

Como a fotografia contemporânea pensa a memória?

Ana Emília Jung*

Resumo:

Se a imagem pensa e pensa em seus próprios termos, como afirma Didi-Huberman, como podemos compreender o estatuto da fotografia contemporânea sobre a memória? Se Freud afirma que o objeto está para sempre perdido, qual seria de fato o referente fotográfico na sociedade contemporânea? A partir da análise de práticas artísticas recentes que utilizam e pensam a fotografia, iremos apontar neste artigo como a noção de memória é re-formada desde sua estaticidade para configurar novos conjuntos de possibilidades de tempos e espaços.

Palavras-chave:

Fotografia contemporânea; objeto perdido; referente; memória; imagem

Em *O amante detalhista*, Alberto Manguel narra a história do desenvolvimento do talento de Anatole Vasanpeine, jovem funcionário de uma casa de banhos no final do século XIX na pequena cidade de Poitiers no interior da França. Consistindo em fotografar anonimamente, através das frestas e vãos das paredes do lugar, as partes dos corpos daqueles que ali se banham, o talento do fotógrafo acaba por revelar abstratos fragmentos irreconciliáveis com seu referente. Não por descuido nem por incompetência, mas por convicção e no propósito de inventar o próprio objeto de desejo calcado no deleite erótico pelo desfrute do olhar, o personagem assumiria em seu diário que a completude da experiência da realidade não lhe interessava, sendo o poder de sugestão do detalhe o que lhe cedia o espaço para desejar. Assim, lhe bastava o enquadramento recortado pelo olho mecânico para que sua realidade surgisse junto à nova superfície de prata:

A pureza de uma rodela de pele sem jaça: nenhuma interrupção na superfície, nenhum obstáculo ao avanço da vista, nem um único pêlo, ruga ou verruga. O que isso me faz lembrar? O céu sem nuvens de junho. Os lençóis postos para secar num dia sem vento. O teto de meu quarto de dormir como o vejo antes de cair no sono, imaginando que poderia ser o chão, despojado, jamais pisado. A superfície de uma tigela esmaltada de branco e cheia de água antes que eu mergulhe nela minha mão. (MANGUEL, 2005, p. 50)

Para Anatole será o tempo estendido do olhar, antes condenado a uma fração insuficiente, agora, na fotografia, persistindo por toda eternidade, o motor de seu desejo infinito. Numa das passagens do livro, ele, como uma espécie de rito noturno, vai nu para cama com todas as imagens fotografadas embaixo dos lençóis.

* Mestre em Artes Visuais (UDESC) e professora do curso de Artes Visuais da Universidade Tuiuti (PR).

Porém, e mesmo sem resolver plenamente seu desejo, satisfaz-se ordinariamente com a tensão proporcionada por todos aqueles fragmentos desconexos sugerindo passagens e volumes irreconhecíveis. O que estaria em questão no drama experimentado por Vasanpeine senão a própria irrealização inerente ao fotográfico? Assim, afirmando que a fotografia sustenta o desejo em seu ponto mais alto, na sua própria impossibilidade de realização, como pensar o estatuto do referente, objeto condenado a perpetuar nada além de sua aparência?

Na história contada por Manguel, o corpo daquele que se banha em Poitiers não é de fato o objeto do desejo a ser mediado pelo aparato técnico, mas o problematizador a partir do qual se constrói um novo real:

Não tentei adivinhar se era velha ou moça e qual a cor de seus olhos ou cabelos... Ah, a beleza perfeita daquela forma arredondada! Seria um cotovelo? Um joelho delgado? Seria alguma parte daquela anatomia secreta para a qual eu não tinha nome? Pouco se me dava... (Idem, p.35)

Da mesma forma, podemos pensar que na fotografia contemporânea não há ilusão sobre a apreensão da verdade do objeto a ser fotografado, o que entra em questão é a verdade do sujeito que fotografa e a validação desta verdade quando tornada um novo documento na superfície imagética. Compreende-se então o deslocamento da questão de um objeto a ser fotografado para um objeto a ser criado, invertendo as bases de uma concepção de fotografia como decalque do real para uma fotografia como suporte de idéia. Diante dessa premissa, podemos considerar que o referente assume na fotografia contemporânea sua aparência como potência para a fantasia do sujeito, afirmando-se como puro objeto de idealização.

Objeto a ser fotografado e objeto de idealização são dois argumentos que parecem apontar diferentes direções, direções que em si conteriam critérios antagônicos, porém se nos permitirmos considerar a noção de objeto perdido para Sigmund Freud, talvez possamos costurá-los a partir da mesma linha de raciocínio.

A noção de objeto está para Freud ligada a uma perda essencial. Em sua concepção, o objeto seria o responsável de ter trazido ao sujeito uma satisfação primeira tendo sido então estruturalmente perdido. Desta falta de objeto, originar-se-ia no sujeito uma tentativa de reencontrar tal satisfação, impulso que por sua vez, engendraria o movimento da vida. Paradoxalmente, entre a busca do inencontrável – uma vez e para sempre perdido – e o encontro com seus substitutos, o objeto perdido poderia retornar infinitamente.

Em Luto e melancolia, de 1915, Freud refere-se ao objeto perdido quando aponta à consciência do paciente melancólico como consciência apenas parcial de uma perda, que ele seja consciente “apenas no sentido de que sabe ‘quem’ ele perdeu, mas não o ‘que’ perdeu nesse alguém” (FREUD, 2006, p. 251). Dez anos depois a noção de perda de objeto reaparecerá em A negativa, quando o psicanalista irá se aproximar novamente da questão investigando a representação mental e sua existência na realidade, trata-se, ele diz, “de saber se algo que está no ego como

representação pode ser redescoberto também na percepção (realidade)”. (FREUD, 1976, p. 297) E recordando que as representações descendem de percepções, repetindo-as, ele acaba por afirmar que a mente reproduz uma representação sem que ela precise estar no mundo. Para ele não se trata da correspondência entre objeto e representação, mas de reencontro, e sua pré-condição é que o objeto tenha sido realmente perdido. É desse modo que reitera que a realidade só pode se constituir pelo fundo de uma perda, uma perda de objeto. Pois, se a força pulsional é o que move o sujeito, re-encontrar o objeto que traria uma satisfação completa implicaria conseqüentemente na abolição do desejo. Para ele, é o sujeito faltante (e desejante) quem pode viver.

Se, assim como o objeto freudiano, o referente antes de ter sido encontrado estaria para sempre perdido, então será calculado como o ponto de partida para uma proposição fotográfica, nunca como sua chegada. O referente é então o que coloca o gesto artístico em movimento a partir da falta latente no sujeito, ou seja, um pretexto para a realização do trabalho. E se ainda pensarmos que um pretexto (pré-texto) supõe conseqüentemente um texto, o que surgiria então desse desdobramento? Se o referente é o pretexto que faz realizar a proposição, constituído pela verdade do sujeito e para sempre perdido, o texto que surge em seu lugar é a própria matéria fotográfica.

01. Carlos Kenji



Figura 01: Carlos Kenji, Memória # 04, 15x33 cm

Entre nós, 2008

Na série Entre Nós (figuras 01 e 02), Carlos Kenji se pergunta: “A fotografia familiar é um recorte da nossa memória ou ela é também o referente que produz as nossas lembranças?” Apropriando-se do álbum familiar, “à procura de um incerto índice fotográfico onde a memória é sujeito e objeto”, Kenji expande a noção de tempo e espaço condicionados ao lugar da fotografia pessoal. No caminho contrário ao realismo (conseguido pela nitidez de uma câmera grande formato ou qualquer outro procedimento que assegurasse uma passagem mais imediata ao efeito de realidade da fotografia), o fotógrafo, a partir de uma série de gestos em

pós-produção, concebe os véus necessários para a paragem do olhar. Estranha operação que busca aproximar-se de uma verdade incluindo desvios e latências, ao invés de eliminá-los. Quem sabe seja esse mesmo o procedimento do olhar, tirar os óculos para, de uma nebulosa miopia, perder a objetividade e poder tocar o que nos olha. Kenji cria o próprio corpo de afeto, sobrepondo à noção do noema barthesiano do "isso-foi" (BARTHES, 1984, p. 115) para "isso é agora e estará sempre sendo". O referente neste caso não é o que foi fotografado em primeira instância, é o próprio fragmento fotográfico, tornado muitas vezes real, de diferentes formas, reencontrado.

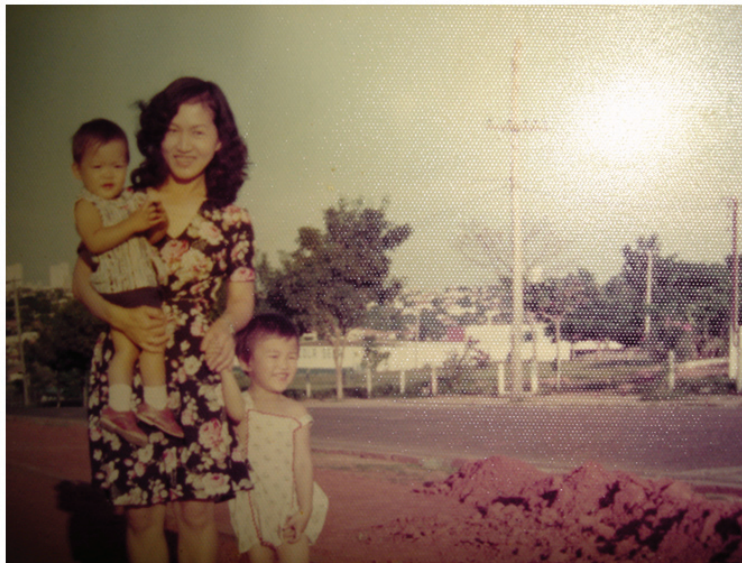


Figura 02: Carlos Kenji, Memória # 08, 20 x 26 cm
Entre nós, 2008

02. Milla Jung

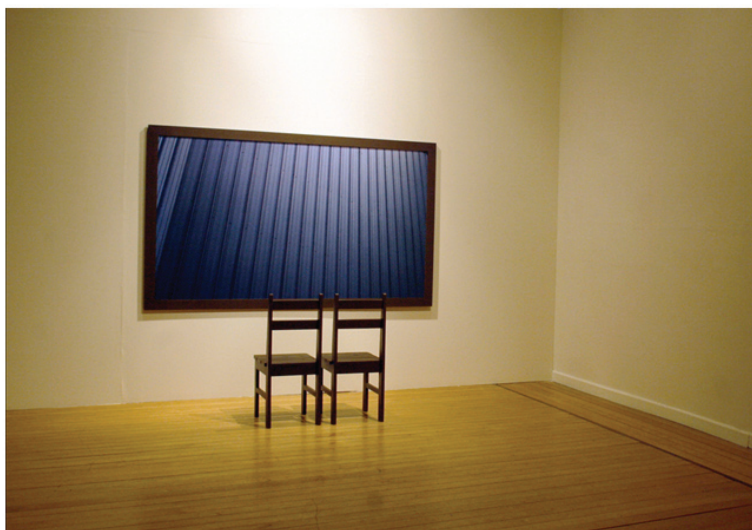


Figura 03: Milla Jung, Projeto para constituição de imagem VI
Instalação com fotografia e duas cadeiras, 2,50 x 1,40 cm, ano 2008

Projeto para constituição de imagem VI (figura 03) reitera duplamente a noção de objeto perdido, aqui o referente já é texto e a instalação alega o paradoxal jogo entre a distância e a proximidade do reencontro com tal satisfação. Atração dissimulada e cintilação de desejo criam assim uma promessa que convoca o espectador na mesma medida em que o joga ao vazio. Se em *Entre Nós* os véus constituíam a possibilidade de ver o enlace com o real da fotografia, seu fator de materialização de idéias, aqui será a exclusão do espectador da cena, da cena que acontece entre o quadro fotográfico e os supostos lugares vazios das cadeiras, o que gerará a possibilidade de elucidar a situação: o espectador pode ver-se de fora enquanto atravessado pela experiência, ou seja, pode ver-se vendo num tempo e espaço que seriam impossíveis.



Figura 04: Milla Jung, Projeto para constituição de imagem V (Kraft impressão)
Impressão disponível para levar, 80 X 30 cm, 2008.

Toda imagem, mesmo incidindo sobre os objetos do mundo, expõe sua virtualidade e constrói seu potencial utópico na verdade do sujeito. Qualquer imagem, de papel kraft atrás de qualquer vidro, poderia conter essa zona latente. Em Projeto para constituição de imagem V (figuras 04 e 05) a impressão é disponibilizada para o espectador de modo que o espaço projetivo possa ser compartilhado. Um papel-cartaz de tamanho incômodo de se carregar garante a experiência do desejo tornado matéria visual. O desejo como uma espécie de terrorismo numa imagem que cintila num "lá" que não alcançamos. Atrás da imagem está escrito, nas palavras do personagem Estragon, em *Esperando Godot* de Samuel Beckett:

Lembro dos mapas da Terra Santa. Coloridos. Bem bonitos. O mar Morto de um azul bem claro. Dava sede só de olhar. É para lá que vamos, eu dizia, é para lá que vamos na lua-de-mel. E como nadaremos. E como seremos felizes. (BECKETT, 2005, p. 23)

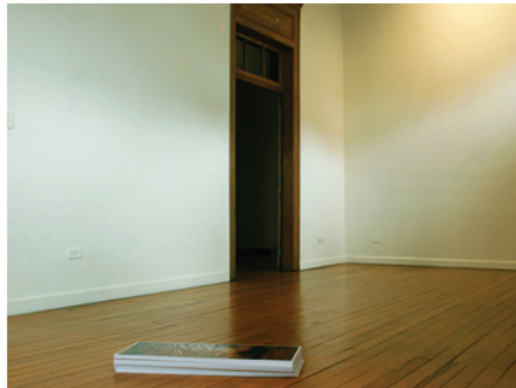


Figura 05: Espaço expositivo de Projeto para constituição de imagem V
Museu da fotografia, Solar do Barão, Curitiba/Pr.



Figura 06: Milla Jung, Projeto para constituição de imagem IV
Dimensões: 15 cm de h x 20 cm de larg. x 10 cm, 2008

Mas a consciência desta perda essencial, primeira, não nos faria desistir da busca pelo objeto perdido? Aqui quem joga é o sujeito do inconsciente e este impulso faz borrar as bases entre realidade e ficção numa profusão de rebatimentos descentrados e sem hierarquias. "A antítese entre subjetivo e objetivo não existe desde o início", diz Freud (1996, p. 297), "surge apenas do fato de que o pensar tem a capacidade de trazer diante da mente, mais uma vez, algo outrora percebido, reproduzindo-o como representação sem que o objetivo externo ainda tenha que estar lá". Esse é o modo como a fotografia se apreende como um dentro, como é possível observar em Projeto para constituição de imagem IV (figura 06), sem reproduzir um fora, mas contendo um interno e um externo simultaneamente, como um anel de moebius.

03. Lucila Quieto

Figura 07: Lucila Quieto, foto sem título,
Ensaio Arqueología de la ausencia, 20 x30 cm.

Em Arqueología de la ausencia (figuras 07 e 08), os filhos dos desaparecidos da ditadura argentina são fotografados sobrepostos na imagem de seus pais. Trazendo a marca de uma falta para o corpo desses filhos, junto à única imagem possível, Lucila Quieto constrói um afeto que só pode ser enquanto corpo de imagem. Uma situação que apresenta uma satisfação por propiciar certo encontro, mas que também por outro lado acaba por reiterar a presença desta ausência, este lamentável desencontro. E aqui a composição entre memória, falta, afeto e, por que não, tecnologia, forma uma espessura de onde parece difícil nos perguntarmos sobre o referente. O objeto por fotografar era de que ordem, da falta, das fotografias antigas, das pessoas presentes? O referente desaparece dando lugar a uma realidade mais sutil, uma realidade imaginada.



Figura 08: Lucila Quieto, foto sem título,
Ensaio Arqueología de la ausencia, 20 x30 cm.

04. Alfredo Jaar

Em *O lamento das imagens*, há três textos que abrem a proposição. O primeiro faz referência à tentativa de cegar Nelson Mandela na penitenciária nas ilhas Roben, onde esteve preso mais da metade dos 28 anos de reclusão forçada. O segundo texto informa o trabalho de arquivamento do registro digital de milhões de imagens, compradas em seu direito de veiculação por Bill Gates, na mina Iron Mountain National Underground Storage na Pennsylvania ocidental, nos EUA. O terceiro texto deflagra a aquisição pelo departamento de defesa norte-americano, antes de iniciar o ataque americano ao Afeganistão, dos direitos exclusivos sobre todas as imagens de satélites existentes neste país e nos países vizinhos. Num segundo momento, na proposição, caminha-se por um corredor escuro, completamente sem luz, até alcançar a sala principal onde há a imagem/não-imagem exibida por Jaar.



Figura 09: Alfredo Jaar, *O lamento das imagens*, 2002.

Como se constituem as imagens numa economia de poder? Se falamos que o re-encontro com o objeto de satisfação implicaria na abolição do desejo, por sua vez perdê-lo completamente de horizonte também implicaria em seu enfraquecimento. Desse modo, a questão parece delinear-se da seguinte forma: para o bem ou para o mal, as imagens sustentam a possibilidade de desejo, como reféns do que não acontece, mas sugerindo o que está sempre por acontecer, revitalizam a existência desse laço primeiro com a vida. Ao contrário de seres saprófitos que se

alimentam de matéria orgânica em decomposição,¹ como aponta Manguel sobre Vasanpeine – e “nada mais perturbador que os movimentos incessantes do que parece imóvel”, nos alerta Deleuze (1992, p.195) – o Ser da imagem alimenta-se da vida, da possibilidade de documentar a fonte inesgotável da esfera pulsional. Para voltarmos ao nosso título e tema, Como a fotografia contemporânea pensa a memória?, consideramos que ela a exclui. Ao menos a fotografia contemporânea exclui a memória como um passado estático preso na fixidez do instante e o que faz é assumir-se como tempo de puro devir, tempo onde passado co-existe com futuro de modo indissociável e vice-versa. O presente não existe, ele está sempre em fluxo. Assim, a aproximação ao referente diz respeito a um tipo de memória sim, mas uma memória marcada no corpo do sujeito, uma memória que muito antes de estar atrás, está na frente e por todos os lados, o que significa dizer que não é o desejo que corre intencionalmente atrás de um objeto para se satisfazer, mas é justamente determinado por ele. E que as fotografias podem ser a pura realidade dessa experiência compartilhada de linguagem e desejo.

Bibliografia:

- BARTHES, Roland. A câmara clara. Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BECKETT, Samuel. Esperando Godot. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DELEUZE, Gilles. Conversações. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- FREUD, Sigmund. A negativa. ESB, v. 19, p. 295-300. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- _____. Luto e Melancolia. ESB, v. 14. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- MANGUEL, Alberto. O amante detalhista. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

Title:

How does contemporary photography think memory?

Abstract:

If image thinks and thinks in its own terms, as Didi-Huberman states, how can we understand the statute of contemporary photography on memory? If Freud claims that the object is forever lost, what would be the photographic referent in contemporary society? In this paper, from the analysis of recent artistic practices that use and think photography, I will point how the notion of memory is re-formed

¹ “Se desejássemos encontrar um equivalente biológico para Anatole Vasanpeine nesse universo labiríntico, tumultuoso e multifário, não erraríamos ao compará-lo a essa planta cinzenta e recôndita, menos vegetal do que mineral na aparência, que busca seu sustento naquilo que já morreu”. (MANGUEL, 2005, p. 17)

since its static character to configure new sets of possibility of times and spaces.

Keywords:

Contemporary photography; lost object; referent; memory; image