos ou até completamente acordados. Pergunto se não decorrerá da necessidade de mitigar o comum horror da morte, comum horror mais profundo de outras coisas que evitamos pornos serem desconhecidas?» .(Benjamin, 2020, p.102).

Anteriormente, referi que geralmente não me recordo dos meus sonhos, na maioria das vezes nem sei se sonho, porém quando sei que sonho é porque o vivi através das minhas sensações. Há uma dificuldade enorme em recordar-me daquilo que sonhei no sentido da imagem e do conteúdo narrativo.

Por exemplo, tenho a sensação que vou cair de um precipício, mal vejo o precipício e desconheço completamente o contexto que me colocou nessa situação de queda livre. Não há um acesso significativo à memória do sonho, ou então foi produzida concomitante com o esquecimento.

Os sonhos são bastante curiosos, e os surrealistas sabiam bem disso. Este território, não é propriamente o combustível da minha produção, mas a impossibilidade de um afastamento dele impôs-se no decorrer deste projeto. Essa impossibilidade manifestou-se por via das semelhanças que fazem correspondência à imagem fotográfica. A latência presente no inconsciente que é algo imaterial que pode vir a manifestar-se num sonho é de facto atraente, projetando isso para os fotogramas.

Mas não estamos, por ventura, presos numa ficção ou simulacro?

A fotografia move-se neste domínio de forma confortável, como uma bailarina que domina o “*Lago dos Cisnes*”¹, abrindo uma caixa de Pandora, que permite infinitas possibilidades, seja do ponto de vista individual, seja do ponto de vista coletivo. Presta-se bem a este papel especulativo, aliás se toda a imagem é especulativa, a imagem fotográfica transcende a especulação, ou antes, a especulação reside nela por imanência. Esta está sempre em potência na fotografia. Ausência, presença, real, ficção, verosimilhança, falsidade, são binarismos que estão presentes concomitantemente numa só imagem fotográfica. «*As fotografias são marcas fantasmáticas que permitem a presença simbólica dos parentes dispersos. Um álbum de família refere-se geralmente à família no seu sentido mais amplo e, com frequência, e tudo o que dela resta.*» (Sontag, 2015, p.17).

Neste ponto Sontag é genial no seu pensamento, de facto, por um lado o álbum de família carrega consigo esta fantasmagoria, por outro lado demonstra-nos com esta simples frase que todos estamos mergulhados na ficção sem nos apercebermos.

1 Swan Lake, Op. 20, é um ballet, pelo compositor russo Pyotr Ilych Tchaikovsky, 1875-76.

Pode ser que a caixa preta seja tão mágica que nos enfeitiçou, e assim a fotografia dissimulada, simula a sua vulgaridade pela capacidade de reprodução, pelas suas características precárias. Simula a sua ingenuidade e inocência, simula a ausência da presença do seu poder. Não é à toa que muitas vezes é comparada a uma arma, devido à sua rapidez, objeto pequeno que se interpõe entre o fotógrafo e o assunto fotografado e também, não menos importante, ao gesto do disparo.

A imagem fotográfica, teve o poder e a capacidade de enfeitiçar todo um coletivo, ao ponto de que todos os nossos desejos que acreditamos trazerem a tão esperada felicidade, são mediados por imagens fotográficas,

«A Visão realista do mundo compatível com a burocracia redefina o com o conhecimento como técnica e como informação. As fotografias são valiosas porque fornecem informação. Dizem-nos o que existe; fazem um inventário. Para espíões, meteorologistas, médicos legistas, arqueólogos e outros profissionais da informação o seu valor é inestimável. Mas nas situações em que a maior parte das pessoas usa as fotografias, o seu valor informativo da ordem da ficção.»

(Sontag, 2015, p.30).

A ficção não nos é estranha, mas causa estranheza. A sociedade tem vindo a fazer um enorme esforço para ignorar a ficção, o sonho, ou até mesmo o absurdo. Contamos aqui com o contributo da obra do cineasta norte-americano David Lynch. Não tem qualquer problema em representar o surreal, o absurdo e ficcionar.

As suas obras, plásticas, fotográficas ou filmicas, andam geralmente, em torno do sonho, realidade, ficção e o absurdo. Fascinado pelo negro, Lynch propõe pesadelos que oscilam entre a beleza e caos.

No filme *Eraserhead*, há uma personagem bastante peculiar e absurda, a “*Lady in the Radiator*”, uma personagem enigmática que habita num radiador. O seu papel, não é de uma vilã, mas serve um propósito sinistro nas teorias em torno da longa metragem.



“*Lady in the Radiator*”, filme *Eraserhead*, David Lynch, 1997.

O que me coloca no encalce desta obra é precisamente o negro e belíssima fotografia que o filme tem. O absurdo e a ficção. O caos e a ordem que David Lynch consegue conferir às suas obras.



Capítulo IV:

*to the West, stone and the song of
silence*

4.1 Materialidade e Imaterialidade

No verso que nomeia este capítulo reside uma ambiguidade que desperta o meu interesse. Para o início desta investigação, esta ambiguidade é a canção do silêncio relativos a uma pedra ou rocha. A canção implica a ausência do silêncio, é algo que se constitui como material aos nossos ouvidos, impõe um certo ritmo ao corpo, seja qual for a natureza desta. Por outro lado, o silêncio remete-nos de imediato para uma ideia de ausência do som, ou de qualquer tipo de comunicação, apresenta-se como uma espécie de imaterialidade que nos causa estranheza e até um certo incómodo.

Não seria, porventura, a pedra ou a rocha, constituída por várias camadas de silêncios extremamente ruidosos que denunciam a atividade e as tensões existentes no interior da Terra? Tal como um vulcão que silenciosamente vai armazenando a sua lava?

Por vezes, faço exercícios através dos quais há uma tentativa frustrada de me voltar para o silêncio. Penso que haja impossibilidade de um silêncio absoluto no cubo da matéria mas, por muito que os decibéis aparentem estar longe, muitas dessas incursões extrapolam num ruído ensurdecedor, que me faz re-orientar-me para a margem da materialidade. Suponho que compreendo a canção do silêncio e ele de facto tem voz e grita bem alto. Este silêncio tão imaterial, aos meus sentidos assume-se, de imediato como material.

Esta reflexão faz-me inevitavelmente tecer comparações com a imagem fotográfica, tem características materiais e imateriais, de objeto e não objeto, que a fazem entrar na discussão enquanto imagem ou objeto. Penso que poderíamos considerar os dois, a imagem é e não é objeto, é e não é material, na sua formação cabe nela todos estes conceitos. Simplesmente nos é difícil perceber onde um começa e outro acaba, quais as fronteiras entre eles.

Penso que por ventura, o problema possa residir no mundo polarizado que vivemos hoje, se somos a favor disto somos imediatamente posicionados contra aquilo. Talvez, nunca tenha sido tão perceptível de quão torna-se difícil movimentarmos-nos em tais polarizações. Na política se se é de esquerda é-se inevitavelmente contra a direita, se se é pró-ciência é-se contra a quem se opõe à ciência (não se utiliza aqui a corrente palavra *negacionista* devido aos equívocos que esta ganhou, o negacionismo tem origem no holocausto. Não são coisas comparáveis, assim é preferível aplicar “*opor à ciência*”) e vice versa, todos os conceitos apresentam hoje polaridade e a fotografia não podia, obviamente, ter escapado desse fenómeno.

A fotografia *Westoniana*¹, marca um momento de polarização entre imagem-objeto acabado e aquilo a que hoje se chama a visão do fotógrafo. Este é mais um dos momentos que causou algum alvoroço no debate estético. Se por um lado uma fotografia *Westoniana* é aquela que considera a técnica de forma rigorosa, o enquadramento, a iluminação, composição e tema, agora assiste-se a um deslocamento para uma imagem mais globalizada que Susan Sontag coloca como “*visão fotográfica*”.

«A nova posição propõe-se libertar a fotografia como arte das normas opressivas da perfeição técnica; mas libertá-la igualmente da beleza. Abre a possibilidade de um gosto global, em que nenhum tema (ou ausência de tema), nenhuma técnica (ou ausência de técnica) é suficiente para desqualificar uma fotografia.» (Sontag, 2015, p.135).

A materialidade é uma condição de algo que é composto por matéria que por sua vez implica substância física, atribui corporalidade. É aquilo de que os corpos são feitos, e estes tal como a Terra, são constituídos por camadas. Ocupa espaço no espaço, pode impressionar os sentidos. A matéria é também um elemento constituinte do universo, no universo da ciência fala-se até da matéria negra mas ninguém sabe ao certo de que é constituída. Ainda não foi possível trazer um pedacinho para análise ou então simulá-la.

1 Relativo ao fotógrafo Edward Weston

Na filosofia Aristotélica a materialidade contrapõe-se à forma mas, então o que seria a forma? A forma tende a necessitar de limites, havendo limites há uma espécie de resgate de objeto, ainda que esse resgate seja apenas visual. Creio que a matéria pode constituir-se anamorfa.

Já o que é imaterial tem tendência a pertencer ao domínio do espiritual ou sobrenatural. O que é imaterial geralmente, não está ao alcance dos sentidos, pelo menos no imediato, é algo incorpóreo, impalpável, sem forma. A fotografia sob a forma dos diapositivos projetados, presta-se bem a este papel de imaterialidade. Nos fotogramas é igualmente possível fazer esta verificação, através da recepção da imagem para o papel fotossensível.

A fotografia carrega consigo estas características, talvez resida aqui a tal “*magia*” que muitos se referem a ela. A captação de um momento de um evento/acometimento inscrito na superfície de um papel que configura uma imagem *a posteriori* um objeto material. Mas, o que este processo tem de deslumbramento também contém as suas contingências, a contingência da imagem fixa, da imagem objeto, da imagem cristalizada, porque ela é o produto de um congelamento de um momento.

É possível que exista na fotografia certa matéria que potencie um tempo circular em vez de um tempo cristalizado. Ao incorrer-se na simplicidade dos processos alternativos, torna-se evidente a passagem do tempo. Mais evidente é o tempo indetetável ao nosso olhar mas, entretanto, ocorreu uma transformação. A matéria metamorfoseou-se, está em constante movimento. A utilização de substâncias aplicadas aos processos alternativos são exemplos disso. Há uma presença perante a formação de uma imagem apontando para a ideia de um tempo que transcorre e a imagem transcorre junto com ele. O fixar da sombra das substâncias ou até dos objetos dúcteis, é fixar um outro tempo, é trazer a ideia de *reversão* e não de *negativo*. Desta *reversão* nasce um *positivo* único que nos abre a possibilidade de uma abstração em detrimento da possibilidade de inventário e indexação que a fotografia tem como característica.

A imagem fotográfica resgatada para este projeto, a qual irei explicar de forma mais rigorosa no último capítulo, tem como base a matéria. A substância escolhida foram as cinzas. Estas passaram por vários estágios antes de serem consumidas pelo fogo e tornarem-se cinzas de alguma coisa, daquilo que já foi e que agora não é. E assim como nós vamos tentando estabelecer correspondências entre aquilo que fomos e aquilo que somos.

A vontade de querer mover-me entre o material das cinzas e o imaterial do registro abre uma brecha para a abstração. Circulo num entre uma coisa e outra que acaba por constituir-se numa ideia de que todas as polaridades impostas na fotografia de nada me servem, a não ser para convocar uma viagem nos seus interstícios e deixar que a imagem fotográfica seja essa espécie de rizoma. Todas as linhas estão em potência a aguardar uma interseção ou não. É esta imagem em potência que se ajusta ao tempo circular.

O tempo é dotado de um ritmo, a marcação desse ritmo na música é nomeado por “*tempo*”. O ritmo é necessariamente material, caso contrário seríamos seres inanimados.

4.2 O Fotograma: Fixando a sombra

No ensaio “*Out of the light, into the shadows – Tate ETC. Essay: Photograms*” 25, june 2019, Jonathan Griffin inicia o seu texto com uma definição bastante curiosa, assumindo que um fotograma não é uma fotografia. Para o autor uma fotografia necessita de um dispositivo óptico que permita que a luz seja projetada num plano de filme, chamando a atenção para uma das principais características da fotografia, a sua capacidade de reprodução, “*O fotograma não é uma fotografia. É discutido como Tema da fotografia, e nasceu por volta da mesma altura, da química similar, mas na prática e conceptualmente está apenas remotamente relacionado. Não é mais uma fotografia que uma fotocópia, o raio x ou digitalização. A fotografia tipicamente usa lentes para projetar a luz no filme, e depois no papel em vez para uma representação objetiva de uma cena o objeto. Mudou o mundo por causa de sua reprodutibilidade e por causa da sua capacidade de me e-mails de mímesis*”(Griffin, 2019).

Esta afirmação, embora em alguma medida correta, merece análise em alguns momentos. Griffin à partida, considera que a fotografia para ser fotografia é necessário que o aparato seja provido de um objeto óptico, uma lente portanto. Também é necessário a película cheia de alogenetos de prata que aguardam a luz projetada para seguirem com as reações químicas, depois a fotografia tem a capacidade de reprodução por via do *negativo*.

O que me parece que escapou e aqui poderíamos questionar, a Jonathan Griffin é que na sua análise para definir a diferença entre fotografia e fotograma considera apenas a fotografia como *negativo* e não como *positivo*. A fotografia também é *positivo* e foi assim que ela foi cunhada por Louis Jacques Daguerre em 1839, com os seus daguerriotypos.

Vejamos: Daguerre sensibilizou uma chapa e conseguiu fixá-la, essa chapa chamada de daguerreotipo é um *positivo* e ao mesmo tempo um *negativo* (dependendo do ângulo que é observada). Estas chapas são únicas e irreprodutíveis, portadoras de uma beleza desconcertante. Parece-me que estamos perante uma afirmação incompleta que deve ser analisada.

Efetivamente a fotografia culmina num objeto-imagem, isto significa que o seu produto final apresenta-se sob a forma de imagem num objeto, este pode ser papel, uma chapa, um vidro, um diapositivo ou até um ecrã de um telemóvel. Consideramos, por isto, que a fotografia seja muito mais que um produto final, ou o aparato que a media.

A fotografia rege-se pelo princípio da luz, portanto, pela sua natureza pode ser considerada como o simples fenómeno de projeção. Historicamente a questão prende-se mais com os problemas de fixação da imagem, ou seja, é possível que a fotografia exista desde que há luz, teve de aguardar na sua latência a descoberta das fórmulas que viriam permitir que a imagem fosse fixada e tivesse uma duração temporal sem grande prejuízo.

Até chegarmos à ideia de fotografia definida por Griffin, é abreviado todo um contexto histórico, onde os chamados processos alternativos desempenham um papel de extrema importância no seu desenvolvimento. Alguns destes processos são reprodutíveis, outros não.

O objetivo não é propor uma definição de fotografia. Definir fotografia seria quase como definir o amor. Entendo que a definição de fotografia, deve claramente, considerar características dos processos alternativos deve, portanto, existir uma aproximação e não um afastamento destes. Se a fotografia tem a capacidade de se reproduzir massivamente, também tem a capacidade de num gesto de suspensão registar algo único e irreprodutível, conferindo até propriedades plásticas às imagens finais.

Entre os processos alternativos os fotogramas são em certa medida bastante simples de executar, seja do ponto de vista do aparato usado, a fotografia sem elementos ópticos e apenas câmara obscura, seja do ponto de vista do processo em si. Ressalvando que um fotograma também pode ser executado com um ampliador que é provido de uma lente e é historicamente descrito através do conceito *positivo-negativo*. Griffin afirma que uma fotografia não é um fotograma, o que não discordo totalmente, ainda que a sua análise contenha equívocos. Mas, a pergunta que deve ser feita, não seria propriamente o que é uma fotografia? ou o que é um fotograma?

O fotograma é uma imagem fotográfica?

De acordo com as descrições de William Henry Fox Talbot na sua comunicação em 1839 sobre os desenhos fotogénicos¹ (Almeida & Fernades, 2015, p.47) já se insistia na ideia de a natureza reproduzir-se a si mesma. A comunicação de Talbot vem reforçar as invenções de Daguerre, nomeadamente o conceito de *positivo-negativo*, bem como as questões e desafios impostos pela química inerente à fotografia.

Griffin desenvolve o seu pensamento no ensaio consciente de que o fotograma é único, o registo de uma sombra à escala de 1:1.

«Por outro lado, o fotograma, é o registo de uma sombra na escala 1:1. É único e imprevisível. A fotografia conta mentiras e espantosas; Os fotogramas dizem a verdade, mas apenas uma pequena fatia. Na sua genealogia, os fotogramas têm mais em comum com a impressão, O velho mundo conhecido das pinturas: as cavernas da Indonésia e do norte de Espanha datadas de há cerca de 40.000 anos A.C. mostram nas suas paredes contornos de mãos e silhuetas feitas através do sopro do pigmento .» (Griffin, 2019).

Ora, ainda que Griffin tenha uma perspetiva do fotograma próximo à impressão e à pintura, este não deixa de ser um processo *positivo* e eventualmente reprodutível para *negativo*, por via do método sandwich, suponho que perdendo alguma informação considerável.

1 Talbot cunhou como desenhos fotogénicos, só mais tarde vieram a ter o nome de fotogramas.

Afirmando que a na fotografia reside a mentira e no fotograma reside a verdade, mas apenas permitindo o levantar do véu. A verdade estaria, portanto, contida no fotograma, que apenas revela uma “pequena fatia”.

No momento em Talbot descreve as primeiras aplicações do seu processo, aos retratos, às pinturas em vidro, aplicação ao microscópio, desenhos de esculturas, cópia de gravuras e por último, mas não menos importante, no caso até descrito como o primeiro e o mais curioso, sobre a arte de fixar as sombras. «*A coisa mais efémera deste mundo – uma sombra - símbolo proverbial de tudo o que há de mais fugaz e passageiro – pode ser capturada pelo sortilégio desta magia natural e fixar-se para sempre na posição que parecia destinada a não ocupar mais que um instante.*» (Almeida & Fernades, 2015, p.51).

Esta descrição sugere o mistério daquilo que está do lado de lá da câmara obscura. Hoje a fotografia regista e fixa a sombra, mas a sombra projetada não a sombra em si mesma, ou seja, a sombra do objeto que está contida nele próprio, o seu lado análogo.

O fotograma, ainda que amplamente conhecido como uma técnica limitada, tem a capacidade de receber este registo e por isso se torna único. O interesse é mesmo a *reversão* ao nível do processo. O positivo imediato banhado de precariedade .

O meu interesse no fotograma reside exatamente nessa precariedade de fixar a sombra de um objeto, na terminologia *o positivo*. Neste caso prefiro chamar-lhe de *reversão*, uma imagem reversa. A ideia de *reversão* apoia a minha perspetiva no sentido em que me causa um certo afastamento das polarizações. Talvez seja essa a verdade contida no fotograma, fixa de forma reversa um tempo contínuo. Fixa aquilo que é análogo e geralmente não é colocado numa imagem.

Retomando Griffin, parece existir no seu discurso, uma grande vontade de desvirtuar o fotograma da fotografia e um desejo de o aproximar com a pintura, para a sua descoberta quase como que um acaso. Isto acontece porque as pesquisas, nessa altura, estavam a ser orientadas para a fotografia.

Talbot com uma frase acaba por identificar de forma brilhante a fronteira que coloca o fotograma na fotografia, a qual é o título da sua comunicação «*Sobre a Arte do Desenho Fotogénico, ou processo segundo o qual os Objectos da Natureza por si mesmo se desenham sem o socorro do Lápis do Artista.*».

Mas, também está contida a informação que mais tarde viria a colocar a fotografia no debate estético, a questão da não-intervenção. Existe claramente em Talbot um olhar para a fotografia enquanto potência no campo da arte. Quando o cientista descreve as aplicações do processo “*desenho fotogénico*”, a primeira que descreve é “*Sobre a arte de fixar a sombra*”.

«Este fenómeno notável, independentemente do valor que a sua aplicação às artes venha a ter, deverá ao menos ser reconhecido como uma nova prova do valor dos métodos indutivos da ciência moderna, a qual, ao dar conta da ocorrência de circunstâncias inusuais (acidentes que acaso se manifestem em grau reduzido) e ao procurar reproduzi-las por meio de experiências, variando as condições destas até que seja apreendida a verdadeira lei da natureza que expressam, nos acaba por conduzir a resultados completamente inesperados e distantes da experiência habitual ou até contrários a crenças quase universais. A verdade é que podemos receber num papel a sombra fugaz, capturá-la e, no ápice de um minuto, fixá-la aí de modo tão firme que não mais poderá alterar-se, mesmo que devolvido aos raios solares de onde derivou a sua origem.» (Almeida & Fernades, 2015, p.47)

Este processo, cujos os problemas de fixação viriam a ser resolvidos por Sir John Herchel foi utilizado como recurso para a produção daquele que foi considerado como primeiro livro composto por fotografias de Anna Atkins¹, projeto de Anna Atkins inspirado nos experimentos de Talbot.

1 Anna Attkins livro “Photographs of a British Algae. Cyanotype Impressions.

Enquanto o desenvolvimento da fotografia segue o seu curso, estas técnicas parecem ficar inertes no tempo por quase cem anos. Os fotogramas viriam a ser revisitados no seio do movimento dadaísta, por Christian Schad que entre 1915-1918, em Zurique fez experimentos de fotografia sem câmara. Quem terá visto estes experimentos foi Tristan Tzara que os nomeou de “*Schadographs*”, consta-se que terá sido Tzara que mostrou estes experimentos a Man Ray¹. A técnica viria a ser amplamente divulgada após o interesse do afiliado surrealista Man Ray em Paris e Lazlo Moholy-Nagy em Berlim, 1922. Enquanto o interesse de Man Ray residia nos objetos, Moholy-Nagy estava mais interessado em produzir fotogramas abstratos, recorria aos fenómenos da luz e explorava a química, para obter esses resultados.



“*fgm_422*”, Lazlo Moholy-Nagy, 1923.

1 Por Man Ray, rayographs.

Foi Moholy-Nagy quem cunhou o termo fotograma, as suas imagens mostram traços fantasmáticos dos objetos. O artista explorou extensivamente as propriedades plásticas desta técnica. *«Esta exploração leva a possibilidades de composição de luz, em que a luz deve ser tratado de forma soberana como um novo meio criativo, como a cor na pintura e som na música. Chamo esse modo de composição de, luz de fotógrafo. Oferece espaço para compor em um material recém-dominado.»* (Moholy-Nagy, 1967, p.32).

Talvez a incursão de Mholy-Nagy nos auxilie a compreender as possibilidades desta prática, nas possibilidades de um *rizoma* na imagem fotográfica, por via dos processos alternativos. Gilles Deleuze aparentemente apresenta os textos fotográficos como documentos ou ferramentas estagnadas que produzem certezas, organizam corpos e desejos e repetem ideias banais (Michael Kramp, 2012)¹. A fotografia é indexal, portanto. Para Gilles Deleuze e Felix Guattari a fotografia não assenta numa imagem rizomática, é antes um conjunto de forças que quando equilibradas confluem numa imagem fixa *«não porque em rigor não é exato que um decalque reproduza o mapa. Ele é antes como uma fotografia ou uma radiografia que comesse por eleger ou isolar aquilo que tenciona reproduzir, com a ajuda de meios artificiais com a ajuda de corantes ou de outros processos de coação»*. (Deleuze & Guattari, 1980, pp 33).

O professor de fotografia e teoria da arte Damien Sutton, recorda-nos que, *«a arte é um processo criativo do real ao virtual, do real ao possível e da singularidade à multiplicidade»*, mas ele instrui, *«esta situação só pode ocorrer quando a organização é imprevisível»* (Damian Sutton citado por Michael Kramp, 2012).

«Requer que renunciemos ao controle das experiências empíricas do mundo e abracemos as produções rizomáticas de nossas sensações na vida cotidiana; além disso, como espectadores e estudiosos, devemos permanecer abertos para ver e apreciar uma matriz do real e do virtual, e isso também é um desafio estético duradouro para o estudo da fotografia.» (Damian Sutton citado por Michael Kramp, 2012).

1 <http://www.rhizomes.net/issue23/kramp/index.html>

Roland Barthes, na sua obra “*Câmera Clara*”, problematizou a fotografia de uma ponto de vista mais emocional. Deslocou o triângulo abertura de diafragma, velocidade e ISO para um triângulo de noções, *operator, spectator e punctum*. (Roland Barthes, 1980, p.48)

Para Barthes o *punctum* é a força que nos atrai na imagem fotográfica, e talvez seja nesse *punctum* que reside o “*rizoma*” de Delleuze e Guattari.



Capítulo V:

*I wrote messages, but received no
reply*

5.1 A Sul de Nenhum Norte: o desejo nasce primeiro

É possível que as imagens fotográficas contenham algo de mágico que eventualmente possam levantar o véu no sentido de se ir um pouco mais além no seu funcionamento. Nem tudo nos é dado o direito de conhecer e parece que as imagens dissimulam a existência de algo maior que está para lá da nossa compreensão.

O que me coloca no encalço deste projeto é a inquietação que as imagens fotográficas me provocam e toda a história linear onde estas se inscrevem. A hipótese que lançamos para esta investigação surge da nossa crença sobre o tempo em que analisamos as imagens e a proposta, de que as imagens mereciam ser examinadas num tempo circular em vez de linear, um tempo de eterno retorno “*Nietzschiano*”¹. Tudo volta ao mesmo ponto mas de forma cumulativa. A Sul de Nenhum Norte² sugere essa ausência da referência, provocando um exercício de uma exaustiva procura de uma linha condutora.

As imagens são sedutoras e enganadoras, mentem mas também ocultam a verdade. A verdade que dissimulam e é todo este emaranhado de paradoxos que a imagem fotográfica tem em si tem como características onde reside o meu interesse. Não menos importante, na vontade de fazer este projeto, reside uma necessidade imensa de convocar a debate a imagem fotográfica criando um discurso que nos permitam auxiliar na compreensão da imersão atual do mundo nas imagens. Estas são dominantes geram desejos e movem o capital.

O projeto artístico que aqui se manifesta é fotográfico, recorrendo-se essencialmente aos processos alternativos da fotografia. Esta decisão, isenta de qualquer inocência, acontece por via da recusa imediata do vídeo e do filme. O facto de ao longo dos capítulos referir um tempo na imagem fotográfica e a sua metamorfose não significa que o vídeo seja o *medium* apropriado ao projeto. Isto porque tanto um vídeo ou um filme, ainda que sejam apresentados em loop, carecem de uma time-line que não se pretende para este projeto artístico.

1 Eterno Retorno noção do filósofo Friedrich Nierzsche colocada na obra “Assim Falava Zaratrusta.”

2 Título de uma obra do poeta Charles Bukowski.

Outra das razões que leva à escolha da fotografia é a proposta de um gesto que pretende suspender durante momentos a forma habitual como vemos as imagens. Este gesto de suspensão só me parece possível com imagens obtidas por via de processos fotográficos.

Há um suspender de algo na fotografia. Creio ser mais ajustada a palavra suspender que a palavra congelar. O recurso a técnicas argênticas está intimamente relacionado com a proposta do projeto.

Eventualmente, podia-se dizer que no laboratório fotográfico há algo de didático no que diz respeito à formação da imagem e à fotografia em si. Expor à luz um papel sensibilizado é *a priori* passagem de informação, cuja fica retida em latência, manifestando-se materialmente quando em contacto com o revelador. Talvez, seja aqui que encontramos a memória que reside na imagem fotográfica. Memória esta que inevitavelmente trás correspondências com a minha própria memória. A sacada da imagem fotográfica sob a luz vermelha não deixa de ser um gesto de suspensão, existindo uma convocação do corpo físico do fotógrafo que faz a imagem, dotado de um tempo, de um ritmo que se torna indissociável do fazer a imagem. Aparentemente, parece existir toda uma relação corporal e física com os conceitos que a imagem fotográfica carrega consigo.

As imagens aqui propostas têm como combustível para a sua criação o poema de Octávio Paz mas, assentes num eixo teórico que visa examinar as relações de tensão provocadas pelas próprias ambiguidades que residem na sua génese, especialmente no que diz respeito à memória, aos contornos ficcionais e à sua materialidade e imaterialidade. Se num momento “pré-fotográfico” a imagem se impunha como objeto matérico, desde os materiais utilizados para a sua construção, até à forma última como se manifesta, com o advento da fotografia e sua rápida e sucessiva evolução tecnológica, a imagem hoje parece imaterial enquanto objeto.

Pegar nas imagens, sentir o odor do suporte onde esta se inscreve parece longínquo. Tal foi o pulo do gato que o scroll é gesto dominante, passando de uma imagem à outra sem nos determos muito.

Esta foi uma das razões que motivou a decisão de recusar os *mediuns* digitais para a criação deste projeto.

Pensar o cristal do desconhecimento, aprisionada no cubo da matéria que o poema “*Envoi*” sugere, colocou-me de imediato no laboratório.

Torna-se evidente a impossibilidade de criar imagens digitais, bem como a mediação através câmara num primeiro momento. A necessidade de colmatar o distanciamento imposto pela câmara em relação ao assunto fotografado vai desenhando as decisões a serem tomadas para a realização do trabalho prático. Os fotogramas enquanto processo alternativo são bem mais íntimos, permitem o contacto direto da substância utilizada com o papel sensível, bem como a aproximação e a integração total do corpo. Os olhos conseguem acompanhar atentamente as transformações que vão ocorrendo estando apenas limitados ao enquadramento natural do próprio órgão.

Nas relações entre fotografia e tempo é comum ver que a definição de tempo que cabe na imagem fotográfica. É um tempo “*congelado*”, cristalizado numa superfície bidimensional. A imortalização de um momento passado. Aqui propõe-se um outro olhar para o tempo fotográfico, não como um congelamento de um fragmento do real, preferi renunciar a algo tão cristalizado. O que proponho é um gesto de suspensão do tempo que em muito é compatível com a sacada da imagem em laboratório.

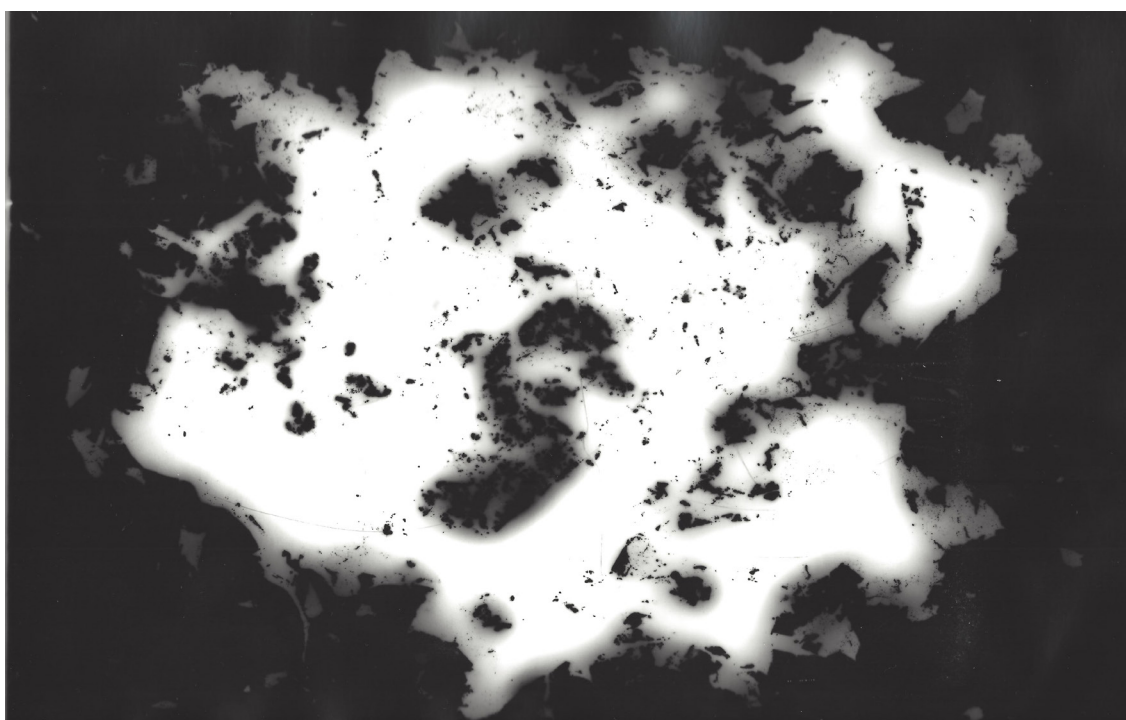
O distanciamento que a câmara interpõe entre o fotografo e o fotografado não é o mesmo no fotograma, parece haver uma espécie de abreviação nesse distanciamento. O ato de fotografar tende a criar o distanciamento da materialidade na receção da imagem fotográfica. Neste caso o tempo que passa é o que cria a imagem, existindo uma sucessiva transformação que flui num imenso rol de imagens contínuas sendo que poucas podem ser regatadas.

Num segundo momento do processo experimental há uma decisão que vem em certa medida reverter a imagem fotográfica até aqui proposta e colocar em contraste um positivo direto (na terminologia fotográfica), com um positivo indireto.

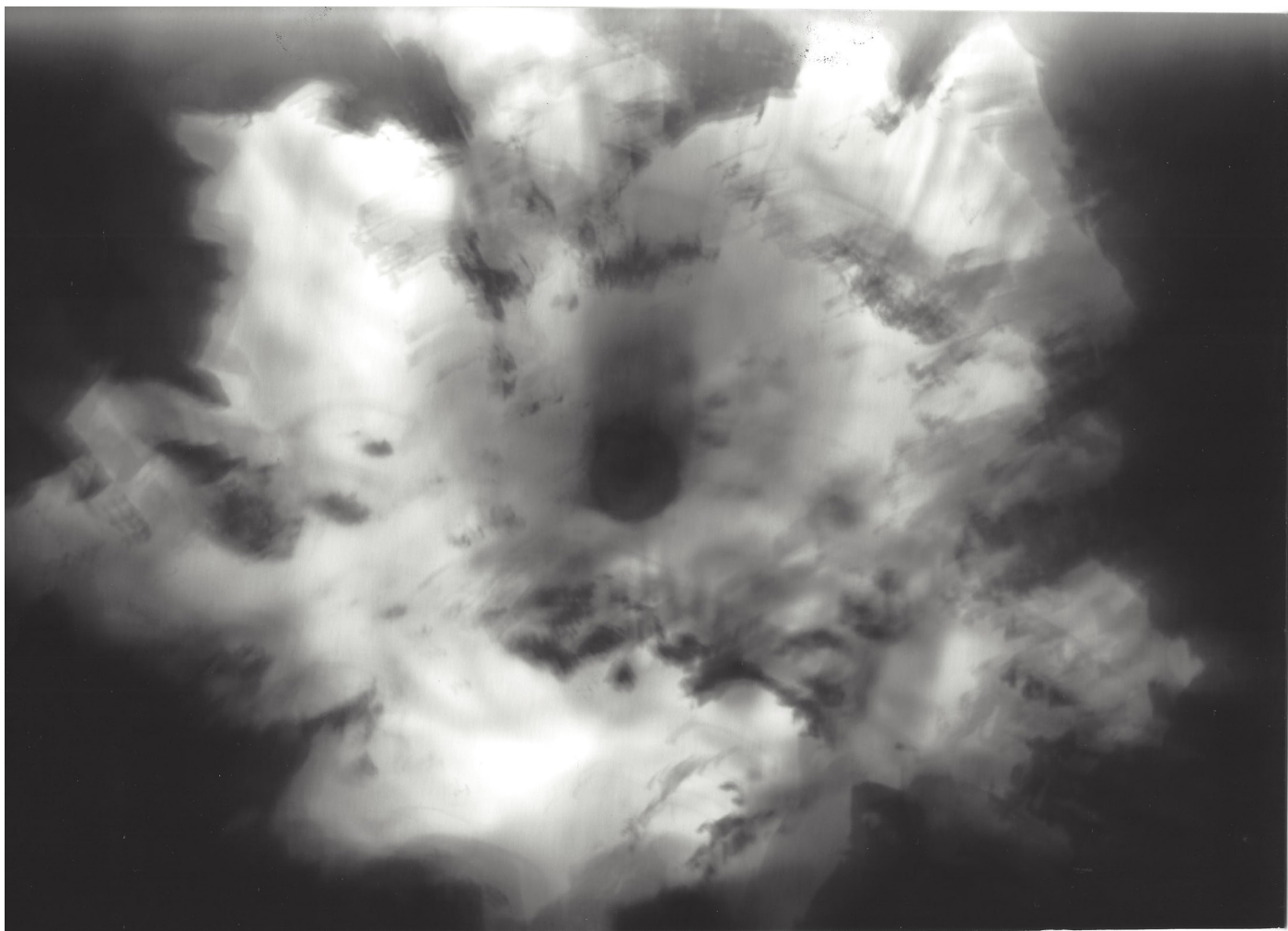
Este acontece por via da revelação do negativo que *a posteriori*, é revertido para *positivo*. Falo de diapositivos.

A decisão nasce do desejo de colocar também, o meu corpo em contraste com aquilo que até aqui implicava a ausência de uma câmera e a presença de uma distância, com as pretensões de atribuir o tempo ao corpo durante o processo experimental. Colocam-se assim os paradoxos da distância, das reversões ou o que está do outro lado, da imagem inscrita no papel e a imagem projetada, do trabalho com a ausência e presença da câmera. Da imagem fotográfica material e imaterial, do princípio da câmera obscura e da projeção e do princípio da luz que é projetada na película. A imagem fotográfica mediada e a imagem fotográfica não mediada. Tanto uma como outra requerem tempos diferentes na sua formação, a velocidade do obturador é necessariamente diferente e mesmo na sua coexistência os tempos impostos ao espectador, serão igualmente diferentes. Uma carecem de aproximação outras carecem de distanciamento.

Este contraste promove as relações que estão sujeitas a tensões na própria imagem fotográfica, trazem o carácter de memória e ficção pretendidos para o projeto podendo coexistir sem o eventual prejuízo de nenhuma das imagens realizadas.



“Das Tempo: a landscape to be invented”, Carla Campos, 2021

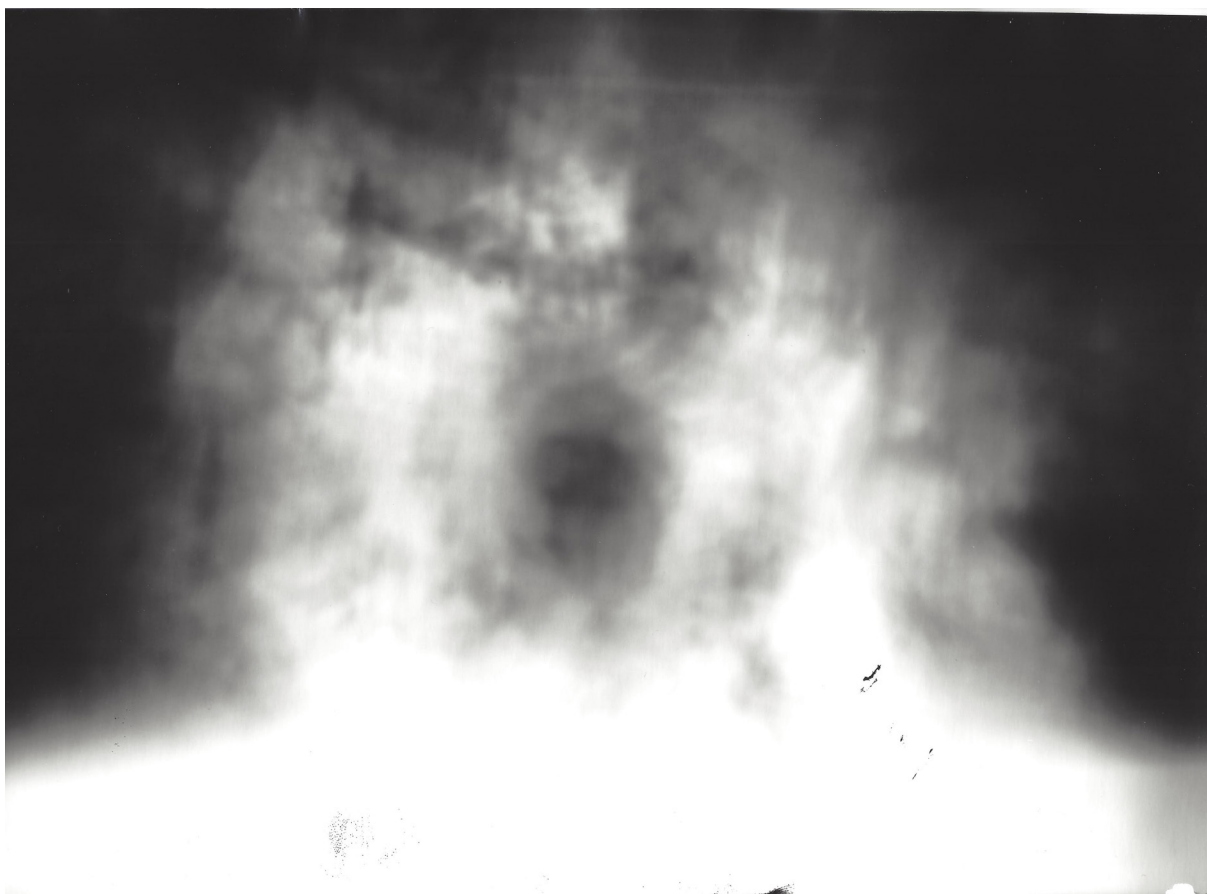


"Das Tempo: a landscape to be invented", Carla Campos, 2021

5.2 Metodologia e Processo

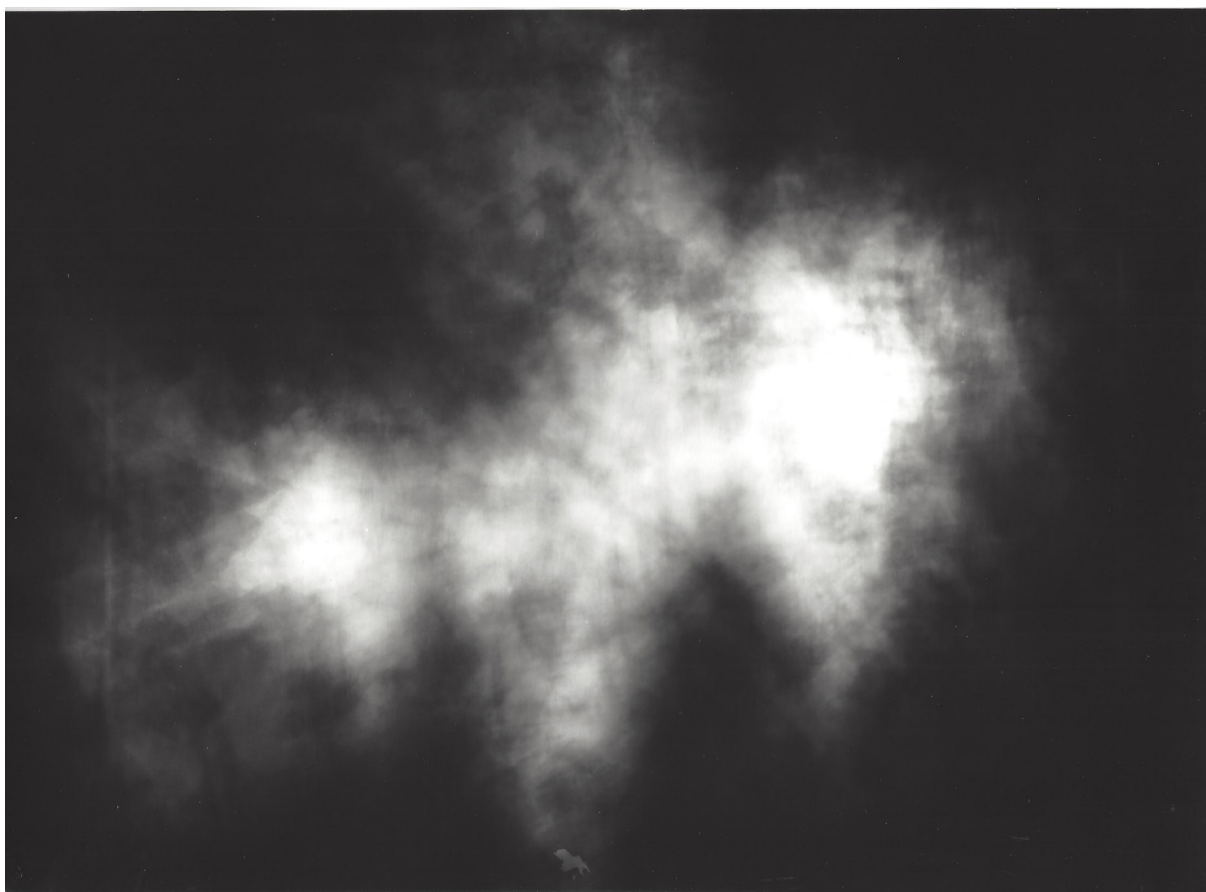
Metodologicamente o projeto anda em torno de uma pesquisa daquilo que se entende por imagem na modernidade, colocando em rota Baudelaire até à contemporaneidade. Paralelamente à investigação teórica seguem os exercícios experimentais em laboratório que vão mostrando linhas de orientação teóricas, que por sua vez serão novamente aplicadas aos exercícios experimentais. Estamos novamente perante um ciclo ou círculo de Nietzsche. O gesto é sempre circular, metodologicamente não poderia deixar de o ser. A produção do projeto físico tem uma relação de interdependência com a produção da pesquisa teórica, uma não sobrevive sem a outra nem é possível separá-las. Os momentos de reflexão teórica após uma pesquisa acabam por deslocar-se para as reflexões feitas em laboratório durante a experimentação e é essencialmente na câmara obscura, que as decisões são tomadas. É neste espaço que se dá uma comunicação entre mim e o projeto, ora conduzo o projeto, ora eu sou conduzida por ele.

Os fotogramas começam a ganhar assumidamente uma importância muito grande, porque existe no intuito deste projeto. O desejo de tentar trazer aspetos do tempo que se perpetuam no que diz respeito ao “ver” os eventos durante o processo experimental, ainda que seja uma questão contraditória na fotografia. Por outro lado, o fotograma funciona de forma reversível relativamente à película de filme, o papel fotossensível recebe a sombra do objeto e não o contrário. O processo de experimentação também confere ao projeto algum contorno didático, na medida em que se identificam de forma muito próxima e íntima, algumas características que atuam como forças para a formação da imagem fotográfica. Uma outra forma de aprender e até sedimentar conhecimento que a experimentação em laboratório permite, é o facto de esta metodologia promover os acasos, criando uma abertura para que o erro possa contaminar o trabalho. Acidentes e erros são muito comuns nos laboratórios e a partir dessa observação e experiência o leque de possibilidades aumenta, re-orientando muitas das vezes decisões que haviam sido tomadas. Suponho que seja uma forma de comunicação entre mim e o projeto.



“Das Tempo: a landscape to be invented”, Carla Campos, 2021

Por este motivo decidi aceitar alguns dos erros e acasos que foram ocorrendo no decorrer do trabalho experimental. Isto resulta em imagens pouco polidas e dotadas de uma certa precariedade que é totalmente bem-vinda e acaba por trazer correspondências com os fotogramas. Outra característica que o erro tem na imagem fotográfica e que aprecio bastante, é a incompatibilidade com as regras. Surgindo o erro há uma alteração imediata ao enquadramento mental feito anteriormente. Alterando o resultado esperado que foi formado anteriormente. Aceitar isso, obviamente implica frustrações dos resultados não atingidos mas, também implica a formação de imagens singulares e únicas que residem no outro lado do véu, diferentes daquilo que havia sido imaginado.



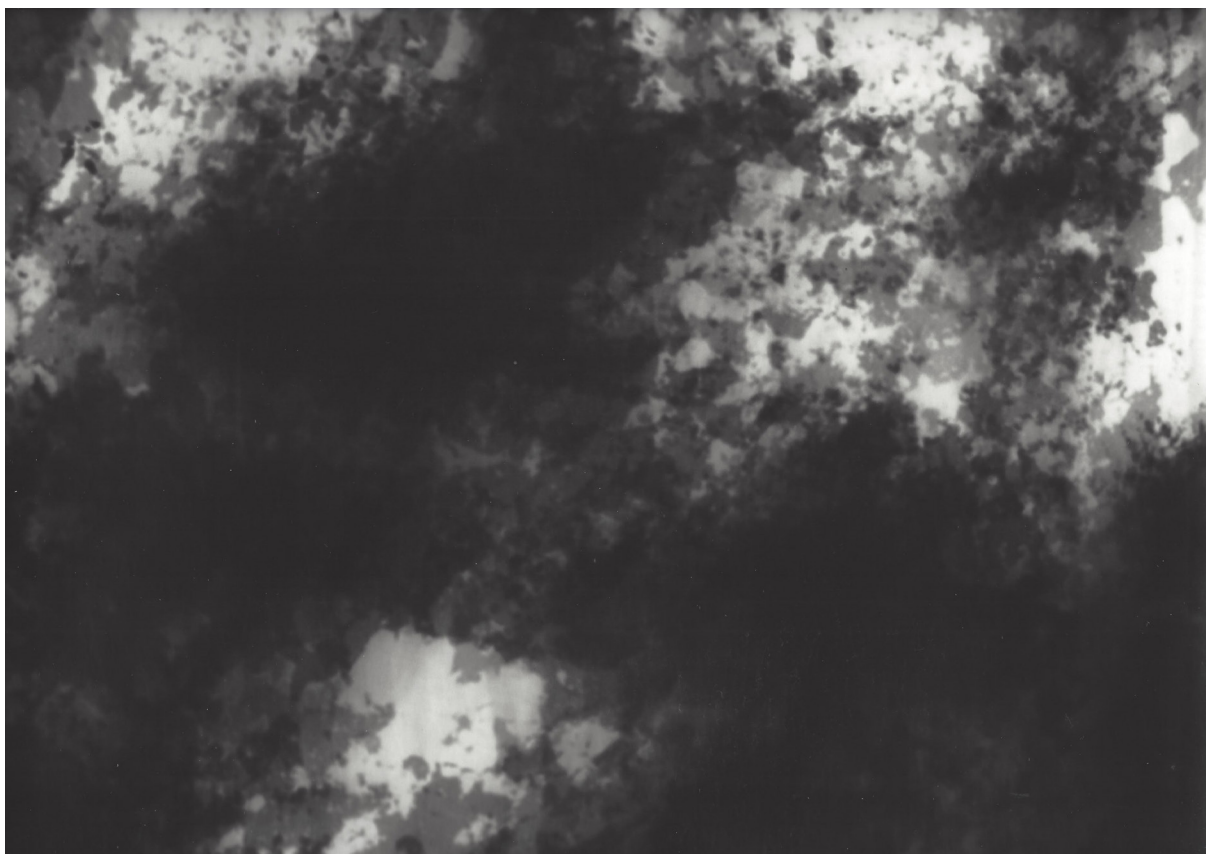
“Das Tempo: a landscape to be invented”, Carla Campos, 2021

Tecnicamente para a realização dos fotogramas são pensadas as cinzas enquanto matéria orgânica a deslocar para o papel fotossensível. A matéria foi escolhida cuidadosamente e penso que as cinzas se adequam às sugestões do poema. No cubo da matéria as cinzas são aquilo que resta daquilo que já foi, estas não têm a capacidade de combustão, são o resultado daquilo que no passado foi consumido pelo fogo. São muito voláteis e transformam-se em pó. É o mais próximo do nada que consigo trazer para a imagem fotográfica. São o resultado da morte ou destruição de uma matéria ou a sua purificação. Constituem-se como a morte ou também a vida metamorfoseada numa outra coisa. Carregam um significado simbólico e representativo como qualquer imagem que se preze para poder dissimular. Resultam como contraste em forma de substância muito semelhantes aos paradoxos e ambiguidades da própria imagem fotográfica.



“Das Tempo: a landscape to be invented”, Carla Campos, 2021

Remetem à memória e ao esquecimento, aquilo que foi, aquilo que é, e aquilo que será. Aparecem nos sonhos e ganham contornos ficcionais. Enquanto cinzas podem ser definidas, como o estado de repouso da matéria orgânica. Talvez um interstício entre um passado e a potência de um devir. Não menos importante, a carga simbólica é de tal forma que estão presentes na mitologia representada pela fênix. Afinal, todos os dias morremos de alguma forma e renascemos diariamente até ao último despertar. As imagens fotográficas irão renascer sempre de alguma maneira. Os fotogramas foram realizados com cinzas sobre um vidro, que inicialmente estava pousado diretamente no papel fotossensível. Logo se manifestou a importância de incorporar vários movimentos, erguendo ligeiramente o vidro e movimentando-o lentamente.



“Das Tempo: a landscape to be invented”, Carla Campos, 2021

Os primeiros seis fotogramas foram realizados com o ampliador a 74,5cm de altura, com uma abertura de diafragma $f/5.6$, sem qualquer filtro com movimentos aleatórios, podendo apenas detalhar que nos primeiros dois os movimentos foram realizados de baixo para cima para uma exposição de 25 segundos. Nos restantes quatro, é conferido ao movimento ligeira inclinação angular para a esquerda e para a direita e uma exposição de 15 segundos.

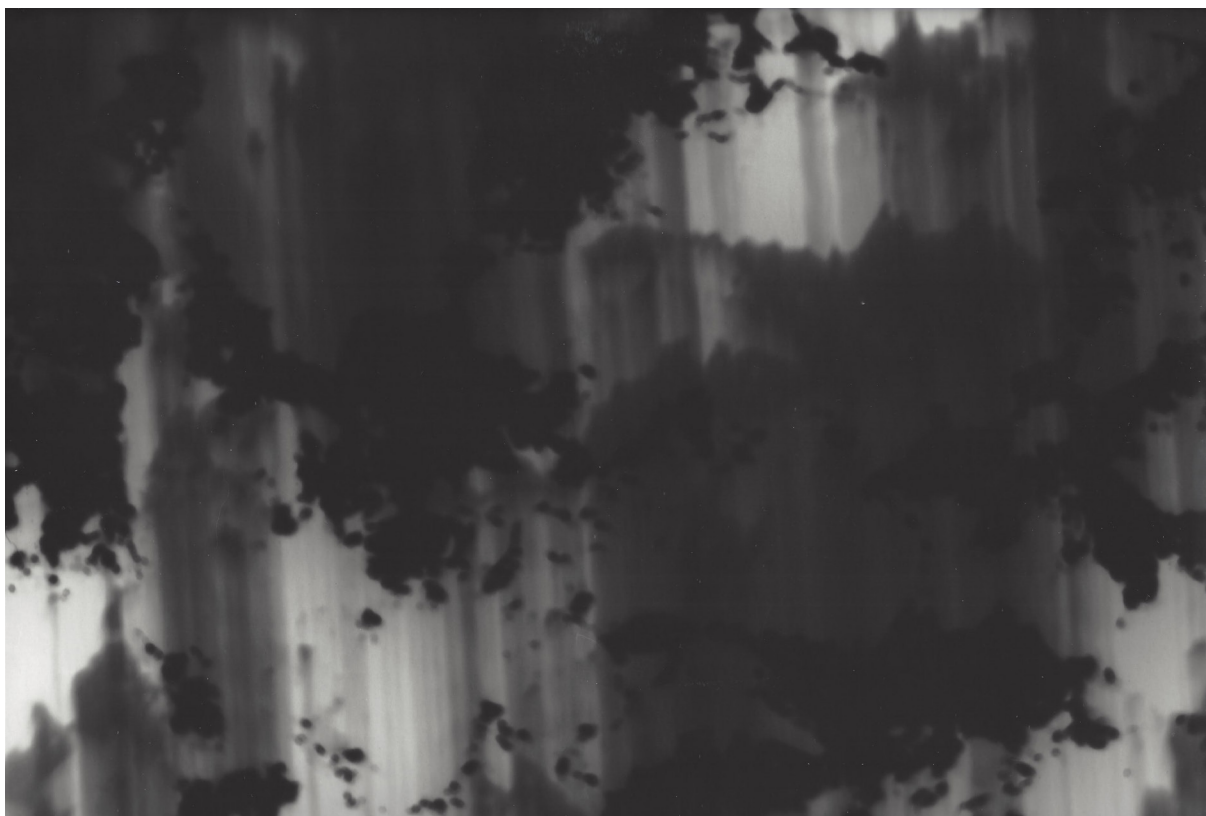
Do oitavo ao décimo primeiro fotograma o ampliador é ajustado aos 63cm de altura, a abertura de diafragma a $f/8$ e o contraste no máximo, os tempos de exposição variam respetivamente para 50” e 60” segundos para os restantes. Os movimentos aplicados são rotativos no oitavo e nono fotogramas, os restantes para além da rotação incluiu-se o movimento descendente. Na realização destas imagens, a imagem matriz, cinzas dispostas aleatoriamente no vidro, foi acidentada.



“Das Tempo: a landscape to be invented”, Carla Campos, 2021

As cinzas são extremamente voláteis e foram negligenciadas pelo esquecimento. O laboratório foi frequentado por outros alunos da escola durante a minha ausência, e as cinzas expostas foram voando e saindo do sítio, desfazendo a imagem matriz inicial. Após este erro provocado pela minha imprudência o trabalho continuou a ser realizado com as cinzas que me restavam, inicialmente na mesma posição após o sucedido e depois rearranjadas.

Até ao décimo sexto fotograma o ampliador foi regulado para os 51cm de altura, o diafragma manteve-se com uma abertura de f:/8 e a exposição variou de 55” para o décimo segundo fotograma e 49” respetivamente. O contraste foi mantido e ao décimo quarto fotograma foi aplicado um contraste nível 4 (filtro amarelo a 5% e filtro magenta a 85%). Os movimentos continuaram a ser rotativos e com inclusão de movimento ascendente e descendente.



“Das Tempo: a landscape to be invented”, Carla Campos, 2021

Do décimo oitavo fotograma ao vigésimo terceiro, o ampliador é regulado para os 40cm mantém-se o contraste 4, a abertura do diafragma é regulada para f:/8 e o movimento aplicado é uma espécie de arrastamento com o vidro ligeiramente erguido do papel. O tempo de exposição varia respetivamente de 1’00” até 1’35”. Desta vez as cinzas foram colocadas no carregador de *negativos do* ampliador. Isto permitiu incluir alguns desfoques.

O vigésimo quarto fotograma foi realizado nas mesmas condições do anterior mas com um aumento da exposição para 2’10” e a abertura do diafragma f:\11 aplicando um movimento semi-circular.

Do vigésimo quinto ao trigésimo primeiro fotograma, aumentou-se o tempo de exposição para 2’55” até 3’25” respetivamente. A abertura do diafragma foi regulada para f:\16 e aplicaram-se movimentos circulares mais vigorosos e rápidos, intercalando com o vidro.



“Das Tempo: a landscape to be invented”, Carla Campos, 2021

Os tamanhos das imagens variam entre 16,50X30 cm e 20,05X30cm, estes tamanhos para aproveitar as sobras de papel. As restantes 24x30 cm. O papel utilizado foi o papel de fibra multigrade marca Foma. Para revelar as imagens foi utilizado o revelador multigrade da Ilford com uma diluição 1+9, fixador da Ilford com uma diluição 1+4, o banho de pargem com diluição de ácido glacial ártico.

Em relação aos diapositivos houve recurso a uma câmara fotográfica analógica, Nikon FM2 e utilizou-se uma película de filme da marca Ilford Pan F ISSO 50. A câmara foi manipulada com intencionalidade de utilizá-la como um brinquedo, sem recorrer aos princípios das regras da fotografia e não carecendo de uma iluminação rigorosa. Foram colocadas as cinzas tal como estavam preparadas para os fotogramas, a matriz é a mesma, o ampliador foi regulado aos 30cm para obter alguma luz, sendo que a ideia foi promover a longa exposição de forma a permitir a incorporar o lúdico no uso da câmara.

O ISO da câmera foi regulado para 200 criando incompatibilidades com o ISO da película, as pretensões eram promover os acasos e o erro novamente mas, o erro determinante, suponho que tenha acontecido durante o processo. Logo após as primeiras exposições, deixei de conseguir puxar o filme, a alavanca havia encravado, a solução arranjada para dar continuidade ao processo foi abrir a câmera e fotografar com o auxílio de uma chave de estrela.

Para a revelação dos diapositivos foi utilizado o Ifolrd Reversal Process, o qual carece de três fases essenciais e vários passos. A primeira é a revelação para *negativo*, e para tal foi utilizado o rodinal. A segunda um branqueamento com a finalidade de remover os alogenetos de prata e a terceira e última fase a reversão do *negativo* para uma película *positiva*.

O processo de revelação dos diapositivos foi feito com o auxílio do professor Rui Lourosa que teve a amabilidade, toda a disponibilidade e compreensão em me ajudar em todos os momentos necessários no decorrer do projeto. Em tempos tive algum domínio do processo mas, na minha memória ainda está muito presente um acidente relativamente recente, decorrente da manipulação de substâncias químicas, o que me impossibilitou de realizar esta parte do processo sozinha.

Os diapositivos serão apresentados em projetores fixos e tamanhos variáveis.



"Das Tempo: a landscape to be invented", Carla Campos, 2021

5.3 *Das Tempo: a landscape to be invented* - o projeto

Das Tempo: A landscape to be Invented é o trabalho de projeto que aqui se materializa, cujo o nome tem origem na música “*Haifisch*” dos Rammstein. O tempo que aqui se fala é o tempo musical referente ao tempo que marca o ritmo, o ritmo da vida o ritmo que nos coloca em movimento. Apesar deste projeto permear pela ausência do som, este esteve presente durante todo o seu desenvolvimento através do ritmo que reverbera. A *Landscape to be Invented*, foi retirada do verso inicial de “*Envoi*”, supos que esta ligação fizesse todo o sentido.

Nos capítulos anteriores referi o desejo inicial que me moveu para realizar o trabalho de projeto nos moldes propostos, como se existisse um ritmo que não me deixou parar e fazia-me avançar constantemente, mesmo nas fases mais delicadas. Para o seu desenvolvimento, a pesquisa teórica foi essencial e teve de ser desenvolvida num movimento circular em que a teoria ia alimentando a prática e a prática alimentando a teoria.

O trabalho prático propõe então as noções teóricas examinadas anteriormente, ou seja, o recurso à memória e à ficção para uma aproximação às potencialidades da imagem fotográfica no seu contraste com os paradoxos e ambiguidades que residem nela por natureza. É sugerida uma proposta de uma suspensão da imagem fotográfica em detrimento do seu congelamento que seja capaz de conter um “*das tempo*”, onde seja possível ao mesmo tempo estabelecer as relações da memória com o carácter ficcional. Este gesto de suspensão é extremamente contaminado por uma exposição apresentada em Karlsruhe, no ZKM (Zentrum fur Kunst und Medien), no ano de 2002, “*Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*”, com curadoria do filósofo e sociólogo Bruno Latour. Esta exposição reuniu três ambientes distintos, as imagens da religião, as imagens da arte e as imagens da ciência. Foram expostas obras de vários pontos do globo, houve lugar para os efeitos especiais e visuais e para as imagens sagradas. Todas habitaram o espaço em sinergia. Participaram artistas, participaram cientistas. Pinturas, esculturas, fotografias, vídeos, imagens micro e macroscópicas, postais,

artefactos. Quase como um “*cabinet des curiosités*” gigante e aberto ao público.

Iconoclash questiona a guerra das imagens e a sua destruição, o curador propõe um gesto de suspensão do martelo que bate para destruir, apontando para uma imagem que fica suspensa mas, que está em constante metamorfose. Da exposição resultou um catálogo que compreende em magníficas imagens a história da humanidade. Este catálogo é hoje discutido como uma obra que não substitui a exposição, mas que tem uma enorme relevância, é o que resta dela. A proposta era olhar para estas imagens de outra forma. (Latour, 2008)¹

Esta exposição veio a tornar-se uma grande referência para a proposta de uma *Landscape to be Invented*. Partilho da ideia de olhar para as imagens, principalmente as fotográficas, sem o maneirismo das convenções, isenta das indexações e taxonomia a que está sempre sujeita. Não pretendo destruir características já convencionadas, pretendo propor que a imagem fotográfica e os processos alternativos têm potencial para se libertarem das convenções.

O projeto não foi pensado para o *White Cube*, foi pensado para se adaptar a qualquer local que o receba, apresentando obviamente algumas limitações. Os fotogramas serão rececionados por uma parede que funcionará como tábula-rasa, tal como o papel fotossensível o foi para rececionar a imagem da sombra, a imagem reversa. Estes serão cindidos em fragmentos e justapostos, de forma que eu consiga estabelecer as correspondências com a minha própria memória, através da fragmentação. Mas fragmentar, neste caso, não significa isolar.

Os projetores serão apontados para os fotogramas e assim a parede consegue configurar-se também como um palimpsesto que a memória está sujeita. Através da justaposição e sobreposição que vai criando as camadas. Tal como a cebola e o seu delicado véu. Pretende-se assim criar um ambiente onde as diferentes imagens possam habitar em conjunto, fundindo-se numa só que dependendo do ângulo tem sugestões de movimento. Onde será possível identificar uma imagem diferente e criar outras mentais.

1 <https://www.scielo.br/j/ha/a/FJwKTjJVbDxSFkX5c7yYKQF/?lang=pt>

A bidimensionalidade aparece no projeto porque acredito na bidimensionalidade da imagem fotográfica, sendo esta capaz e contendo forças na sua natureza que permitem metamorfosear-se na sua própria bidimensionalidade.

As imagens propostas tendem a ser abstratas e não figurativas, constatando-se mais uma ambiguidade de natureza fotográfica. A recusa da representação do *real*, registrando o *real*. Esta necessidade também acaba por ser deslocada para o campo mais íntimo e permiti-me durante a execução do trabalho procurar os referentes num local que não seja o figurativo, podendo legitimar a ficção, que está sempre presente ainda que eu não queira ou de forma inconsciente.



"Das Tempo: a landscape to be invented", Carla Campos, 2021

Conclusão

As relações que estabelecemos com as imagens fotográficas são delicadas e contêm um vasto leque de ambiguidades e paradoxos, talvez sejam do tamanho do espectro, não o visível mas o invisível. No decorrer deste projeto teórico e prático tentei, tanto quanto possível, explorar as relações e estabelecer as correspondências que aqui foram propostas.

O meu interesse pela fotografia é o que me remete ao desejo de a investigar, supondo que existam muitas ambiguidades que devem ser examinadas. Assim esta aproximação contribuiu largamente para subir mais um degrau no conhecimento da fotografia e das práticas que lhe estão associadas.

Recordo-me de na minha infância passar as tardes de sábado a deambular pelos albuns de família. A minha mãe já não conseguia ouvir a pergunta semanal relativa ao seu album de casamento. Mãe, eu sou a menina das alianças? Ela com toda a sua paciência e generosidade respondia sempre que não! Mas eu continuava naquela ficção familiar, talvez tivesse desejado ter vivido aquele momento.

A proposta deste trabalho prático e teórico não é contar mais uma história da fotografia mas, antes trazer à luz aquilo que foi analisado por alguns dos grandes artistas e teóricos e caiu no esquecimento, em detrimento da natureza categorizadora e inventarial da fotografia.

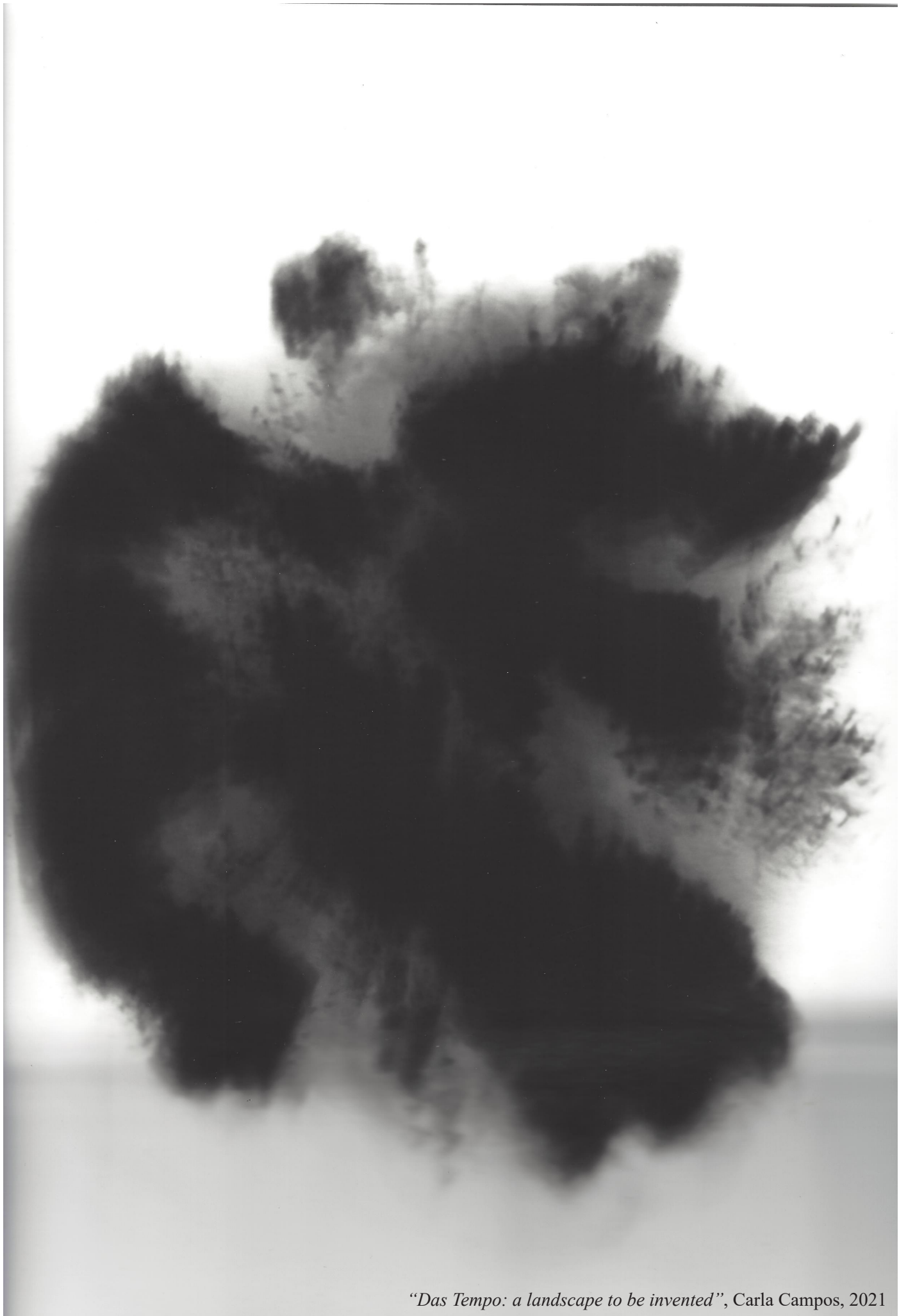
A prática experimental consolidou alguns conhecimentos e abriu novos horizontes, parece-me então que apesar da simplicidade dos fotogramas, estes têm um comportamento bastante complexo.

O gesto de suspensão da imagem fotográfica que aqui se propõe é com o intuito de movimentarmo-nos pelos interstícios da imagem fotográfica, em vez de nos determos nas suas margens polarizadoras.

A recusa das imagens figurativas e mais descritivas tem que ver com a minha necessidade de procurar outros referentes, aqueles que os meus olhos desconhecem mas que o meu cérebro seja capaz de fazer corresponder.

Tentei assim, aproximar o espetador da imagem fotográfica e não afastá-lo. Considero que apesar de recorrermos diariamente à câmara do telemóvel, estamos bastante afastados daquilo que é a fotografia.

À semelhança de outros trabalhos que tenho vindo a desenvolver durante o meu percurso académico este, mais uma vez anda em torno da imagem fotográfica, numa tentativa de realizar o deslocamento para as ambiguidades do tema. Acredito que daquilo que se fez e se escreveu aqui, muitas questões ficaram em aberto, para possíveis investigações no futuro.



"Das Tempo: a landscape to be invented", Carla Campos, 2021

Bibliografia

ALMEIDA, C., FERNANDES, C. (2015). O Lápis Mágico - Uma História da Construção da Fotografia. Lisboa: Carlos Almeida & Carlos Fernandes.

ASSIS, Machado. Dom Casmurro, Edição Eletrónica Livre Acesso

BAUDELAIRE, Charles. (2006). A Invenção da Modernidade. Lisboa: Relógio d'Água.

BARTHES, Roland. (1980). A Câmara Clara. Edições 70:Lisboa.

BERGER, John. (1972). Modos de Ver, Lisboa:Edições 70.

BRAUDILLARD, Jean. (1981). Simulacros e Simulação. Lisboa:Éditions Galilée Relógio d'Água, 1991.

BORGES, Jorge Luis. (2000). Ficções. Lisboa. Editorial Teorema: Biblioteca Visão.

BORGES, Jorge Luis. (2012). O Livro de Areia. Maia:Quetzal Editores.

BENJAMIN, Walter. (2019) As Passagens de Paris. Porto: Assírio & Alvim.

BENJAMIN, Walter. (2020). Sonhos. Sr Teste.

CORTÉS, José. (2001). Lugares de La Memória. Valencia: Talleres Gráficos Ripoll.

Delleuze, G., & Guattari, F. (2016). Rizoma. Lisboa:Documenta.

ROTerdão, Erasmo.(1973). Elogio da Loucura. Sintra: Edições Europa Améric.

MOHOLY-NAGY, Lazlo. (1969). Painting, Photography, Film. London: Lund Humphries, London,.

SONTAG, Susan. (2012). Ensaio sobre fotografia. Lisboa: Quetzal Editores.

WEBGRAFIA

<https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-33-spring-2015/out-light-shadows>

<https://www.guggenheim.org/artwork/5221>

<http://www.rhizomes.net/issue23/kramp/index.html>

<https://moholy-nagy.org/photograms/298>

<https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-33-spring-2015/out-light-shadows>

<https://www.youtube.com/watch?v=jlJrDHHg6J8>

<https://www.scielo.br/j/ha/a/FJwKTjJVbDxSFkX5c7yYKQF/?lang=pt>

<https://www.artsy.net/artwork/jeff-wall-passerby>

<https://www.artecapital.net/exposicao-302-joao-maria-gusmao-pedro-paiva-breve-historia-da-lentidao-e-da-vertigem>

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/gusmao-paiva-about-the-spirit-of-gravity-or-the-blacksmith-and-the-cutting-of-the-serpent-t13421>

<http://fdag.com.br/artistas/joao-maria-gusmao-pedro-paiva/noticias/>

<https://vimeo.com/search?q=jo%C3%A3o+maria+gusm%C3%A3o+e+pedro+paiva>

<https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/problemata/article/view/17258/14343>