

A fotografia transcende o real porque consegue estabelecer mundos sensíveis. Ao acessar a percepção do indivíduo, a simbiose entre ilusão, imaginação e magia inerente à imagem fotográfica salva-guarda os múltiplos caminhos e dimensões simbólicas, subjetivas e da ordem do espírito. ¶ Se considerarmos que o olhar passa a des-velar o que observa, com a destreza de construir mundos e narrati-vas, começamos a compreender que a fotografia não é tão somente o espelhamento do real, mas a extensão poética do que nossos olhos enxergam, quando as fotografias têm alma e ultrapassam o visível. ¶ Este livro traz a compilação de textos críticos e analíticos sobre a imagem fotográfica que a antropóloga e professora Georgia Quintas tem produzido e apresentado nos últimos anos.

INQUIETAÇÕES FOTOGRAFICAS

INQUIETAÇÕES FOTOGRAFICAS

Narrativas poéticas e crítica visual



Georgia Quintas

Georgia Quintas



FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

Ministério da
Cultura

Este projeto foi contemplado com o XIII Prêmio Marc Ferrez de Fotografia

ISBN 978-85-87314-42-0



INQUIETAÇÕES FOTOGRÁFICAS
Narrativas poéticas e crítica visual

Georgia Quintas

INQUIETAÇÕES FOTOGRÁFICAS
Narrativas poéticas e crítica visual

INQUIETUDES FOTOGRÁFICAS
Narrativas poéticas y crítica visual

Georgia Quintas



Para meu sempre Alexandre.

*“Ver é obra da poesia. Dizer é obra do poema.
Dizer bem é artesanato.
Mas ninguém pode dizer bem o que viu mal.
Um poema puramente artesanal não existe.”*

SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN, ARTE POÉTICA II

Este livro é fruto das pesquisas e reflexões da antropóloga e professora Georgia Quintas. Traz a compilação de textos críticos e analíticos sobre a imagem fotográfica que a pesquisadora tem produzido e apresentado nos últimos anos. Seus escritos pensam a fotografia através do que ela propõe além da própria imagem e da formulação de questionamentos acerca das relações subjetivas advindas do fotográfico e de suas poéticas.

15	POR QUE ENXERGAMOS AS FOTOGRAFIAS?
19	A FOTOGRAFIA É A ARTE NECESSÁRIA PARA O TEMPO
25	O QUE MAIS FOTOGRAFAR
29	A IMAGEM DE FORA E DE DENTRO
33	A EPIDERME DO ESPÍRITO
37	O NASCIMENTO DE UMA MULHER
41	ERA PARA SER UM SIMPLES ENCONTRO
45	VOCÊ INSISTE EM CRIAR VÍNCULOS
51	O CAMINHO DA MEMÓRIA
55	PASSAGENS DA MORTE OU A MEMÓRIA DA MORTE NA FOTOGRAFIA?
59	NUNCA É SÓ LEMBRANÇAS
63	A CRUEZA DOS VESTÍGIOS
69	A IMAGINAÇÃO AMPLIADA: HOMENS, PEDRAS E MEMÓRIAS
73	O PESO DE UMA ILUSÃO
77	NATUREZA CONSTRÚIDA EM IMAGENS
81	ATMOSFERA DO INEXISTENTE
85	HESITATING BEAUTY
89	SENTIDO SEGREDADOS
91	ARQUEOLOGIA DE FICÇÕES
93	ABISMO DA CARNE
95	PARA UMA COMPREENSÃO ALÉM DO VISÍVEL
99	A FOTOGRAFIA COMPARTILHADA

103	VER TORNAR-SE EXPERIÊNCIA
105	DECLÍNIO DA PERFEIÇÃO
109	MUNDOS TRANSFIGURADOS
113	MUNDO FEÉRICO, IMATERIAL, ORGÂNICO E SUBLIME
117	NATUREZA DILUÍDA: POR UM JOGO DE PERCEPÇÃO
121	QUANDO FOTOGRAFAMOS PARA SONHAR
125	O ESPAÇO QUE GUARDAMOS EM NÓS
129	MANCHAS NO ESPÍRITO
131	PAISAGEM QUE FENECE
135	VERSIÓN EN ESPAÑOL
211	BIOGRAFIA

POR QUE ENXERGAMOS AS FOTOGRAFIAS?

Se pararmos para pensar, as imagens fotográficas narram nossas vidas.

Quem já não buscou seu passado em papéis emulsionados guardados por parentes próximos e distantes? Quem já não lamentou por não encontrar o registro de fases e fatos de sua história? As imagens se configuram como relação íntima de pertencimento, identidade e sentidos, desde o surgimento da linguagem fotográfica no século XIX.

A fotografia e seu estatuto de valor testemunhal diante da realidade fizeram com que a representação e o tempo fossem observados como elementos incontestáveis. Passávamos a compreender essas imagens enquanto discurso dado, devolvido para a câmera fotográfica como espelhamento do contexto visível perante a realização de captura pelo fotógrafo.

No entanto, a imagem e todos os elementos visuais contidos nela não discorrem apenas sobre o visível. E a pergunta retorna: quem nunca apreendeu, ao olhar um retrato materno, a doçura além da imagem? No campo da imagem fotográfica, o extraquadro – o que está além do enquadramento, da composição – narra a multiplicidade de valores simbólicos e de temporalidades. Pelas construções de significados e pelo vigor do arcabouço de memória, a expressão fotográfica desmembra a certeza única da prova do que vemos. A intensidade dos retratos nos devolve lembranças e caminhos percorridos – temporariamente adormecidos.

Pensamos, quase num ato espontâneo, que voltamos no tempo diante de álbuns, fotografias antigas ou não tão distantes. Nem mesmo os mais insensíveis passam incólumes. Facilmente, o cheiro daquela cena retorna, o frescor do momento ressurgem, as pessoas retratadas parecem nos cercar...

Essa relação entre imagem e memória possui variantes teóricas. Uma delas é lembrada pela autora Ecléa Bosi, de inestimável importância para a reflexão sobre a memória, quando diz: “Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando com as percepções imediatas, como também empurra, ‘desloca’ estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência.” Temos, portanto, a ruptura do antes com a reinvenção dos significados no presente. Ou seja, redimensionamos a história narrada pelas representações do corpo que se renova e investiga os sentidos da imagem.

Quando tudo isso ocorre no contexto do núcleo familiar ou afetivo, a imagem-memória é sempre recuperada, restaurada a partir dos eixos lapidares (e convencionados) do tempo e do espaço. E, claro, entre eles há o universo impregnado de passagens da vida. Entretanto, o que ocorre quando a



“paisagem” imagética não é da instância do privado, e sim de outros? Como também de outros lugares, tempos e conteúdos que não pertencem a quem contempla determinada fotografia, o que acontece?

Diríamos que o fator documental não é o ápice da imagem fotográfica. Ao desconhecer os meandros visuais, a sugestão do contexto social e histórico fornece dinâmicas àquelas fotografias que validam uma série de suposições, impressões, desejos, interações e discursos. Para o pesquisador, a imagem fotográfica é de extrema relevância como fonte de pesquisa. Contudo, para os que não precisam investigar aspectos plausíveis em busca da compreensão desta linguagem como fenômeno social e cultural, a ficcionalização faz parte da interpretação do objeto fotográfico.

Passamos a ser sujeitos, mesmo que não tenhamos a mais vaga relação de identidade. Retratos de anônimos, paisagens desconhecidas, cenas sem muito sentido, temáticas idem... E os cartões-postais do começo do século xx? Muitas vezes retocados, pintados como recurso estético de beleza e fetichização, faziam parte de trocas simbólicas sensíveis, comunicando momentos importantes a amigos e familiares.

Quem nunca segurou nas mãos um postal com fotografia que, no verso, em letras cursivas românticas, deixasse mensagem delicada para alguém ou que transparecesse a saudade por distâncias infames? Tal experiência é única, pois a percepção se apropria deste objeto e nos faz entrar como personagens silenciosos, que tentam entender e participar daquele suporte, que perdura até hoje, pelo simples fato de fazer lembrar e ser dedicado a alguém.

O afeto contido nos postais daquela época evoca universos e atmosferas latentes muito próximos da poesia e de suas sublimações. E assim, criamos, inventamos, imaginamos, vislumbramos possíveis histórias e situações. Adentramos na imagem por intermédio de suas senhas-códigos visuais e, em franca simulação e encenação, experimentamos vivências, sensações e sentimentos.

A fotografia transcende o real porque consegue estabelecer mundos sensíveis. Ao acessar a percepção do indivíduo, a simbiose entre ilusão, imaginação e magia inerente à imagem fotográfica salvaguarda os múltiplos caminhos e dimensões simbólicas, subjetivas e da ordem do espírito.

Se considerarmos que o olhar passa a desvelar o que observa, com a destreza de construir mundos e narrativas, começamos a compreender que o estatuto ontológico da fotografia não é tão somente o espelhamento do real, mas a extensão poética do que nossos olhos enxergam, quando as fotografias têm alma e transcendem o visível. É isso: enxergamos fotografias porque elas são repletas de sentidos encantadores, que rondam o invisível que reside nelas.

A FOTOGRAFIA É A ARTE NECESSÁRIA PARA O TEMPO

Desmedidamente, me desprendo do tempo. Passei a sentir tempos que não são meus e que tampouco cabem em mim. A cada vivência diante de uma imagem fotográfica recai não o que guardei, do que acumulei nas pequeninas gavetas de minha memória. Eu, enquanto tempo, passei a negá-lo. Ao certo, ao acerto mesmo, não consigo cristalinamente lhe explicar. Mas, se me permite, gostaria de dizer o porquê de querer levar comigo suas fotografias. Já faço isso há um tempo... Compro, guardo, enfim, vou atrás delas. Não importa a data de sua produção, se são estereoscópicas, carte de visite, cabinet portrait etc. O que interessa é o quão de anônimo há nelas. Sim, concentro o meu olhar em retratos. Nas pessoas que nunca conheci e que nunca as conhecerei, mas que chegaram a mim de alguma maneira.



Esse é um relato que faço ficcionalmente para pensar, a se debruçar pela força da interpretação, da leitura, da imersão sensorial e subjetiva, que se habilitam a partir da imagem fotográfica. O tempo cronológico (em sua concretude indefectível) reside na imagem, mas – apesar dele – outros tempos se desencadeiam e se emaranham. Os tempos na fotografia que capturamos ingenuamente, que contemplamos, com os quais nos deslumbramos, que negamos, vivemos, percebemos e sentimos são efêmeros e construídos.

A imensidão rege o tempo fotográfico. Os significados do tempo no campo teórico foram e vão se categorizando. Portanto, vem a busca de reconhecer o tempo. No entanto, transpondo-o para o território da criação, da percepção e da memória. A fotografia, quando posta enquanto paradigma de um tempo e espaço, reconstrói em nós narrativas indomáveis. Como bem considerou o artista surrealista Salvador Dalí, em reflexão sobre a fotografia como pura criação do espírito, em 1927: “Saber mirar es un sistema completamente nuevo de agrimensura espiritual. Saber mirar es un modo de inventar”.

Juntemos a essa defesa outra colocação, desta vez sobre o tempo, do poeta André Breton, que o define como sendo velha farsa sinistra, trem que descarrilha continuamente, louca pulsação. Os dois apartes trabalham com a dimensão imensurável que une os elementos visuais dispostos na imagem e o não limite do tempo. A cada retrato, seja de meados do século XIX ou da ampla produção de retratos que podemos presenciar em nossa contemporaneidade, a relação de fruição de significados se revigora ao estado de um tempo anônimo.

Tempo anônimo: aquele que não me pertence, que desconheço. O tipo de tempo que não cabe em mim e que tampouco está em nós. O outro retratado

– autorrepresentação, personagem contido na pose – guia a problemática do tempo. Entrever a dinâmica de possíveis narrativas numa imagem fotográfica é estabelecer com ela uma conexão com o tempo sugerido através da plástica visível. Após esta aproximação primária, pois se trata de uma relação de encantamento com o retrato fotográfico, é preciso cair no terreno abstrato que constitui e desenvolve a imbricação que passamos ao perceber essa imagem.

Quando busco a imagem de um anônimo e, por conseguinte, seu tempo alheio, nas entrelinhas há a ideia de relação, simbiose; ou, como considera o filósofo Maurice Merleau-Ponty, o vínculo. “Compreende-se, então, porque, ao mesmo tempo, vemos as próprias coisas no lugar em que estão, segundo, o ser delas, que é bem mais do que o ser-percebido, e estamos afastados delas por toda a espessura do olhar e do corpo: é que essa distância não é o contrário dessa proximidade, mas está profundamente de acordo com ela, é sinônima dela” (Merleau-Ponty, 1959).

O vínculo, portanto, potencializa o não classificável, a incerteza, a obscuridade das histórias. O indivíduo anônimo prioriza a flexibilidade de construirmos, interpretarmos e de, substancialmente, delegarmos nossas histórias. O tempo que aqui se contorce também no anonimato provém de alguns vieses que implicam o pré, durante e pós ato fotográfico. Não se trata de negar, rechaçar o tempo histórico, diacrônico e social, de não adotá-lo, e sim, de penetrá-lo pelo imaginário que a fotografia magicamente cria.

Um belo cenário fantasioso de qualquer estúdio fotográfico do século XIX, ou do início do XX, encaminha a tônica do devaneio e, em muitos casos, do feérico. O maneirismo desconcertante do mobiliário, as pinturas nonsense do *trompe l'oeil* dos fundos infinitos, com suas paisagens deslocadas, impróprias à nossa cultura – explicitamente europeias para estas plagas – revelam o simulacro. Com a predominância relevante das casas fotográficas de origem europeia no Brasil, no século XIX, entendem-se os paradigmas em questão. O que não vem a ser um problema, mas uma sedutora possibilidade de desvelar camadas interpretativas da fotografia.

O lugar estático, colocado por uma demanda comercial de determinada casa fotográfica de séculos passados, formula realidades posadas que instilam, progressivamente, sensações. A imagem, portanto, revela-se como percurso imaginário deste mundo sensível, que transcende o que fora captado pela câmera fotográfica. Rostos, corpos, roupas, chapéus, joias, ou simples adornos, penteados, acessórios da moda da época. Tudo captado pela fotografia compõe, além do dito documento de dada época, o registro involuntário do nosso poder perceptivo de imaginar. Podemos “ver” o instante que conta a imagem fotográfica, não como marca incrustada na linha do tempo, contudo, como artifício de distender visualidades temporais em código de narração.

Os retratos de batismo, de crianças, de casamentos, de grupos de famílias, de mulheres e homens encontrados nos antigos álbuns de família

tecem o enredo de tempos retóricos. Apesar de carregados de signos sociais, são passíveis de ser redigidos pelo observador. As vidas transformam-se em teatralização da realidade; nossos olhos vagueiam pelo antes da tomada de cena. Ou seja, o porquê da existência daquela imagem, seu preparo, a máscara social que os tornam personagens.

A duração da captura até o momento da emulsão trazer à superfície os sujeitos fotografados também “sopra” em si meandros da temporalidade. Essas situações latentes no próprio tempo do fazer fotográfico introduzem em nós a poética das imagens fotográficas. Diria ainda que, à parte a subjetividade do tempo que vem do outro, alinha-se a capacidade de decodificação dos elementos visuais, das informações objetivas do contexto e da memória.

É como se o ciclo aumentasse, mas não se fechasse. A experiência fotográfica do receptor se inicia, porém não finda. O filósofo Jean-Marie Schaeffer ilustra as nuances do que ocorre entre a imagem e quem a contempla, quando relata: “(...) A foto que representa um senhor idoso que não reconheço faz, no entanto, parte de meu mundo, simplesmente porque vem da caixa de biscoitos onde minha mãe guardou as fotos da família. Se minha mãe ainda for viva, posso perguntar-lhe de quem se trata, se não, tal idoso entrará para grande galeria de fantasmas da infância, que não sabemos se conhecemos realmente ou apenas pelas diferentes histórias da saga da família e que, no entanto, são sempre muito próximos” (Schaeffer, 1996).

De tal modo, reconstitui-se um passado ora verossímil, ora ficcional. Ora pela memória afetiva, ora pelos atalhos do inconsciente. Decerto, o encaminhamento que a retórica da imagem explícita será ressignificado por quem a observa de modo particular. Diante do retratado, sua solidão será partilhada, sua forma pouco confiante ou hierática (não importa) será compreendida com complacência. A pose irá indicar, trará índices plausíveis de como o corpo se coloca perante uma câmera e um fotógrafo. O hiato entre os ícones e o nosso reconhecimento de tais referentes (a tese da existência, como sugere Jean-Marie Schaeffer) será “transformado” em artifício de aproximação ou distanciamento de idealizações e imaginações íntimas de cenas que nos ajudam a entender a natureza humana e seu entorno, assim como a sonhar. Transporta para determinado contexto repleto de sons, cheiros... Sensações quase reais.

E quando vemos além dos retratos posados? O que pensar de uma fotografia estereoscópica (possivelmente de meados do século XIX) com meninas vestidas no seu doce encanto? Detalhe: as quatro meninas estão em um inacreditável quarto, de joelhos, a rezar. A cena é a própria representação da ideia que se quer registrar. A beleza de tudo e a magia trazida pela tridimensionalidade da técnica adotada provocam o fetiche de vários estados, como o de estar e transitar no cenário que vemos.

Passamos a “vivenciar” um tempo passado que nunca fora vivido, mas se converte, organicamente, em presentificação. Muitas vezes, retornamos

a um ponto sem nunca termos ido. A penetração numa imagem descortina qualquer instante, colocando a questão do tempo como experiência idiossincrática de discursos individuais perenes.

Lembremos o fotógrafo Brassäi ao escrever o livro *Proust e a fotografia* (2005). Nele, a obra *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, é minuciosamente analisada a respeito da fotografia como memória involuntária e imagem latente – dois processos narrativos proustianos. Entretanto, o tempo pode impregnar-se no sentido de distender-se, derramar-se. Assim, Brassäi reconhecia a capacidade de Proust em criar fotografias mentais. E acrescenta como o tempo perdido é revisto: “O escoar do tempo em si mesmo não lhe interessa. Por sinal, nunca fala de tomadas cinematográficas, mas sim de clichês, de instantâneos. Homem da descontinuidade, Proust é um fotógrafo, suas descrições são sempre imagens fixas, instantâneos, únicas capazes de tornar perceptível a mudança ocorrida, o tempo escoado, o envelhecimento” (Brassäi, 2005).

O tempo, portanto, parece ser o código que converge para territorialidades da memória, de um instante pontual, mas que sempre estará imerso no fluxo da alteridade. Aqui, entendemos que a fotografia é um campo imagético amalgamado entre representação e criação. Portanto, o mundo do outro traz a carga validada pela atmosfera indiciária, sobretudo pela complexidade de atmosferas simbólicas que irão corresponder à percepção de cada olhar.

Emergem, então, as metáforas. A primeira fotografia passa a ser a partitura para outras imagens que virão e não é mais superfície fotossensível. Sendo o tempo metafórico de construção de significados, até onde ele será abstrato?

Bem, nesse sentido, encontro em mim mesma experiências únicas. Vivi tempos distintos – heterogêneos em sua essência criativa – diante de ensaios fotográficos do cineasta russo Andrey Tarkovsky, em seu livro de polaroides (*Instant light. Tarkovsky polaroids*, 2004), e da fotógrafa mexicana Graciela Iturbide, em *El baño de Frida Kahlo* (2008). Os dois trabalhos são perpassados pela força de cenas sutis, profundamente testemunhais e suscitadas pela criação de um tempo inexistente.

As polaroides de Tarkovsky, feitas entre 1979 e 1984, revelam-se num diário intimista, repleto de alegorias em busca pela essência das pessoas, lugares e objetos. Os espaços na fotografia de Tarkovsky representam o afeto e o recordar. Seu tempo é objetivo, lacônico, impregnado de certa leveza... Nessas polaroides, a temporalidade se estende para a autobiografia do fotógrafo. Compartilha-se cada imagem como atalho para a intencionalidade de quem fotografa. Embora alguns momentos soem banais, envolvemo-nos sem tempo de raciocinar; somos conduzidos pela fluidez da vida privada do autor, que poderia ser a nossa. Sendo assim, o tempo surge como artefato de uma imperceptível transposição de realidades.

Tudo é diferente dentro do banheiro de Frida Kahlo. O peso do tempo desencadeia silenciosamente, arrastando-se por elementos visuais biográficos

de Kahlo. Natural sentir estranhamento, natural sentir o gosto amargo de parte desta mulher híbrida, entre a sua obra vigorosa, cheia de simbolismos, e sua vida permeada de dor. Os azulejos do ambiente fotografado parecem ter sido incrustados pelo tempo de Frida. A poética dessa artista habitava seu próprio corpo e seus sonhos. Difícil desprender-se de sua imagem corriqueiramente pintada envolta em símbolos.

Graciela Iturbide traz Frida despida, imatérica, sem meios-tons ou véus. O colete doloroso impõe um tempo sem fim. O tempo de tragédias. Mas há uma imagem que, de tão incisiva, cessa qualquer sensação mais depurada. Como num soco no plexo, Iturbide propõe a prótese da perna de Frida encostada num muro. Ali, tudo para. Não há tempo... O silêncio invade a imagem e a dura realidade da existência se torna intolerável.

Talvez Roland Barthes tenha razão quando avalia que, “quando uma obra extravasa o sentido que parece ter início, é porque nela há algo de Poético”, sendo este o suplemento do sentido. O tempo, de certa maneira, vai além do instante do registro indiciário, criando meios para que a latitude icônica reverbere pressupostos poéticos inventivos, ajudando-nos a pensar. “A imagem é aquilo que permanece”, escreveu o teórico francês Edmond Couchot. De tal modo, cabe considerarmos que não há esgotamento para os sentidos do tempo na fotografia. Sinceramente? Acho que a fotografia é a arte necessária para o tempo.

O QUE MAIS FOTOGRAFAR?



A imagem fotográfica é um jogo de visão de mundo e imaginação. E nisto reside toda a complexidade de quem capta e a apreende visualmente. Pois se ela é o registro de um tempo e de um espaço, de objetos ou pessoas, será, irremediavelmente, memória de expressão cultural e de significado simbólico. Ou seja, ela também poderá ser tudo e nada. A dimensão subjetiva da fotografia se dá entre o real e a ficção, entre a realidade visível e a construção de um novo realismo, e tudo isso pode vir a ser muito surreal. Não falo do surrealismo enquanto estilo artístico, mas sim da realidade movediça que se apresenta concreta enquanto índice visual. O que vemos a partir da imagem são as causas e os efeitos dela própria em nosso olhar.

Por certo, a fotografia documental reafirma a realidade. Mas não só isso. Ao reconduzir o real, uma nova dimensão perceptiva se coloca diante de nós. Sem dúvida, a superfície da imagem é a representação da coisa em si, sua quintessência; entretanto, ela é também, muito além da questão do tempo inerente à natureza fotográfica, intensidade, reciprocidade, atitude, a força do hábito e das ideias de quem faz a imagem fotográfica existir. Se tudo já foi fotografado e o nosso entorno é passível de registro, se as temáticas são recorrentes e os gêneros fotográficos (como o fotojornalismo) inexoráveis, o que fazer ainda através da fotografia?

A resposta está na autenticidade. Chegar a ela é refutar o lugar-comum, exercitar a experimentação e dialogar com o que já se produziu até então. De modo que é preciso reconhecer o poder sensível das coisas e dos fotógrafos. Não há nada mais sugestivo e envolvente do que observarmos a subjetividade de criação de quem fotografa. São os estilos estéticos que delineiam a identidade autoral das imagens fotográficas. Nesse sentido, a escolha de um tema e da forma como desenvolvê-lo irá criar um repertório de significados para o olhar do outro, de maneira mais efetiva, penetrante, ou não.

Ao falarmos de estilos, várias foram as perspectivas de apropriação de temáticas comuns aos fotógrafos. Em outros termos: soluções técnicas habilidosas, possibilidades estéticas geniais e poéticas desafiadoras.

A ideia e a técnica são vetores fundamentais à fotografia, mas há de se pensar em como captar o seu entorno. E, para tanto, é preciso ser fiel e autêntico à sua própria acuidade perceptiva e, paradoxalmente, também desconfiar sempre dela. O olhar de quem fotografa tem grande possibilidade de promover armadilhas e banalizar-se, de deixar-se acomodar pela prática e seus mecanismos técnicos.

Cabe lembrar que os artifícios da câmera (analógica ou digital) são os meios para que seja possível expressar-se através da linguagem fotográfica. O resto é pura consciência crítica e compromisso em desvelar novos caminhos para nossa contemplação. É reconfortante lembrar as palavras do filósofo Maurice Merleau-Ponty: “O espírito do mundo somos nós, a partir do momento em que sabemos mover-nos, a partir do momento em que sabemos olhar”.

Desde sempre, a expressão fotográfica instaurou novos parâmetros estéticos. Na intencionalidade de fotografar, pode-se vislumbrar muitas respostas para isso. Assim, nunca fomos ou seremos onipotentes ao fazer fotográfico. A profusão desta linguagem (seja ela artística, documental, seja fotojornalística) revela-se ao transcodificar os signos e convertê-los em algo imperceptível na realidade, reconduzindo esta mesma realidade para o plano imaginário do irreal, improvável e desconcertante. Será nessa nova perspectiva que nos encontraremos.

Certo estava o fotógrafo Duane Michals, quando disse: “Eu sou um reflexo fotografando outros reflexos com seus reflexos... Fotografar a realidade é fotografar o nada.” Sempre foi o momento de surpreender o outro e a si próprio.

A IMAGEM DE FORA E DE DENTRO



Nem sempre o que acreditamos ser uma simples questão de aparência e vaidade é algo tão superficial ou frívolo. É certo que, atualmente, com este mundo acachapante das celebridades, não é difícil considerar que o registro fotográfico tornou a individualização da pessoa retratada tão banal que vemos, gradativamente, a construção da imagem de um indivíduo-objeto. E o que vem à mente é apenas vaidade, vaidade, pura vaidade. Estabelece-se, assim, a necessidade da aparência de alguns que alimenta a curiosidade de outros. E nada preenche nada. A imagem passa a ter um silêncio, um vazio, apenas a performance rasa de um “eu” sem nenhum significado. E tudo se torna descartável através de um apelo efêmero, através de instantes (consentidos ou não) de fragmentos da vida plasmada como espetáculo.

Entretanto, a percepção sobre o outro é uma troca social, um mundo simbólico que remete a valores culturais entre quem é retratado e quem o observa. Paralelamente aos novos caminhos que a fotografia contemporânea traça, estética e conceitualmente, a natureza primária de identidade inerente à fotografia ainda sobrevive em seu status de registro social de determinada sociedade e época. Podemos dizer que a fotografia é um suporte hegemônico, desde seu advento no século XIX, no qual as pessoas se tornam atores sociais, legitimam sua estratificação econômica, demonstram suas relações de poder e delimitam seu espaço de representatividade na sociedade.

Durante uma semana detive-me em analisar as fotografias das colunas sociais de jornais de Recife (PE).¹ E o que poderia ser apenas uma percepção de retratos corriqueiros em eventos sociais não se esgotou naquilo que muitos – inevitavelmente, com certo ranço e algum preconceito – consideram autopromoção ou exibicionismo. Na verdade, é inexorável o propósito de tais imagens em tornar algo público e visível. A aparência é tangível, agrega símbolos de status, muitas vezes indicados na maneira de vestir-se, no uso de joias, ou mesmo estar em um ambiente que denote prestígio e capacidade de transitar por lugares seletos, refinados, enfim, distintos dos “lugares-comuns”.

No entanto, a coluna social representa um segmento jornalístico que efetivamente tem um papel importante e catalisador das convenções e pautas sociais. Nesse sentido, o registro fotográfico nos leva ao passado, revela caminhos já explorados, que só nos afirmam a certeza de quem somos. E assim, ao observar imagens de mulheres elegantes, sofisticadas, e de homens, por

¹ *Diário de Pernambuco e Jornal do Commercio.*

sua vez sublinhando algum contexto econômico ou de negócios, encontrei sobrenomes que se repetiam nas respectivas colunas. Sobrenomes, nesse caso, têm uma carga simbólica representativa sobre o que a fotografia pode nos oferecer enquanto palco de representação da vida social.

O que ocorre no colonismo social é apenas um reflexo (e aqui não discuto a importância e o mérito deste segmento jornalístico) da relação intrincada entre fotografia e sociedade. Temos que partir do princípio de que nada é tão superficial a ponto de margear o sentido da ingenuidade. A história da fotografia atesta que a sociedade utiliza o registro fotográfico como um mecanismo efetivo de comunicação, de modo que os indivíduos se apropriam da imagem e criam seu repertório estético para transmitir suas intenções e seus desejos ante os outros. Tudo é um palco, uma encenação da realidade, uma metalinguagem da vida pela perspectiva da idealização. Parece um pouco confuso e dúbio, mas assim é a imagem. Não tão real, não tão sincera, um pouco manipulada, passível de várias leituras e algumas relativizações.

Sobre a fotografia como documento social, a autora e fotógrafa alemã Gisèle Freund enfatiza que a imagem fotográfica possui a amplitude de expressar as necessidades das classes sociais dominantes e de interpretar, à sua maneira, os acontecimentos da vida social. Mas ela, sobretudo, expõe o ponto nevrálgico da ontologia – seja de que tipo for o retrato – da imagem fotográfica e nos pilha: a imagem responde à necessidade cada vez mais urgente no homem de dar uma expressão à sua individualidade.

Diria que o fluxo das imagens traz os resquícios da sociedade aristocrática da cana-de-açúcar de Pernambuco. Numa espécie de sopro, sentimos a atmosfera das elites... Nas legendas, constata-se a procissão de nomes de famílias tradicionais de uma época, que nos remonta facilmente à formação de nossa identidade agrária – tão cheia de contrastes sociais e de relações interétnicas. Tal contexto nos remete à fotografia do século XIX, especialmente aos retratos de família.

A reunião de imagens fotográficas produzidas naquela época e ordenadas em preciosos álbuns era o “livro” consentido da história de cada núcleo familiar. Neles, povoavam personagens que nasciam, cresciam, casavam-se, viajavam, iam à guerra, tornavam-se republicanos, abolicionistas ou conservadores. Ainda através dos retratos, cultuavam-se seus mortos, celebravam grandes datas (casamentos, batismos, primeira comunhão), enfim, coisas da vida, ritos de todos nós.

Nessas imagens antigas, compreende-se que a técnica fotográfica estava a serviço da elite agrária. A fotografia, não tão popular, por fatores econômicos, ao consumo das classes mais pobres, converteu-se na vitrine desejada de legitimação da posição social daquele grupo, que tinha sua própria ideologia, baseada em poder, riqueza e prestígio. Desse modo, o visitante, ao entrar na

sala de uma casa-grande ou de um sobrado, encontrava o tal álbum de fotografias para, “casualmente”, conhecer quem eram os retratados e, claro, de acordo como estes queriam ser reconhecidos em todo seu esplendor e riqueza.

Através do jornal, ainda somos personagens desta realidade imagética da vida social que se descortina diariamente. Representamos o objetivo final daqueles mesmos álbuns de família, somos o alvo. Acompanhamos aniversários, casamentos, fatos marcantes da vida de pessoas que não conhecemos, mas que, pelo hábito da leitura e do olhar, já as reconhecemos devido à frequência com que vemos seus retratos. Ainda somos os receptores, os observadores tão desejados para que tais fotos tenham algum sentido.

O certo é que se trata de um espaço no qual uma parte da sociedade é documentada, o que coloca a fotografia como instrumento de percepção e interpretação para o leitor. Desta maneira, dependendo de como você encare o colonismo social, ele poderá ter duas perspectivas. A primeira, ser uma espécie de vitrine, diante da qual muitos alimentam a pueril curiosidade em ver e ser visto. A segunda, tentar transcender o banal das aparências, buscar razões e refletir sobre os significados sociais que produz o que vemos.

E vale repensar no título deste artigo, pois agora ele poderá fazer algum sentido. Resta escolher qual das imagens pode nos alimentar: a de dentro ou a de fora. E assim perceber um pouco de nossa alma, nossa história e nossa identidade.

A EPIDERME DO ESPÍRITO



Ultimamente, os retratos que impregnam o nosso entorno visual tendem a embaçar o olhar e provocam uma sensação de falta de profundidade. Aqui, o sentido profundo vai além da perspectiva pictórica. É sobre a fruição a que me refiro. Cada vez mais tento encontrar na fotografia de corpo retratos que expurguem o prosaico e que mostrem o outro de maneira contundente, suas próprias representações. Em essência, a identidade que emana do corpo não está apenas nele. Os retratos fotográficos, desde sempre, são sintomáticos.

A individualidade que se projeta na fotografia respira inefavelmente em nós, na nossa relação com o próprio meio que intermedeia as representações. A pose permitida é transfiguração, autorreferência de desejos muito próprios, às vezes bem pessoais, outros de caráter social. Então, onde está o mimetismo? Na certeza, de que o que vemos é real. Porém, uma realidade que não passa de simulacro, de uma narrativa bidimensional. E, filosoficamente, isso faz toda diferença.

O surgimento da técnica fotográfica reconduziu uma maneira de ver e de ser visto. Não apenas isso, revelou uma linguagem própria, complexa em suas idiosincrasias estéticas e simbólicas. Em parte, o fator mecânico e sua indiscutível natureza indiciária, de veracidade especular, em muitos momentos estiveram atrelados a propósitos científicos questionáveis, como na fotografia antropométrica. Os retratos realizados por uma série de fotógrafos, na Europa do século XIX, consideravam a fisionomia a resposta ideal e normativa para determinados argumentos. Com base no cientificismo, o objetivo era classificar aspectos da criminologia e psiquiatria, assim como dar conta de questões antropológicas relacionadas à raça, em momentos de colonialismo. Historicamente, retratar as pessoas através da técnica fotográfica sempre teve intencionalidades bem definidas. Embora seja definitivo o conceito de identidade, os retratos, ao longo do processo do olhar fotográfico, revelaram particularidades sociais e culturais.

No entanto, o corpo se libertou. Houve trabalhos que trilharam as nuances que a linguagem fotográfica exerce no âmbito da criação artística. Podemos encontrar exemplos clássicos e contundentes – ainda no auge da moral que se exigia do comportamento e das atitudes femininas do final do século XIX – de que a imagem que se quer de si e para o outro é uma construção *ad infinitum*, o que envolve algumas rupturas da representação da identidade corporal, sobretudo feminina.

Como no caso da Condessa de Castiglione (1837-1899) que, em meados do século XIX, protagonizou retratos ousados, mas, principalmente, comprometedores para quem os possuísse. E o que dizer dos fabulosos retratos de mulheres no estúdio francês Reutlinger (1850-1924) ou de Paul Nadar (1856-1939)? A força plástica de tais imagens denota que os trejeitos contidos em trajes sufocantes gostariam de expressar algo mais. Então, percebe-se que o ocultamento é muito mais inspirador. Daí os clichês serem sempre o lugar comum que torna a nudez gratuita e pueril.

Não há como negar que as convenções estilísticas dialoguem com parâmetros ideológicos. Conteúdo e forma são indissociáveis. Portanto, um dos períodos mais expressivos de representação artística do corpo foi a fotografia pictorialista. Nesse sentido, vale lembrar o trabalho da fotógrafa americana Gertrude Käsebier (1852-1934). Com sua ambiguidade pungente, entre densidade e sutileza, deixou marcas no imaginário das cenas domésticas, de acordo com o estilo pictórico e os anseios de legitimar a fotografia como arte, no início do século XX.

As concepções sobre nudez e erotismo seguiram-se no universo da fotografia. Logo, a trajetória de registrar o corpo iniciou um processo de subjetividade, desprendendo-se do realismo. É preciso perceber que os estilos deságuam, inevitavelmente, em outras percepções. E assim ocorreu uma ruptura determinante com relação ao romantismo e à sexualidade na história da representação corporal na fotografia. Chega-se ao surrealismo, movimento que dessacraliza a temática da nudez, tornando a ideia do corpo em alegoria e meio para a vanguarda de então.

No entanto, nada é gratuito no que contemplamos, pois o que articula a *mise en scène* a ser capturada é o desejo de seduzir, de aproximar, provocar os sentidos do outro. A simbiose entre retrato e retratado alinha uma relação simbólica, cuja complexidade invade várias esferas. Ou seja, desde a memória afetiva familiar e doméstica até a vida íntima dos indivíduos.

O ato de registrar referenda o corpo como texto discursivo. Há o processo, o conteúdo e a dinâmica metafórica da imagem. Portanto, fotografar o corpo é penetrá-lo na epiderme do espírito, e não no banal ou no clichê. O êxtase está no momento e, em algumas imagens fotográficas, nem rosto possui. O torpor provém da atmosfera imagética.

Lembro-me de J.W. Goethe em *Os sofrimentos do jovem Werther*, quando diz: “Falta-me o fermento que agitava, movia a minha vida; desapareceu o encantamento que me mantinha desperto a altas horas da noite, que de manhã me despertava do sono”. Ver um corpo fotografado pode ser isto. Como também ter a sensação do vigor e do momento feérico entre a captura de um olhar sob o encanto sensível do corpo à sua frente.

O NASCIMENTO DE UMA MULHER

Sofri uma traição. Muito por minha culpa. De deixar-me envolver por uma trama de fatos e palavras.

De pensar que há pessoas fortes ao extremo, capazes de suplantar as maiores dores da alma e de continuarem sendo superiores à vida que vivemos. Reconheço, sofri uma decepção, daquelas que te deixam sem norte, que te dão um soco no plexo. É bom dizer que foi, digamos, uma traição ideológica, quase metafísica, de imaginar e criar uma memória visual sobre uma pessoa que sequer a induziu a nada. Fui eu mesma que depurei todo um arcabouço simbólico sobre uma mulher que, em certos momentos, consolava, dava pistas, quando não respostas, para muitas dúvidas e sentimentos. Que plasmava a possibilidade de ser forte, pungente e realista, mas, mesmo assim, ser poética. De sempre quase morrer pelas suas dores profundas e sobreviver a elas. Fui eu mesma que criei a imagem mítica de Marguerite Duras (1914–1996). E, por acaso, digo melhor, por encanto, a verdadeira Marguerite surgiu num retrato de 1993, feito pelo fotógrafo americano Richard Avedon.

A obra de uma das maiores escritoras da literatura francesa do século xx alimentou a minha imaginação. Detentora de narrativas imagéticas profícuas, de uma escrita autobiográfica que alinhava as minúcias da memória, de detalhes de cenas contadas com esmero. Enfim, a imagem, no sentido irrestrito, sempre esteve presente em seu discurso. Imagens insinuadas por outros nos indicam, dão atalhos, mas nunca serão únicas, ou sequer semelhantes, ao que nós mesmos vemos ou imaginamos.

O sentido da visão, do recurso em escrever evocando imagens, converteu-a em uma das mais habilidosas escritoras de estilo “cinematográfico”. Não por acaso também foi roteirista e cineasta. O roteiro do clássico filme *Hiroshima mon amour* (1959), de Alain Resnais, foi escrito por Duras. Ela própria dirigiu mais de 15 filmes. O realismo presente em seus romances reflete-se na contextualização e composição pelas quais expõe suas personagens, convertendo sua obra numa espécie de roteiro de filme, tal é sua riqueza de nos transpor, não só pelas ideias, pelo percurso narrativo de sua história, mas de provocar o deslocamento do olhar do leitor para a personificação das cenas. Estabelece, assim, o reconhecimento de um espaço e de um tempo das situações narradas. É o olho de Marguerite Duras, sua acuidade visual em descrever o real, para adentrar nas emoções e sentimentos, que guia o olhar de quem lê sua obra. Mas esse olho não é o que reconhece objetos e realidades, é o olho da mente.



Nos livros da grande senhora Duras, imagem e fotografia transitam pela escrita. A imagem que se pensa, que se retoma na memória, a imagem e seu poder de revelação, reflexão, reconstituição, da ausência, da presença... O recurso da inflexão sobre a imagem é recorrente em *O amante* (1984), seu *best-seller*, escrito aos 70 anos, com o qual foi agraciada com o prestigiado prêmio literário francês Goncourt; e em *A dor*, publicado no ano seguinte. Em *O amante*, desde a primeira página, a palavra imagem é escrita, e a questão da imagem fotográfica cria um ritmo singular ao discurso da autora. Já no segundo livro, vários parágrafos assim se iniciam: “A imagem...”

Sobre certa travessia do rio, Marguerite Duras (em *O amante*) narra: “É no curso dessa viagem que a imagem teria sido destacada, subtraída ao conjunto. Poderia ter existido, poderiam ter tirado uma foto, como qualquer outra, em outro lugar, em outras circunstâncias. Mas não tiraram. O objeto era miúdo demais para tanto. Quem iria pensar nisso? Ela só poderia ter sido tirada se fosse possível prever a importância daquele acontecimento em minha vida, aquela travessia do rio. Ora, enquanto esta ocorria, até mesmo sua existência era ainda ignorada. (...) É a essa falta de ter sido registrada que ela deve sua virtude, a de representar um absoluto, de ser justamente a sua autora.” A imagem não perenizada que Duras sugere só depois é descrita. Entretanto, o sentido profundo do seu não existir revela a importância que delega à ausência e à existência das imagens em sua vida – vivida e lembrada.

Comigo se passa o mesmo. E assim aconteceu. O olho de quem sente as imagens projeta arquétipos, idealizações, e cria a sua própria imagem sobre o outro. Desde muito jovem descobri um universo através do vigor da escrita desta autora, de maneira que Duras era palavra e imagem. A imagem de uma intelectual forte e arrebatadora, e de outra imagem (fixada por fotografias), a de uma mulher elegante e altiva. Seu olhar não era um mero olhar, ele sempre encarava o outro lado, penetrava na objetiva, nos inquiria, colocando-nos à prova de sua presença definitiva. Assim era: o visível e o invisível, o que seduzia e tornava a imagem mágica.

Os retratos fotográficos de Marguerite Duras em preto e branco são belos; em especial, o de Robert Doisneau. Mulher de estatura pequena, cuja dimensão era velada pela composição clássica dos retratos. Ela, de corpo inteiro, despojada, livre e feliz, nunca a tinha visto.

Foi o renomado fotógrafo americano Richard Avedon (1923–2004) que a trouxe para o mundo prosaico dos seres humanos. Três anos antes de sua morte (1996), aos 79 anos, Duras foi fotografada em Paris por Avedon. O retrato seguiu o estilo autoral de Avedon: fundo branco, luz lateral e, o principal, a pessoa centralizada na composição, ou seja, o porquê daquela imagem existir. Esta era a essência do seu olhar. E foi através da sensibilidade da percepção visual deste fotógrafo que a lendária escritora, autora de cerca de 50 obras publicadas (entre romances, peças e roteiros de cinema) irrompeu o

meu imaginário. O simbolismo criado a respeito da imagem daquela mulher tornou-se frágil, vulnerável... Não tinha visto aquela imagem até então. E isso fazia toda diferença.

A imagem de uma simples velhinha, baixinha, sorridente, graciosa, brincando com o momento da pose, poderia ser de qualquer mulher, caso não estivesse identificada pela legenda. Seu gesto na fotografia, de levantar um pouco, quase que infantilmente, a saia, é a ruptura. É bom que se diga: a saia em questão transforma-se numa quase minissaia.

A cena pitoresca é arrematada pelo estonteante par de botas. A atitude com a qual ela define sua pose conota algo improvável para uma renomada dama da literatura francesa, tida com difícil, sisuda e que se irritava, quando não a tratavam como a maior escritora francesa. Ao me deparar com essa imagem, o meu olhar se renovou, como se nunca tivesse visto uma senhora de forma tão jovial e leve de espírito ter-se permitido perenizar sua imagem daquela maneira. Mas devo relativizar o que elaborei em minha percepção até ver o registro de Avedon. Digamos que foi mais um susto do que uma traição, porque, se não conhecia aquela imagem, ela não existia para mim. É a mágica da presença fotográfica: reconsiderarmos a vida a todo instante. Repleta de novos significados naquele fotograma de Avedon, Marguerite Duras renasceu para mim.

ERA PARA SER UM SIMPLES ENCONTRO

Era para ser um simples encontro. O sujeito dele: Júlio dos Santos.

Iria conversar um pouco com ele, assistir à sua oficina,¹ entender um pouco mais sobre fotopintura, sua especialidade. Já sabia que seria uma experiência enriquecedora. Apreciaria as fases desta técnica, como a reprodução, revelação, ampliação, contorno, retoque, roupa e afinação. Afinal, ver *in loco* a imagem se transformar pelas mãos de quem ainda realiza fotopintura seria quase como presenciar uma insurgência. E tudo isso me interessava por motivos empíricos, teóricos e históricos.

Mas foi muito mais. Vivenciei, não seria exagero dizer, uma aula magna. Poucas pessoas, uma sala antiga e um silêncio que parecia anunciar o rigor das palavras que estavam por vir. Quando ele iniciou sua apresentação, em tom coloquial, ficou claro de que não se tratava de um profissional qualquer.

O discurso era denso. Conhecedor detalhista da história da fotografia, contextualizou técnicas e contou fatos sobre o seu *métier*: a fotopintura. Com 30 anos de profissão, o homem na minha frente era a prova de que fotografar, ou utilizar esta linguagem para expressar-se, é a conquista de um caminho nebuloso. Pois a fotografia não seria a tentativa de solucionar questões desejadas pela mente e pelo olho?

Ele me respondeu a seu modo, contando sua vida, que se mesclara à fotografia pelo talento do pai, Didi, de seu amor, dedicação, tino comercial e, sobretudo, valorização ao seu ofício e arte. As lágrimas vieram após lembrar que as coisas andam difíceis e que nós mesmos não valorizamos esta técnica – que se diga, historicamente, não se sustenta mais por uma necessidade formal e de definições no campo artístico da fotografia. O choro era mágoa. A realidade dele era de formar meninos de poucas possibilidades na vida e oferecer-lhes uma profissão em seu ateliê e estúdio de fotopintura. Na década de 1970 chegou a ter 20 funcionários, entre eles garotos de rua, numa ação social consciente.

Ficamos em silêncio, respeitando o amor que caía das lágrimas e da alma, que tentava se recompor para prosseguir. Naquele instante, a fotopintura se dissolveu no discurso daquele sábio homem. A justaposição de questões filosóficas que perfaziam seu raciocínio encantou a todos que estavam na sala. A atmosfera era de comoção, porque o pensamento crítico em sinergia nos

¹ A oficina sobre fotopintura com Mestre Júlio ocorreu durante o *SPA das Artes 2009*, no Hospital Ulysses Pernambucano, Recife (PE), em setembro de 2009.



chamava à razão, à clareza dos fatos. De como é árduo sobreviver às vicissitudes de ganhar a vida com fotografia.

Era para ser um simples encontro. O sujeito não me respondeu, interrogou-me.

Particularmente, ando desconfiada de muita coisa, buscando alguns discernimentos no campo da criação fotográfica. E me deparo com a tranquilidade sobre o retrato, sobre o desprendimento autoral, a importância do outro no processo de percepção, a fluidez de quem começa, mas não teme o fim.

Com a era digital, as tintas nas mãos foram trocadas pelas virtuais. O problema era continuar dando “dignidade ao retrato, pois o meio seria outro, mas os artistas, os mesmos”. A fotopintura de Júlio é um procedimento coletivo. A autoria? Quando se coloca o espírito e a alma naquele retrato, já é do mundo, de quem vê, não é mais do fotógrafo. Simples assim. “O retrato é encantador mesmo, não me sinto dono dele”.

Pensemos, o fotógrafo desvencilha-se do seu mundo provável para construir um léxico de significados que agregue parábolas. Alguns, mais poéticos, outros mais realistas. Mas todos têm a intenção de comunicar sua ideia, seu espírito, o que seja. No caso de Júlio, a busca é para que o outro retratado ganhe a vida que às vezes parece nos fugir e embaça nossa identidade. Recria-se a pessoa. Não teria sentido na fotografia recriarmos para depararmos com o simbólico e com a memória a cada novo olhar de contemplação? Teria sim.

Foi um encontro...

Para que lembremos que os retratos de família estão sempre na parte superior da parede para reverenciá-las, não é mesmo, Júlio? Porque eles (esses mesmos retratos) representam alguma coisa para alguém e porque o que importa a Júlio é “Me tatuar na parede dos outros”.

Júlio não pinta a fotografia com as mãos, pinta com a alma. Fotopintura não é reminiscência, coisa do passado. Não morreu. É presente, é ação colaborativa, doação e dedicação à magnitude simbólica do retrato. A fotografia é dada, refeita, reconduzida, ficcional. Tudo consentido e ansiosamente esperado por quem a deseja.

Na despedida, poucas palavras. As lágrimas voltaram.

Lindas tardes. Inesquecíveis!

VOCÊ INSISTE EM CRIAR VÍNCULOS

— Se você me abstraísse mais, poderia me entender, propôs.
— Mas a minha relação com você é intimista, de segredo, de tentativa de compreendê-lo, refuta.

— Não veja em mim certezas. O que você contempla é uma ilusão, uma intenção dissimulada, nem sei o que quero dizer... insiste mais uma vez.

Exausto, questiona: “Mas, então, por que você se coloca como uma efígie diante de mim? Talvez fosse melhor não criar ilusões. Talvez, vê-lo e não se importar.”

— O problema é seu, sussurra o homem, resignado.

O observador guarda o retrato na gaveta da cabeceira e, no mesmo instante, como num ato contínuo, recolhe um dos livros do retratado. Quem lhe contará as histórias, quem lhe dirá as palavras não será o escritor, mas sim a imagem do retrato. Seja com for, foi um encontro... E sem volta.

Vale pensarmos a respeito. O retrato fotográfico gera expectativas. As pessoas transformadas em signos definem suas obras literárias. Não há como fugir delas. O discurso e a palavra possuem sua importância, assim como a inquietude de uma imagem. Não consiste em postergar valores, nem descobrir a hegemonia das duas linguagens, ou atribuir maior significado ao texto ou à imagem (seja ela qual for, a fotografia, o cinema etc.). O que apreendemos diante da fotografia de um grande autor será sempre uma decisão subjetiva e sensorial.

Se lermos e adentrarmos os enredos propostos por determinado escritor, sua imagem será impregnada pelo fenômeno que, subliminarmente, cria uma norma, um corpo para o escritor. Quiçá não seja a mais justa das projeções sobre o outro: o sujeito que idealizamos e que, num fluxo inverso, inventamos enquanto personagem. Contudo, estamos capitulando o nível da imaginação que codifica elementos da poesia, da prosa, do romance, da ficção ou do realismo, das epistemologias, das narrativas e de atmosferas poéticas autorais. O indivíduo que escreve reconfigura-se, traz a catarse de sua alma para outros níveis (simbólico, alegórico e camaleônico). Clarice Lispector, mulher-escritora, vocifera no meu ouvido angústias, dor, leveza e beleza a cada página. O espírito do olho propõe a Clarice, e não a Lispector.

O escritor não tem rosto porque criamos máscaras para todos eles. Demoníaco refletirmos dessa maneira... Porém, decerto plausível. Mas avassalador também o é quando, em princípio, conduzidos pela atmosfera criativa do discurso, surge a fotografia com sua natureza ontológica de nos “afirmar”



identidades. Vemos o representável. Acreditamos na imagem em si ou no devir que ela representa para nós?

Sobre representação, os poetas André Breton e Paul Éluard referem-se, com sensatez, no fabuloso dicionário abreviado do surrealismo, à seguinte definição: “As representações convencionais das formas geométricas da natureza somente são sedutoras em função de seu poder de ofuscação”.

Postar-se diante da câmera é um exercício de doação, de revelação permitida, ou parcialmente consentida, de papéis sociais e de construção de identidade. Enfim, de representação. É preciso ponderar que o retrato fotográfico é o resultado de uma mediação. O ato de captação da fotografia é costurado pela presença da câmera. Ela conduz o olhar do retratado em movimento pendular entre o desejo deliberado de mostrar-se e o de negá-lo. Nesse momento, a fotografia é o fotógrafo, o qual, assim como o escritor, nos contará essa história. Por consequência, a maneira como o fotógrafo coloca a câmera diante do outro é crucial nesse processo. Entra em jogo o diálogo silencioso de olhares.

Lucila Nogueira,¹ poetisa sem medos, vigorosa e sensível. Escrita que exige propensão à negação de frivolidades. Escritora visualmente exuberante. Seus olhos: profusão, categoricamente – ao menos quando os cruzei por retratos – delineados por indefectível lápis preto. Para mim, Lucila era grave. Não pelo teor semântico do dramático, mas pela força da postura.

Hoje em dia, vejo essa escritora por dois ângulos. Um, dos retratos tradicionais, daqueles que registram simplesmente. E, por outra perspectiva, presencio a mesma Lucila, a mesmíssima pessoa, mas não o mesmo espírito. Nessa recente imagem, ela doa-se, revela o que, de fato, naquele dia permitiu-se desvelar. O enorme lenço sugere e enfatiza aqueles olhos e certa coragem. Nem bem sei que tipo de coragem... Talvez, por isso, tenha dito: “Esta foto devolveu a minha imagem.” Palavras fortes, assim como o que vemos e o que o seu olhar tenta nos confidenciar. O retrato de Lucila contagia.

Marcus Accioly² e Gilvan Lemos.³ Situações antagônicas diante da lente. Cada um exige reflexão sobre o tempo. Não o tempo presencial, nem do momento do dedo no botão da câmera. Esses retratos conotam a essência dos entre-olhares: fotógrafo e fotografado. Accioly, fixamente, penetra na lente. Frontalmente, inquire-nos num possível imaginário: “Sim, sou eu mesmo. Por quê?” O olhar do escritor é plácido, sincero.

A aproximação do fotógrafo se espelha na retina de Accioly, insere-se, assim, o reflexo de quem dirige a câmera fotográfica. O fotógrafo, neste caso, desvincula-se do artifício e da posição dicotômica inerente ao registro. A face

¹ Lucila Nogueira (1950), escritora e poetisa carioca radicada no Recife.

² Marcus Accioly (1943), poeta pernambucano.

³ Gilvan Lemos (1928), escritor pernambucano.

deste escritor suplanta a simulação de posar para o outro, pois dessacraliza a individualidade do retrato.

Retomemos Gilvan Lemos. O escritor fotografado de perfil dentro de um elevador. Perguntas invadem aquela imagem. Por que no elevador, por que de perfil? Aqui, o retrato é rastro de solidão, doçura e introspecção. É o homem reservado, como dizem alguns que o conhecem. Todavia, há um mundo ali dentro daquele prosaico elevador e que não é simples e tampouco da ação cotidiana. Apreende-se a vastidão e complexidade da obra de Gilvan Lemos. Talvez não fosse a hora da pose, do momento do clique, e assim não fitou a câmera. Não importa, o vemos plenamente num tempo lânguido, flácido, cuja narração não convence. Contemplamos o não tempo, a não ação. É o hiato desse tempo que se sente na imagem, a transposição do delicado Gilvan Lemos na onipresença de sua obra.

No universo imagético, a crença é a possibilidade de sacralização. Acreditamos porque cremos. Confesso que faço memória seletiva de dado escritor pela autoria do fotógrafo. Marguerite Duras por Robert Doisneau ou Duras por Richard Avedon. Duas imagens lindas e significativas, duas representações que dependem da memória envolvida pelo observador-leitor.

Entramos, então, no campo sensível da memória. A autora Ecléa Bosi lembra Henri Bergson, que nos ajuda a entender a dimensão do ver e do lembrar, quando afirma que “a memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo atual das representações. (...) A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora”.

Assim, os vários retratos do sociólogo Gilberto Freyre configuram a personalidade de um dos mais importantes escritores e intelectuais do século XX, da mesma maneira que transitam em nosso imaginário. A clássica fotografia de Freyre em sua residência, lendo numa poltrona, de forma despojada, é a suprema evocação: do homem, de seu entorno (a leitura) e de sua maneira de ser.

Em analogia aos retratos mais “elegantes” de Freyre, percebemos nesta que há um índice, o qual dá sentido à imagem. A perna de Freyre pousada no braço da *bergère* de couro é quase uma provocação. Só não o é pela clareza de espontaneidade. Decerto, é a chance improvável do grande mestre se mostrar para o mundo. Ao colocar seu corpo daquele modo e permitir que assim fosse fotografado, percebe-se o símbolo de intimidade. Agrega-se nesse retrato a categoria do autor-homem, muito além do autor-personagem. Este último, não raro, propenso que o sujeito desdobre-se em objetificação.

Consideremos outros escritores cuja preferência é o da invisibilidade. Os que não gostam de ser fotografados, que são avessos a entrevistas ou a qualquer forma de exposição. Ou seja, de aparecer em contraponto às suas produções literárias. Emblematicamente, o curitibano Dalton Trevisan foge de associações imagéticas. Não se deixa fotografar e refuta dar entrevistas.

Daí vislumbrarmos outro tipo de escritor, o do esquivo, do contorcionista em não nos impregnar de referências identitárias. Muito embora nos faça falta conhecer o indivíduo por trás da escrita, a ausência pode ampliar a própria criação de construirmos no imaginário o nosso escritor. Não ele mesmo com sua sedução corporal, de modo que partimos das palavras para envolvermo-nos sedutoramente com o autor.

Infelizmente, um repórter fotográfico flagrou Dalton Trevisan andando pela rua. O instantâneo foi furtivo, não consentido, roubado... Preferiria não tê-lo visto assim. O mistério foi partido. Não o vi plenamente. Serviu para contaminar a minha imaginação. Agora, quando toco em um livro de Trevisan, a sensação é a de que ele está fugindo de mim.

O filósofo Jean-Paul Sartre consegue nos confortar quando coloca: “O único meio de constituir uma teoria verdadeira da existência em imagem seria limitar-se rigorosamente a nada afirmar sobre esta que não tivesse diretamente sua fonte numa experiência reflexiva.” Apenas um parêntese. Reconheço Sartre através de seu retrato feito por Henri Cartier-Bresson.

Novamente retomam o diálogo.

— Você insiste em criar vínculos. Quem disse que tenho interesse neste tipo de relação? pergunta, enfático.

— Não sei porque faço isso. Inquietação em formar existências, talvez. Gosto de tê-lo por aqui perto de mim e de suas palavras. É um acalanto, um gosto pelo que dizes e que, de tempos em tempos, revisito. Qual mal há nisso? explanou já sôfrega, sem muita certeza do que pensar.

Difusa esta situação. Diria mais: obsessão minha em recortar e guardar retratos dos autores em seus respectivos livros. Decerto, uma mania de colecionar rostos. Após esse diálogo, perdi o sono. Não deveria ter aberto o livro *Filosofia da imaginação criadora*, do poeta Charles Baudelaire (1821–1867). Tenho-o há 14 anos e, a cada releitura, deparo-me com o retrato de Baudelaire feito por outro grande homem e fotógrafo, Félix Nadar (1820–1910).

A despeito do que Baudelaire considerava, de que o advento da fotografia poderia banalizar a arte, posou lindamente. Tenho este retrato que me persegue... Sempre digo para o “meu” Baudelaire que ainda hei de entendê-lo melhor. Ele, não sei o que acha, tampouco deve me suportar olhando-o, insistentemente.

Volto a Bergson, que nos dá um consolo, pois lembranças e percepções são como a sombra junto ao corpo. Deve ser por isso que corto jornais e os ponho nos livros, num ato litúrgico de depositar a imagem dos escritores nesta espécie de relicário. Culpa minha tudo isso.

Artigo publicado no *Pernambuco*: Suplemento Cultural em dezembro de 2009. Os retratos dos escritores Marcus Accioly, Lucila Nogueira e Gilvan Lemos podem ser vistos neste link: <http://olhave.com.br/blog/voce-insiste-em-criar-vinculos/>

O CAMINHO DA MEMÓRIA



Eles sempre estiveram lá. Cada um a seu modo. Alegres, sisudos, às vezes com um quê de melancolia no olhar, mas sempre impávidos e solenes. Alguns sabem que podem seduzir, criar um jogo de aparências. Outros, em sua simplicidade, na verdade, sabem muito pouco sobre o que os cerca. O certo é que a vida era dura para uns e de muito fausto para outros. Que as diferenças se pautavam por questões cromáticas da pele: o preto e o branco. Que as mulheres, presas em seus sombrios vestidos, também transbordavam silêncios e limites. E os homens, por sua vez, numa espécie de simbiose, simbolizavam a terra, a política, o dinheiro, a propriedade de bens e até mesmo de pessoas. Em suma, o sexo masculino personificava o poder, o eixo que movia uma estrutura social. Para mim, sempre foi desafiador encontrá-los e, de forma recorrente, perceber que cada um desejava esclarecer certas questões, aclarar situações nebulosas, ou seja, dar suas versões sobre os fatos.

Nos primeiros encontros, o que prevalecia era o silêncio. Sentia que a vida deles estava submersa sob rígida camada de convenções sociais de uma época. As diferenças eram muitas. Basicamente, este mundo não pertencia a um território físico, mas à construção idealizada de um contexto cultural bastante próprio. Ao vê-los, era clara a dinâmica daquela realidade. Quase que postos em nichos simbólicos, firmes em seus papéis e propósitos. De fato, revelavam-se à medida que lhes davam atenção, no momento em que o registro fotográfico os perpetuava – não só com relação ao semblante, à postura, mas a todos os signos e significados inerentes à corporeidade do indivíduo.

Foi assim que “adentrei” o universo da Coleção Francisco Rodrigues (Fundação Joaquim Nabuco, Recife/PE). Trata-se de um dos mais importantes acervos fotográficos do Brasil, que guarda a memória visual da história social do século XIX e início do XX. Mérito do esforço e paixão do dentista pernambucano Augusto Rodrigues, que, em 1927, iniciou sua coleção particular de fotografias. Tal patrimônio cultural existe devido à sua dedicação em adquirir retratos da sociedade pernambucana daqueles séculos. Seu filho, Francisco Rodrigues, prosseguiu na trilha do colecionismo paterno. Em 1958, a coleção contabilizava 12 mil fotografias e se encontrava no Museu do Açúcar. E, em 1974, a coleção foi incorporada a Fundação Joaquim Nabuco.

Desde então, a coleção cresceu através de doações e hoje comporta mais de 17 mil imagens. Nelas, pude investigar e inventariar as possibilidades de análise que o suporte fotográfico detém. Ou, como diria Pierre Bourdieu, compreender adequadamente uma fotografia não é apenas recuperar as significações que proclama, é também decifrar o que vai além do significado que revela, na

medida em que participa dos símbolos de uma época, de uma classe social.

Nesse sentido, a partir dos retratos de família da aristocracia canavieira, centrei minha pesquisa.¹ A iconografia revelou-se repleta de narrativas antropológicas, edificadas pela economia do açúcar – um dos aspectos mais relevantes da sociedade brasileira desde o tempo do Brasil colonial. De maneira que as imagens estabeleceram aspectos diretos para análise de temas, como relações sociais, parentesco, as fases e rituais simbólicos da vida familiar, assim como os costumes da sociedade patriarcal e escravocrata. Enfim, sutilezas da vida privada, que conotavam elementos ligados ao “espírito” de opulência dos protagonistas da casa-grande (núcleo familiar patriarcal) em contraponto a índices visuais importantes sobre os negros.

Os retratos que integravam os álbuns de famílias refletiam e representavam o fluxo de ideias e da relevância de distinções sociais. Ficou claro que registrar o indivíduo através da fotografia transcendia a individualidade física, ou seja, contemplava o significado social que os retratados possuíam naquela sociedade canavieira oitocentista. A natureza fotográfica, em essência indicial e de incontestável analogia ao seu referente, instaurava, sobretudo, representações e perspectivas. Portanto, o registro visual definia papéis sociais e delimitava os limites – numa espécie de território visual – entre senhores de engenho e camadas menos abastadas, incluindo a submissa e sempre presente na vida privada senhorial, a dos escravos. Ou seja, as imagens fotográficas, acima de tudo, representavam status social e a legitimação de um discurso sociocultural patriarcal escravocrata.

Mas a memória é sutil, assim como são sutis os ínfimos gestos. Estes corroboram para a condição feminina, quando as mulheres são retratadas com seus maridos – respeitados senhores de engenho, em muitos casos, com títulos nobreza de viscondes e barões. A postura feminina era de deferência, de pé, ao lado do homem. O toque entre ambos revelava sinal de respeito, no máximo transmitido pelo gesto suave de repousar a mão no ombro do patriarca. O carinho tão óbvio, implícito aos retratos de família a que fomos acostumados a contemplar, não está presente. A austeridade honorífica dos retratos restringia o toque, o aconchego, até mesmo de mães com seus filhos.

Entretanto, sob a perspectiva inter-racial dos relacionamentos, destacam-se as imagens de amas de leite ou de escravas, que amamentavam e cuidavam das crianças da aristocracia canavieira de Pernambuco. Nelas, o afeto, mais velado que contundente, estabelece uma tensão pela proximidade dos corpos que, por si só, conotam uma história estreita de dedicação àqueles bebês e crianças.

A partir do discurso inerente aos álbuns de fotografias, vemos “desfilarem” famílias numerosas, pelas quais podemos acompanhar o crescimento dos

filhos e os caminhos que estes seguiam. Os meninos que se tornavam bacharéis, políticos ou religiosos; meninas que permaneceram no núcleo familiar e que, precocemente, dariam origem a outras crianças. Crianças de todas as idades, documentadas em rituais religiosos como o batismo e a primeira comunhão.

A mulher, símbolo matriarcal da família oligárquica canavieira, fora representada com signo estético ligado à perfeição e à fragilidade (quase cruzando a linha tênue da frivolidade da exuberância de adornos e roupas). Importantes enquanto “moeda de mercado”, o futuro era certo e inadiável: o casamento. Através deles, muitas famílias ampliavam suas riquezas, territórios se alargavam, escravos se acumulavam e a cana-de-açúcar se convertia em prestígio, riqueza e poder. Em particular, essas meninas vestidas de branco na primeira comunhão eram quase um presságio visual para o casamento que, dentro em pouco, estava por advir.

Ser perenizado pelo enquadramento da imagem fotográfica significava sublinhar a identidade de acordo com normas sociais. Decerto, as fotografias dos negros revelam um panorama significativo sobre o uso e a representação destes indivíduos. Em paralelo, aos retratos que alimentavam a curiosidade sobre o exotismo dos escravos africanos e seus descendentes nos trópicos, percebemos que tais imagens seguiam uma seleção bastante particular.

E, nesse ponto, ressaltamos uma dualidade fundante sobre a existência dessas fotografias. Ao passo que os escravos eram escolhidos (provavelmente os mais próximos do convívio privado, os escravos domésticos), a forma como o registro era feito mostrava uma dicotomia bem específica: ou bem se apresentavam em retratos onde se conta a dignidade do indivíduo, ou bem se enfatizava a função do escravo, caracterizando-o em seu ofício.

Nesse sentido, encontramos elementos icônicos que entravam no enquadramento por acaso e que possuíam uma simbologia antropológica de extrema relevância, como pudemos constatar nos retratos em que escravos estão sempre nos limites da composição fotográfica, de soslaio, observando o momento da foto, à margem da imagem dos outros. Decerto, a margem que perpassava a essência de sua própria vida e condição social era a escravidão.

Assim, diante de uma realidade imagética própria a uma sociedade meticulosamente ciente do valor simbólico da imagem, o caminho da memória foi refeito. Descortinar essas lembranças, a vida de outros, é também o encontro conosco. Desde o início, buscava esse fluxo espelhado. Entender, sobretudo, os sentidos culturais em histórias de vida de um tempo bem guardado na imagem fotográfica. Diria que Marcel Proust ilustra a dimensão dessa busca, pois a verdadeira viagem da investigação não consiste em procurar novas paisagens, mas sim em ter novos olhos.

¹ A pesquisa resultou na tese de doutorado em Antropologia pela Universidade de Salamanca (Espanha), defendida em dezembro de 2007.

Artigo publicado no *Pernambuco*: Suplemento Cultural em agosto de 2008.

PASSAGENS DA MORTE OU A MEMÓRIA DA MORTE NA FOTOGRAFIA?

*Ao amigo Mauro Koury,
que sempre me aclara em ver
a vida que há na fotografia e suas mortes.*



Neste feriado de Natal, assisti ao delicado filme japonês *A partida* (2008), de Yojiro Takita, premiado com o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 2009. Comecei a vê-lo sem muitas expectativas. Até que se iniciaram algumas questões referentes à morte e à memória, dois temas sobre os quais tenho me debruçado. Como numa pós-ressaca, a presença da imagem da morte veio crescente, com a força certa, mas lenta, feito maré em que não esperava naquele dia me envolver. Ao longo do filme, passei a me lembrar, insistentemente, de um trabalho de Rosângela Rennó chamado *Apagamento* (2005).

Tanto no filme como no ensaio da artista Rosângela Rennó se estabelece a experiência do confronto direto entre a imagem da morte e o tempo. As duas obras são norteadas pela percepção agregadora de intuição, lirismo e memória. Essas noções são articuladas pelo estatuto da memória, que se reinventa enquanto linguagem, e do espírito ao dar sentido aos universos artísticos que trabalham com a fotografia enquanto construção de significado. A morte proposta por Rosângela Rennó é a estrada indevida numa viagem que se inicia sem planos e mapas. É a dúvida, o suspense do ir e não saber se há chegada. A cartografia mortuária criada pela artista é realizada a partir de fotografias policiais de cenas de crimes em processo de investigação.

O ensaio *Apagamento*, de Rennó, é o desterro para o nosso estado sereno de contemplação. A morte do anônimo é categoricamente desconstruída, devolvida a nós em partes residuais... A memória torna-se fictícia, pois a sedução surge e nos ciceroneia naquelas cenas de crimes nonsense. Os apagamentos de Rennó impulsionam ao olhar curioso, a vislumbrar o entendimento, não dos corpos sem vida, mas da vida deixada nas fotografias. A motivação do crime dissipa-se diante das possibilidades de leituras que os vestígios na imagem revelam. A morte é apenas uma pista.

A fotografia da morte potencializa retóricas, além de possuir representatividades na constituição das relações sociais, dos estágios do luto, do afeto e dos fatores que apreendem o diálogo entre círculo de parentes e seu ente que morrera. Assim, a fotografia mortuária intrínseca à história da fotografia trabalha com questões íntimas, de guarda e de memória. Sobretudo, do registro da última imagem. Vejamos, a respeito, a consideração de Joan

Fontcuberta ao assinalar que “o modelo, que encontra a fotografia como morte, nasce da dimensão temporal da fotografia”. Lembremos, ainda, Pierre de Fenoyl, que diz: “A fotografia não é senão um combate com o tempo”.

A *partida* é de uma beleza desconcertante e sensível, e preciso com relação aos sentidos culturais inerentes aos ritos de passagem que envolvem a morte. Acompanhamos um *nakanshi*, espécie de agente funerário na cultura japonesa, e sua atividade essencial na “passagem” do corpo. Litúrgica e minuciosamente, lava-se o corpo, no ritual do “acondicionamento”. A tradição agrupa a família ante a preparação do corpo até ser colocado no caixão. Tudo é realizado com a delicadeza do respeito e da singularidade da história da vida e do tempo da pessoa morta. Não se trata de agentes funerários, e sim de “artesãos” que restauram a imagem de amor e carinho, em meio à dor e ao luto.

O filme caracteriza a força do retrato fotográfico e da imagem que se deseja guardar na memória da pessoa que amamos ou com as quais possuímos laços fraternos. Dessa forma, a maquiagem realizada devolve a ilusão da vida, do pertencimento da pessoa querida, de sua representação no núcleo familiar. Numa cena, o familiar contesta o fato de a pessoa não se parecer em nada com o retrato posto no ambiente fúnebre e que serve de modelo para o profissional. Em outra, após ver a mulher morta lindamente maquiada, penteada e arrumada para seguir, revela o marido: “Minha mulher estava mais linda do que nunca”.

Portanto, qual o lugar do nosso sentido na imagem fotográfica e a relação com o estado da morte? O “território” da memória – inseparável das relações simbólicas que possuímos diante das imagens – desdobra-se, sensivelmente, em questões complexas sobre o empenho de construção que delegamos ao que acreditamos ver.

Há muito, o arco epistêmico da produção e da estética no campo fotográfico reverteu modelos, conceitos e noções. Já se discutiu o peso do realismo (o índice inexorável?), a relevância de uma conformidade artística a despeito da pintura... No entanto, a fotografia, teoricamente discutida em seus vários aspectos ideológicos, técnico-tecnológicos, de dinâmica cultural e mesmo da hegemonia mercadológica que dispõem determinados elementos paradigmáticos de dada época, também impregna nossa visão, operando outras vertentes bem mais subjetivas, que vão além de quem produz a imagem. Ou seja, quando a imagem sai da composição e encontra razão de ser em quem a percebe e a sente.

A dimensão simbólica vigorosa revelada, paradoxalmente, pela apropriação de mortes reais por Rosângela Rennó ou a doçura na despedida de um rito de luto e seus significados constituem os laços interpretativos com os quais essas imagens são percebidas subjetivamente.

Henri Bergson nos ajuda a refletir sobre essas ideias. Ecoa no pensamento de Henri Bergson a seguinte colocação: “Mas a verdade é que jamais atingiremos o passado, se não nos colocarmos nele de saída. Essencialmente

virtual, o passado não pode ser apreendido por nós como passado a menos que sigamos e adotemos o movimento pelo qual ele se manifesta em imagem presente, emergindo das trevas para a luz do dia”.

Talvez assim, o tempo na morte e na nossa memória seja o representável à nossa imaginação. A última imagem da morte não se revela pelo tempo passado, mas pelo que creditamos de amor e afeto vividos. A nossa memória carrega um conjunto de imagens, imaginadas ou não...

NUNCA É SÓ LEMBRANÇAS

“O mundo não passa de ilusão sensual e traço sensual desse desaparecimento. É onde os objetos nos enganam, pelo desvio e pela distância de sua própria fonte – mas finalmente nos tornamos o objeto dos objetos que nos enganam e caímos sob o encanto dessa distância.”

JEAN BAUDRILLARD

O gesto retomado não traz respostas indolentes. Voltar a um lar não é seguro; é, no mínimo, atravessar a imprecisão de um espaço diluído pelo tempo. As coisas já se foram, as pessoas transformaram-se e aquele lar de outrora já não é mais seu. Mas sempre voltamos de alguma maneira. Por certa nostalgia, de algo vivido ou pretendido, os lares que habitamos tornam-se ruínas de símbolos.

O gesto como metafísica de voltar a viver e sentir confunde-se com a fotografia. Impregnada de tempos e lugares, de histórias, de possibilidades e negações, a fotografia preserva a atmosfera do lar, não pelo ícone que a consome, mas pela dicotomia entre o registro e o afeto. Marc Augé cita Michel de Certeau ao dizer que praticar o espaço é “repetir a experiência jubilosa e silenciosa da infância: é, no lugar, ser outro e passar ao outro”. É nesse fluxo relacional, entre sermos e percebermos, que a imagem fotográfica intensifica a urgência em nos apegar a imagens de onde habitamos.

Ao abrir os envelopes, dentre tantas fotos, separou uma em preto e branco. Imagem simples, sem rodeios, direta. Era o que um dia fora o lugar de seus 20 anos de vida. Por dias, guardou bem próximo de si aquela fotografia. Insisti no porquê de voltar àquela casa. Viajaram por horas, o tempo era largo e a casa, um objeto na memória.

O lugar, como explica Marc Augé, nunca é completamente apagado. E a fotografia de um lugar, podemos refletir, nunca é só lembranças. Enquanto documento, a imagem emana referentes que se desdobram em fantasias. A espacialidade na qual promove o arcabouço simbólico e imaginário do ser humano transita entre a casa e a rua; entre o privado e o público; entre os rituais do núcleo familiar e os rituais da vida partilhada em sociedade. O lar passa a ser o adensamento das emoções, do espírito de vivência, de um lugar que imanta em suas paredes os cheiros, os sonhos, os sons, o carinho e as vicissitudes de uma vida.

Não lhes era possível lembrar quanto tempo já se passara, e seguiam procurando a casa da foto. Ela começava a insinuar que talvez não existisse mais. Se, de fato, ele tinha certeza de que era naquela rua – ou nos arredores



dela –, era melhor voltarem daquela viagem sentimental. Regressar o acalmaria. Era uma tentativa.

Mas não. Ele parou o carro. E como se estivesse tentando reconhecer sua história na poeira daquela rua, disse-lhe que se lembrava perfeitamente de como era seu lar da infância, de objetos partidos, das roupas passadas com cheiro de lavanda, do armário azul celeste, que todo dia alguém abria. Não lembrava quem guardava as louças da cozinha, relatava apenas que eram mãos femininas, suaves e ligeiras.

Os álbuns de família, produto do exercício fotográfico de amadores, são o berço de nossas relíquias visuais mais remotas. Envoltas por identidades e pertencimentos, as imagens de um lar, de suas celebrações e dos seus retratos representam significados íntimos do tempo e a reconstrução desgovernada da contemporaneidade. O que fomos não é mais o que vemos, e sim o que podemos articular por novas significações diante desse legado fotográfico.

Voltamos para nossa casa. Na estrada, ficamos em silêncio. Depois, de repente, ele me disse, de forma econômica: “Não consigo dizer mais nada, minhas lembranças se reavivaram desde que abri aquele envelope. Vou lhe mostrar alguns slides. Pode ser que você perceba o que estou sentido.”

Por sua vez, Gaston Bachelard, em livro essencial, *A poética do espaço* (1993), propõe que “todo canto de uma casa, todo ângulo de um quarto, todo espaço reduzido, onde gostamos de recolher-nos em nós mesmos, é, para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um quarto, o germe de uma casa.” Diria que, de modo bem semelhante, ocorre nossa relação com as fotografias. As imagens fenecem a partir do momento que nascem. Assim como nós.

Fotografias que remetem ao nosso lar seminal, àquele ambiente que guardou todos nossos vestígios, descortinam sentidos e histórias de acordo com nossa capacidade de lidarmos com elas. Pela solidão que travamos com elas, é possível redimensioná-las, categorizá-las num jogo de memórias. Mesmo que seja pela ficção e pelo afeto que passamos a oferecê-las.

Duas mulheres mexicanas se encontraram: Graciela e Frida. Não, a história não é simples e sequer limitada pelo momento do encontro. O meio pelo qual se narra é a imagem. Colada na superfície da fotografia, conduz a estados imaginativos através da vida de uma mulher resgatada por outra. A fotógrafa Graciela Iturbide (1942) não se deparou com a pessoa, a figura feminina, mas com os objetos que pertenciam ao cotidiano privado de Frida Kahlo (1907–1954), ícone mexicano das artes plásticas e ativista política. Portanto, vemos fotografias que exercitam a dúvida, a ausência da pessoa pela existência das coisas, do lugar físico que acomoda um horizonte poético sem maneirismos, mas com precisão. Fazendo apenas hipérboles para a fruição com a alma.

Mas vamos à história. Quando Frida Kahlo morreu, Diego Rivera, seu marido e também pintor, cerrou o que considerava de mais íntimo na casa onde ela havia nascido e morrido: o banheiro. Tomou assim a dimensão de um não-lugar, o relicário estanque, guardado por ordem expressa. O luto fez com que se preservasse e respeitasse a dor que sufocava aquele espaço. Até que, um dia, a fotógrafa entrou serenamente. Ela e a câmera fotográfica. Somente as duas. Prontas para romperem a morte. O olhar através da câmera iria escoar os fantasmas, produzir imagens e dar vida a objetos exilados da nossa visão. Diria mesmo que, havia muito, fenecidos na instância da memória. Ao negar o trânsito do olhar naquele cômodo, Diego Rivera cuidou da amada aos olhos dos outros – mesmo que esses fossem admiradores de quem ali viveu. O marido sacralizou o que de mais íntimo existia naquela casa, seguindo sua emoção.

A casa, após a partida de Frida, tornou-se museu. Toda a casa descamou-se, ao longo desses anos, pelos olhares dos visitantes. Menos o banheiro... Em 2006 veio o convite e nasceram as fotografias. Podemos vê-las no livro *El baño de Frida Kahlo* (Editorial RM, México, 2009), de Graciela Iturbide, feitas na Casa Azul (em Coyoacán, México), onde nasceu e morreu Frida Kahlo.

Graciela Iturbide é um dos nomes mais importantes da fotografia mundial. Seu trabalho é alimentado pela alteridade, em conviver com o outro de perto, fotografando pela honestidade de doar-se pelo olhar. O ponto de vista de Iturbide sempre foi esse. Os ensaios sobre povos indígenas mexicanos representam o registro de identidade, de maneira eloquente e plasticamente envolvente. Para ela, a motivação criativa surge de sua terra e sua gente.

Voltemos à cena. Graciela chegara. Havia sido convidada, sem saber muito bem o porquê de ter sido a escolhida. As cores feéricas das paredes da



casa – que não são apenas azuis – acompanharam-na. O espaço era exótico, até mesmo prosaico, como o motivo a ser fotografado: um banheiro. O que fazer diante, ou melhor, dentro dele? Seguiu. Ao abrir a porta, o ambiente respirou. Cinquenta anos, morosamente, despertavam através da presença de Graciela. A câmera começara a reagir.

A fotógrafa encontrou a arqueologia da dor de Frida Kahlo. A vida de uma das mais importantes pintoras do século xx foi pontuada por vários problemas de saúde. Aos seis anos, Frida teve poliomielite, que deixou sequelas numa de suas pernas. Jovem, com 18 anos foi vítima de um acidente terrível de ônibus, que a fez passar por mais de 30 cirurgias na coluna. Coletes ortopédicos eram corriqueiros na tentativa de convalescência de todos os seus males físicos. Em 1934 foi preciso amputar seus dedos do pé direito. E em 1953, por conta de uma gangrena, teve sua perna direita amputada.

As imagens capturaram os objetos, a crueza dos vestígios. Há alguns coletes, barras de apoio na parede, pares de muleta, uma bata de hospital manchada de tinta, bolsa térmica. E mais: a surpresa em também habitarem aquele espaço uma tartaruga empalhada e certo pôster do líder russo Lenin. Neste cenário, a fotógrafa passa a documentar a presença dos objetos, dando-lhes expressividade em determinar outros recortes no próprio território. As fotografias do *baño de Frida* não são naturezas-mortas. Ao contrário, pertencem a uma vigorosa abordagem de criar e reconduzir percepções. A elegância da plasticidade em preto e branco e as composições minimalistas negam qualquer relação com a espetacularização do sofrimento, da fragilidade ou da indiscrição.

As coisas apresentadas por Graciela indiciam, por si mesmas, as vicissitudes de quem as necessitava. Dessa forma, o vazio é preenchido pelo lirismo em trazer aos olhos de outrem a sensação do humano. Como se os objetos se referissem à latência do corpo de Frida, mas sem os clichês depurados. De modo que essas imagens fotográficas passam a tratar a realidade como dispositivo do instante em que Graciela adentra o banheiro. Já não é mais passado ou somente memória.

Rememoramos Frida pelo ato, escolhas e narração com os quais a fotógrafa resolve imaginar os objetos enquanto elementos autônomos na imagem. Portanto, percebemos em sua retórica argumentos de cisão com a prática em registrar o real intermediado pela destreza em ludibriar os referentes através da investigação e inquietação autorais. Assim como Lenin e a curiosa tartaruga que foram parar dentro da banheira, a própria Graciela também resolve se colocar. E então, autorretrata seus pés em alusão direta aos trabalhos de Frida. Tem-se, desse modo, a dessacralização do lugar junto da transferência de ícones (os pés que já não são os de Frida), que amplia a perspectiva simbólica do contexto fotografado.

Precisamos ler esse ensaio de Graciela Iturbide como aproximação com o pertencimento da gramática de outrem. Contemplamos, portanto, o antagonismo da memória. Afinal, como escreveu o filósofo Henri Bergson: “Imaginar não é lembrar-se.” Parece constituir uma situação dual. Todavia, é.

Apesar de sabermos do histórico e da pregnância do mito e da dor da pintora mexicana, a poética fotográfica interpreta as obviedades simbólicas. Sem desprender-se da inexorável figura estoica que representa Frida Kahlo ante sua vida, é o ponto de vista subjetivo e autoral da fotógrafa que reordena os resquícios, rastros e silêncios sentidos pela experiência naquele banheiro. Fica mais fácil entender esse pensamento, quando se compartilha da postura de Graciela Iturbide a respeito da produção de imagens: “Nunca penso nas minhas imagens como um projeto, eu simplesmente vivo as situações e as fotografo, é depois que eu descubro as imagens”.

Entretanto, o ensaio fotográfico vai além. A câmera move-se da paisagem do quarto de banho, caminha com Graciela Iturbide para fora da casa. Certo objeto, inanimado, assim como todo o resto dos elementos encontrados no banheiro, possuía tal dimensão simbólica que parecia pedir ajuda para respirar. Graciela amparou. Então, colocou-o, sozinho, encostado no muro, levemente inclinado para o lado esquerdo da composição. Lá está ela: a prótese da perna de Frida. A imagem é suave, delicada, envolta pela luz filtrada de alguma árvore. O objeto centralizado estabelece tal grau de subjetividade que não evoca apenas a memória e o sofrimento de Frida, mas nos faz refletir sobre o exercício do gesto em confabular a realidade.

A perna torna-se a imagem ícone que carrega consigo a representação da vida de Frida. Contudo, esta mesma perna nos estimula a pensar na trajetória das coisas e seus efeitos na fotografia. A visão fantástica proposta de modo singelo na estética é o resultado da vivência de Graciela. O fotografável, neste caso, foi o tempo de depurar a força dos signos de um mito. A perna é Frida, que agora é fruto da experiência de Graciela. A ação implícita em deslocar o fato contribui para a desmaterialização da coisa que atesta e diz. E essa é uma grande saída para a fotografia.

Mais do que isso, a imagem fotográfica descarrilha o próprio dispositivo quando rompe com a ideia de perceber o referente pela subjetividade. A estética encaminha sensações, contudo, muito mais imprecisões do que clarezas. Pois, neste caso, vou utilizar a expressão “imensidão íntima”, do filósofo Gaston Bachelard, para os efeitos da fotografia.

As bordas da imagem nunca dão conta da vastidão dos significados e relações com o mundo e os sentimentos de determinado espaço fotografado e de quem o habita. A poética desconcertante realizada por Graciela Iturbide está em conduzir o “dentro” e o “fora” da imagem, de maneira consonante com o fenômeno que ocorria na ação de entrada do seu olhar fotográfico. Ao tirar a prótese do seu canto surdo, o objeto passa a ser o epicentro da vida de

qualquer mulher – aos privados das informações biográficas que contextualizam essa imagem. Para os outros “leitores”, a perna reverbera a imensidão íntima do que se possa sentir no presente e recompor do passado o ícone profundo que fora Frida.

A fotografia que vemos não está morta. Ela inicia-se antes da tomada do enquadramento. O percurso anterior a isso pode direcionar a riqueza e complexidade que existem em tornar a imagem um signo com manifestações de significado, encantamento e poética. O que faz a imagem fotográfica pertencer ao campo do sensível? Por que a fotografia deve ir além do documental? E o que representa a câmera invadir determinado espaço repleto de sentidos? Ou seja, qual a razão em fazer a fotografia acontecer? Quem pode nos responder a todas estas questões é o próprio trabalho de Graciela com Frida. Afinal, está ali a imagem fotográfica como revelação. Na verdade, ela é mais, pois nos compromete com o imaginário, tempos cruzados e a sensação pela ausência. A poeira e a perna de Frida saíram da casa. Assim é a fotografia.



Há experiências visuais que nos fazem tomar um rumo errante, divagar sobre a materialidade do que vemos e sentimos. É um fio de memória, bem próximo do que acumulamos ao longo de vivências, nas quais o espírito acompanhou nosso olhar em momentos especiais. Viajamos, com recorrência, neste processo de percepção, latência e remição.

Diante da obra realizada, a fruição poética nos enlaça em diversos graus de encanto e inquietação. Nessa experiência, algumas imagens provocam certa apreensão silenciosa, revestida da aridez do território apresentado. Ou será dos espaços afetivos provocados?

No ensaio *Homem Pedra*, de Pedro David, apesar da certeza de suas paisagens capturadas no sertão pernambucano, a estabilidade possível da temática se desdobra em campo movediço, sorrateiramente imprevisível. O imaginário que, *a priori*, conduz para a retórica entre homem e natureza se confronta, *a posteriori*, com escolhas estéticas que reduzem a possibilidade de percebermos a objetividade do documento temporal que cerca os símbolos dos sertões.

Os signos visuais arregimentados em *Homem Pedra* revelam-se como pistas, rastros, passagens e fragmentos. Apreender a metáfora subjacente à narrativa não linear da pesquisa de Pedro David é um ato que traz, em si, a intervenção de mundos particulares, que acessamos, de modo natural e intuitivo, ao relacionarmos a imagens fotográficas.

Como não se lembrar de autores como Graciliano Ramos e João Guimarães Rosa, que construíram em nós referências imutáveis? Como não fugir dos arremedos de estereótipos tão comuns na alteridade sobre quem vive no sertão? Como não remeter ao fotógrafo libanês Benjamin Abrahão Botto (1890–1938) e seus retratos de Lampião? Como não achar que a poeira, a distância, a escassez de água, o sol como um punhal, a rigidez da terra evocam sentimentos e imagens? Pela percepção visual, ecoam tais elementos ou outros.

A obra que se instaura em nós indica a relação de territórios imaginários. Ao adentrarmos na poética apresentada neste trabalho, a compreensão sobre o sertão vivenciado por Pedro David – de modo distendido, conduzindo o tempo ao seu tempo – toma outros contornos: os da imaginação. Por alguns momentos, aprendemos a ver de novo, entramos em um labirinto que sugere e recua através da fina linha que entrelaça o que vemos e o que se representa.

Neste aspecto, as pesquisas visuais de Pedro David são permeadas de posturas de busca pela linguagem como expressão do pensamento que precede o olhar fotográfico e mesmo a fotografia. A imagem, enquanto código

visual, é parte do processo de encontrar uma ideia, a elaboração de dada temática antevista na imaginação. Seu processo de criação respira dentro de uma rede vital e orgânica na qual os artistas estão firmemente ligados. Criar é considerar filtros, mediações, referências, necessidades, desejos, sonhos, negações, memórias, pessoas, tempos, lugares, cheiros, histórias e afetos. Criar, decerto, é mais. É ter a incerteza de uma busca conceitual que precisa ganhar corpo e tornar-se imagem.

A busca e a incerteza, dois eixos fundantes na prática processual da criação, condiz com algo que a autora Fayga Ostrower nos indica sob a expressão “ampliação do imaginar”. A prática e o envolvimento fotográficos, pelos quais Pedro David desenvolveu *Homem Pedra*, possibilitam essa discussão: “(...) A imaginação criativa nasce do interesse, do entusiasmo de um indivíduo pelas possibilidades maiores de certas matérias ou realidades. Provém de sua capacidade de se relacionar com elas. Pois, antes de mais nada, as indagações constituem formas de relacionamento afetivo, formas de respeito pela essencialidade de um fenômeno” (Ostrower, 2009).

Homem Pedra traz em seu processo de pesquisa dado arcabouço de perspectivas e permanências singulares. Ao ponderar sobre o caráter de continuidade em seu trabalho, Pedro David explica, em certa medida, o teor de sua busca artística através da imagética: “[Há] permanência em cada projeto, pois os projetos nada mais são do que tentativas de justificar com palavras o que, na verdade, não se pode verbalizar, pois é imagem interna”.

O afeto da memória. Parece que o acaso brindou Pedro David. Sua busca por compreender as várias facetas do sertão pernambucano o fez viajar. Sem muitos planos ou rotas preestabelecidas, conheceu “atmosferas” desse território, que só a fotografia poderia traduzir em beleza e simplicidade. Viajar poderia mesmo ser uma alegoria para fotografar.

Registramos porque não voltamos a ser quem fomos, não mais seremos quem fomos naquele lugar, e o lugar será o que guardamos em nossa memória, daquilo que vivenciamos, de fenômenos que sensibilizaram o olhar. Viajar e fotografar ajudam-nos a guardar, confortam-nos e nos tranquilizam quanto a retomarmos as sensações vividas.

Não seria demasiado considerar que, ao optar pela fotografia em médio formato, Pedro David transita pela via da espera, da fabulação, até os filmes serem revelados. A escolha por trabalhar com cromos nesse projeto remonta a questões simbólicas do processo criativo.

Conhecer os caminhos pelos quais um ensaio se constrói passa a ser outra forma de percebermos as soluções ou estratégias que o artista atinge, por posturas que dão significado e visibilidade à sua expressão mais íntima e poética.

Assim, conversando sobre seus pormenores de captura da imagem, revelação e retorno do olhar ao debruçar-se sobre os cromos, durante o

processo de edição (contínua criação) e da artesanaria que isso envolve, Pedro David escreve-me:

“Realmente, os cromos se referem muito mais ao processo do que ao resultado. Sabemos que as novas câmeras digitais são capazes de realizar imagens tão boas quanto os filmes. Então por que continuar a utilizar este processo caro e trabalhoso? Tem a ver com a manipulação do equipamento, do material sensível, a atitude, cuidados de separar o momento da produção do momento da edição, e da sensação de lidar com este processo de fixação da imagem na gelatina de prata, artesanaria.

Assim como guardar esta cartela com aqueles pedaços de filmes que vieram de fora, acompanharam toda a viagem, guardados com cuidado total, e retornaram para entrar no laboratório e trazer estas imagens, assim como foram pré-realizadas lá no sertão. É uma coisa meio romântica, assim como catar pedrinhas e mudas de plantas em cada lugar, e trazer para casa, para reavivá-las aqui.

Ainda tem muito a ver também com a reminiscência, pois tenho nítidas lembranças de meus pais revelando filmes na cozinha, à noite, e do banheiro cheio de cópias grudadas nos azulejos, pela manhã...”

Por este motivo, reconhecemos em *Homem Pedra* uma vigorosa textura da memória. O filósofo Henri Bergson propõe que toda percepção é já memória. “Nós só percebemos, praticamente, o passado, e o presente puro sendo o inapreensível avanço do passado a roer o futuro”, explica. Talvez seja o “homem pedra” a hipótese – tão matérica quanto subjetiva – de que a natureza da emoção se equivale ao território dos signos que acumulamos. Homens, pedras e memórias foram e sempre serão imagens de todos nós. Representações sem fim.

Texto publicado no catálogo da exposição *Homem Pedra*, do fotógrafo Pedro David, na galeria da CEMIG, em Belo Horizonte (MG), em 14 de julho de 2011.

O PESO DE UMA ILUSÃO



Logo que vi e toquei o livro *Peso morto* (Belo Horizonte, 2010), do fotógrafo mineiro João Castilho, tive a sensação de que um livro feito por um fotógrafo, com sua produção visual, necessariamente não é um livro de fotografia. Ou melhor, não da forma com que nosso olhar está habituado a apreciar em tal formato impresso.

Peso morto, realizado através do edital Conexão Artes Visuais – Funarte, apresenta questões muito próximas das possibilidades de caminhar entre a potência física de um livro, da irredutibilidade simbólica do seu conteúdo, e a contemplação estética que se espera encontrar nas imagens que nele estão. Esses pontos são factíveis em qualquer obra, como uma tradição.

Entretanto, em *Peso morto*, o processo de fruição com o leitor passa a ser decantado por seus pormenores, que são, na verdade, o fio condutor do sabor das metáforas, da subjetividade e poética de investigação de Castilho. Vou tentar explicar o livro enquanto forma.

Ele é pequeno – o que foge dos padrões recorrentes dos livros de fotografia – e, apesar do volume que indica ser um calhamaço, a mão segura o peso de uma ilusão, leve e estranha ao que esperávamos. A partir deste primeiro contato sensorial, abrimos, e logo temos uma pista da reflexão que o artista João Castilho imbrica em sua produção, ou seja, da pesquisa que evoca o próprio questionamento dos seus sentidos, de sua dinâmica entre fazer e projetar para o outro. Ou seria de encontrar e propor para o outro? Impasses como este percorrem a narrativa simbólica de *Peso morto*.

Na epígrafe, Castilho transcreve uma pequena citação do artista expoente da *Land art*, Robert Rauschenberg, de 1967. Na página seguinte, singelamente, Castilho diz: “Convidei quatro amigos escritores para que, olhando as fotografias que se seguem, escrevessem um texto.” É assim, bem didaticamente, que o artista descreve o que encontraremos ao virar aquela página. O ritmo que se segue, portanto, é o de imagens intercaladas por textos instigantes dos “amigos escritores” convidados: Vera Casa Nova, Marcelino Freire, Eduardo Jorge e Joca Reiners Terron. Cada um ficciona, lança itinerários no campo da literatura, os quais fazem com que as imagens ganhem movimento em nossa percepção.

Os mais duros podem pensar: então há mais peso na narrativa fotográfica nesse livro porque há belos textos? Há aspectos a serem observados nesta questão da linha editorial, explicitamente bem resolvida através da concepção do design, que é a relevância de pensarmos em *Peso morto* como

um exercício de deslocamento da condição do nosso olhar. Nesse ponto, é profícuo o encontro entre a palavra e a imagem, entre a literatura e o imaginário, entre perceber o que outros podem criar a partir delas e do quão podemos avançar por si próprios.

Passei alguns dias com esse livrinho do meu lado. Sinto dizer para os que acreditam que, com os textos de tais escritores, as imagens de João Castilho passaram a ser cenários guiados, mais fáceis de contemplação, compreensão, induzidos por sugestões fantásticas... Que nada! Vera Casa Nova me trouxe uma possibilidade da paisagem; Marcelino Freire (como sempre) me deu um soco no plexo; Eduardo Jorge, erudição incrivelmente aplicável; e Terron, narrativa poética fluida. Muitas ideias, conexões e sonhos.

As imagens de *Peso morto*, esteticamente, são paisagens áridas que mostram sempre uma característica central: montes de pedras, seja em espaços desérticos, seja em frente de casas, ou no meio do caminho. São esses signos improváveis que surgem na criação de João Castilho, como análise além do mimético, do que é indicado pela forma.

As pedras possuem a escala subjetiva de algo que é processual no trabalho de Castilho, procedimento criativo que está, muitas vezes, mais no rastro da imagem fotográfica do que nela mesma. Registro do acaso, de coisas que são agrupadas e interrogam o transeunte (sem muito sentido aparente); ou, quem sabe, de pedras agrupadas à procura de reflexão sobre tempo, razão e iminência de futuro.

Justamente, quando já fomos revirados de algumas maneiras, caímos no vácuo, em um buraco físico, vazado através de muitas páginas, postas ali, milimetricamente, com começo e fim. A ideia do peso falso do livro e do abismo das páginas cortadas veio da produtora editorial Viviane Gandra. Criou-se, então, um espaço projetado que nos surpreende em contraponto ao turbilhão de imagens escritas ou vistas anteriormente.

Descanso para a percepção de alguns. Para outros, infinitude de pensamentos imagéticos. Do mesmo modo que João Castilho transforma paisagens, seu livro também indica outros mundos. Para mim, um livro objeto. De certa maneira, equivale-se ao senso escultórico das pedras de Castilho, achadas em 2009, em pequenas cidades da Bolívia.

A potência sensorial desse livro objeto provém da dimensão de “pequena joia” que João Castilho imaginou para o livro. Pretensão? Em absoluto. Talvez, sim, um modo de nos ofertar sua obra como um presente, repleto de boa literatura e em dado formato, que nos faz querer guardar e ser assumidamente enganado a cada retorno. Concebido como objeto, como coisa que guarda fotografia, literatura e ilusão, torna-se fácil amontoar *Peso morto* na memória, assim como os montes de pedras na paisagem fotográfica de João Castilho.

Texto publicado no blog *Olhavê* em 5 de abril de 2011.



Costumo abrir livros de fotografias e contemplar as imagens fotográficas. Após esta primeira leitura, detenho-me nas referências textuais, no processo criativo, nos conceitos trazidos pela produção do autor. Preciso sentir a obra em seu todo, passar pelo rito de hipóteses, sensações, deslocamentos, aproximação com outros artistas, para, ao final, observar o avesso, os fenômenos que se apresentaram para o autor e que se transformam aos olhos do observador diante dos signos.

Em 2010, o fotógrafo mineiro Pedro Motta lançou seu primeiro livro, intitulado *Temprano*. A obra de Motta retém o tempo da paisagem em várias situações. Apesar de esboçar no título algo que cedo se anuncia, os ensaios rompem com o compasso do tempo, em sua latitude, enquanto cria, preenche, arruma, constrói, sobrepõe, subjuga, corrói, abandona e termina. Sutilmente, Motta centra-se no limiar dessas questões no uso da fotografia.

A atitude do recorte temático é criada no tênue equilíbrio das paisagens que ora deixam escapar a natureza-morta que há nelas, ora evocam o inusitado de uma natureza interrompida ou imbricada ao concreto. Diga-se, do concreto presente na simbiose entre espaços e paisagem ao conotar a força de um eixo investigativo do fotógrafo. É nesse ponto que o livro *Temprano* nos faz perceber a extensão das estratégias que perpassam a linguagem fotográfica sob perspectivas de recorrência, acúmulo, documentação, metáfora e alegoria, por meio da forma.

Quando mencionamos o termo estratégia, aludimos ao que todo artista tende a pôr em seu processo criativo, após sua tomada de ideia. E não há nada de negativo ou pejorativo em utilizarmos o termo – alguns podem considerar a expressão muito próxima ao marketing do mercado da arte. Faço uso aqui da palavra pela afeição às proposições estéticas relevantes, que auxiliam na compreensão de trabalhos fotográficos. Enfim, a estratégia que não deixa de ser o desenvolvimento de “encontrar” o caminho para a narração de motivações artísticas.

Com *Temprano*, é possível que o olhar seja conduzido por velada dicotomia, que deságua no pensar sobre o que vemos de real, enquanto pesquisa, em contraponto ao que acreditamos ver. É nessa oscilação entre improváveis encontros da natureza com o concreto urbano e cotidiano, ou quando o indivíduo deixa resquícios de suas pretensões na paisagem (ou no esfacelamento dela), que as imagens de Motta se erguem.

O livro reúne vários ensaios aparentados, poderíamos assim dizer. A estrutura conceitual de Motta se estabelece em elementos singulares, como

o estatuto da espacialidade e seus significados, quando contemplados pela destreza em construir além dele. Nesse sentido, há uma quê de melancolia no olhar do autor em entregar-se a territórios retumbantes, por seu vigor físico, em contraposição ao estágio nonsense do descaminho, do adaptar-se a tempos sem funcionalidades, sem perspectivas, sem futuro talvez. Os ensaios apresentados em *Temprano* assumem autêntica autonomia de representação.

Através das paisagens de *Temprano*, transitamos pelos ensaios *Fachada cega* (2003–2004), *Caixa d'água* (2006), *Caçambas* (2001–2007), *Sem título* (2002) e *Arquipélago #2* (2008–2010). Discretamente, a visualidade estruturada nas pesquisas de Motta promove algumas falácias e armadilhas. O tom esquemático, econômico e direto nas composições, assim como a ausência de pistas (referências) que nos desgrudem do incômodo de tantas cenas insólitas e, paradoxalmente, tão simples, funcionam com um jogo de sedução. Ou seria simulação? O autor Jean Baudrillard, em sua obra *Simulacros e simulação* (1991), coloca-nos um pensamento muito oportuno a respeito de território: “(...) Um território também não é um espaço, com o que este termo implica para nós de liberdade e de apropriação. Nem instinto, nem necessidade, nem estrutura (nem que fosse cultural e comportamental), a noção de território opõe-se também, de alguma maneira, à de inconsciente. O inconsciente é uma estrutura enterrada, recalçada, e indefinidamente ramificada. O território é aberto e circunscrito. O inconsciente é o lugar da repetição indefinida do recalçamento e das fantasias do sujeito.”

De tal modo, o processo de criação de Pedro Motta traz esse território simbólico entrelaçado à premissa de guardar imagens que necessariamente não existem. No entanto, são imagens conscientemente forçadas a nascer através da inclinação fotográfica de Motta em dar conta de como os espaços se apresentam e tangenciam a reflexão. O conceito, portanto, constitui a base do arcabouço dessas imagens. A subjetividade surge da forma – dos espaços capturados e confabulados.

Entretanto, é em sua aparente tranquilidade que nos escapa a sutileza da manipulação do natural pelo artista, o que torna a complexidade do ícone (do que se representa) muito íntima da conjectura processual e simbólica significada por esta interferência. Pedro Motta metamorfoseia, sim, o que torna seus ensaios tão instigantes. A cada nova imagem que dialoga com a anterior, por seu corpus temático, percebemos que há intencionalidade em cadenciar os objetos em seus espaços (ou vice-versa) como instrumento de conquista imaginária com relação à investigação.

Transformação é uma palavra que sublinha a retórica de *Temprano*. Annateresa Fabris, indiscutivelmente uma das minhas autoras favoritas, ajuda-nos nesta reflexão sobre o realismo na perspectiva fotográfica e em sua imbricação com as novas tecnologias, quando escreve: “(...) nos dias de hoje se configura como uma problemática bem complexa, que obriga a rever

categorias e conceitos operacionais, estratégias e funções cognitivas, em virtude de uma mudança conceitual profunda, na qual se inscreve o deslocamento da ‘representação’ para a ‘apresentação’, do ‘simulacro’ para a ‘simulação’, numa atmosfera cultural que autores como [Pierre] Lévy não hesitam em definir como uma nova Renascença.”

É muito prazeroso quando um trabalho fotográfico suscita tantas questões e nos envolvem em particularidades conceituais com as quais são revestidas as fotografias. Sempre que releio o autor Peter Osborne, gosto muito de algumas de suas proposições, como esta que diz que a foto se distribui através dos espaços do seu processo, que a impregna como uma imagem. Ou quando, sintetiza Osborne: “Existe uma afinidade ontológica aqui entre a fotografia e a arte conceitual ou, de forma mais genérica, o lado conceitual de toda forma da arte. Porque não há um espaço fixo para a foto nem para a obra de arte.”

Vejo nessas duas reflexões o caminho da criação de Pedro Motta e o espaço que *Temprano* ocupa enquanto narração fotográfica. Fica também um alento quando contemplamos a sedução da fotografia pela natureza, que deixa de ser verossímil e análoga, passando a ser um requinte de criação. Sedução pela natureza construída em imagens – sem utopia, sem beleza – de um vazio repleto de sentidos e buscas.

Temprano nos mostra que a dúvida diante imagem fotográfica faz com que pensemos mais sobre nosso modo de ver as coisas. De como outra perspectiva, menos rígida, mais próxima das possibilidades da fotografia como domínio de expressão, nos faz enxergar além.

Texto publicado no blog *Olhavê* em 13 de março de 2011.

Após a experiência de ler e ver o livro *O Lago do Esquecimento* (2013), da fotógrafa Paula Sampaio, busquei um outro livro em minhas estantes. Recordava palavras do doutor e escritor russo Anton Tchekhov (1860–1904). Por essas imprevisíveis conexões, coloquei alinhados em minha percepção dois mundos absolutamente longínquos, absolutamente reveladores. Por isso, preciso começar este texto transcrevendo uma ínfima, porém intrigante, parte da peça *A gaivota* (1896), de Tchekhov.

Trata-se do diálogo entre dois personagens:

Nina: *É difícil representar a peça que você escreveu. Não tem personagens vivos.*

Trepliov: *Personagens vivos! Não se deve representar a vida do jeito que ela é, nem do jeito que devia ser, mas sim como ela se apresenta nos sonhos.*

Nina: *Na sua peça há pouca ação, é só declamação, do início ao fim. E, para mim, uma peça precisa ter amor...*

De certa maneira, a licença poética permite esse encontro entre a palavra de um e a escrita visual do outro. Precisamos desta sensação limítrofe de uma obra tocar a outra, de revermos representações pelos seus fenômenos de atuação. Digo isso, pois uma pesquisa visual tangencia não só e tão somente o tema, o assunto, a ideia. Aborda também a sensibilidade do fotógrafo em perceber a transformação do objeto a ser narrado pela fotografia em sujeito ativo, que discursa por si mesmo, que se torna protuberante pelo que se constrói ao longo do tempo de impregnação sobre determinado contexto. No caso de Paula Sampaio, o lugar estudado transborda a invisibilidade, o isolamento traiçoeiro da ação humana em um ecossistema vívido antes e paralisado agora. A fotografia de Paula revela a história de Tucuruí, região do Pará que foi mergulhada por ocasião da construção da Usina Hidrelétrica de Tucuruí (décadas de 1970 e 1980).

A pesquisa *O Lago do Esquecimento*, de Paula Sampaio (mineira radicalizada em Belém), coloca-nos diante da reflexão sobre a propensão em narrar a transformação dos lugares, a insensatez humana, o silêncio dos que se foram e dos que persistem em ficar. Porque precisam de chão, porque há de se plantar e pescar, seja para viver, seja para conseguir dormir. Para estes, a esperança salva a noite para ver o alvorecer.

O trabalho da Paula persiste por isso, pela voz abafada das histórias de vida que, desordenadamente, vagam por aquelas águas. Por três anos, Paula viajou em pequenas embarcações durante horas para encontrar tal cenário mítico e desolador. As imagens passam a ser atitude em inventariar o que



não se vê. O lago, elemento de protagonismo deste ensaio, atinge-nos pela dramaticidade e melancolia. O silêncio da paisagem parece nos ensurdecer, parece nos trazer a atmosfera do inexistente.

Ao revelar-se como numa miragem, somos obrigados a enxergar o não visto. Troncos, pedaços finos de vegetação surgem como almas a recorrer a uma possível salvação, não do purgatório, mas de um limbo sufocante que sequer permite indicar suas ruínas à memória. Casas, coisas, plantios e animais foram engolidos, e as pessoas, deslocadas de seu território.

O expressionismo preto e branco de Paula Sampaio enfatiza este horizonte: o cenário do nada que esconde cenas sepultadas de histórias de gente. É um ensaio arrebatador esteticamente, que ganha potência pela proximidade de escolha por formas improváveis. De organismos ora abstratos, ora mutantes, a paisagem de Paula desvela-se aos poucos num mundo de estranhamento, em antítese à realidade que os fatos julgam possuir.

Há de se considerar que é justamente nesse ponto entre o documento e projeção simbólica que emerge a retórica desta fotógrafa. Sua poética promove o debate sobre o conceito de horizontalidade do olhar quando posto diante da natureza. Isto é, podemos exercitar a reflexão sobre esse domínio, digamos, natural de registro. *O Lago do Esquecimento* provoca, portanto, a fresta que exige ao olhar ir além da contemplação, de divagar a paisagem enquanto arqueologia de histórias, de tempos suplantados e por ora suspensos, os quais devem encontrar o tempo de suposição do outro.

Entretanto, o livro *O Lago do Esquecimento* (contemplado com o XII Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia) referenda não só a imagem de um espaço, mas também a vida que restou, através do primoroso registro oral com parte da população remanescente da área (cerca de 6 mil habitantes). São falas que recuperam lembranças, fatos, impressões do represamento de águas do rio Tocantins, que provocou, artificialmente, o Lago de Tucuruí.

Paula foi generosa com quem lhe contou as “verdadeiras” histórias. Como uma antropóloga, guardou e editou diversos relatos para o seu livro. O silêncio sentido pelas imagens é rompido por palavras, pelo ritmo de quem narra a memória para explicar o que restou – como epígrafes do que se fora. As imagens e os relatos passam a constituir, mutuamente, drama e colisão, passado e sobrevivência, cansaço e sofreguidão, descaso e esquecimento. *O Lago de Esquecimento* conta também com textos primorosos do jornalista Adolfo Gomes, da historiadora Rose Silveira e do escritor Pedro Afonso Vasquez, os quais acrescentam contextualizações e reflexões relevantes para a problemática socioambiental tratadas no livro.

O trabalho de Paula Sampaio nos desorienta, embrulha nosso contexto urbano tão prático e ordenado, assim como o imaginário. Mobiliza, desse modo, nosso olhar e percepção para a possibilidade da existência de 1.100 ilhas (formadas após o represamento), do isolamento de seus habitantes, da

restrição de deslocamento, cuidados e visibilidade. Embora a fotografia não mostre diretamente essa gente, várias vozes, literalmente, compõem esta pesquisa. Paula indaga o esquecimento pelo e sobre o ser humano; fricciona um lugar (quase fantástico por sua intangibilidade) com a desconcertante invisibilidade de uma população que luta para não se fossilizar. Pessoas que catam peixes para seguir. Sem se desvanecer, ao menos, pelas páginas desse livro.

Texto publicado no site do 3º Fórum Latino-Americano de Fotografia de São Paulo em 12 de outubro de 2013.



Livros trazem consigo aptidões a respeito de como histórias se constroem. Trazem também domínios narrativos que se moldam às ideias e aos conceitos do que se conta. A dinâmica das imagens fotográficas transportadas para o livro revela uma estrutura bem mais complexa do que o simples agrupamento. Se fizermos uma analogia, é como conceber ideias sem que possuam uma linguagem a seguir, deixando-as no ar, à mercê do vento para sustentá-las em sua inocência do apenas revelar-se, apresentar-se, sem, contudo, possuírem uma base para viabilizarem-se em sua extensão poética.

Em 1979, o antropólogo Roger Bastide escreveu que “a lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual”. O que há de congruente quando considero sobre estruturas narrativas através da fotografia em livros e a lembrança que se constrói? Poderia desfiar uns tantos aspectos para argumentar, mas irei me valer de uma percepção empírica para discutir essas questões. Nesse caso, o fotolivro *Hesitating beauty*, de Joshua Lutz (Schilt Publishing, 2012). Renomado e premiado artista, Lutz, que também é educador, trabalha no livro uma questão, que lhe é muita cara e pessoal, a respeito de determinada doença na família.

Posso dizer que a capa foi, para mim, desconcertante. O título envolvente foi posto justamente à frente do retrato de uma elegante mulher, bem na linha dos olhos dela. Seus lábios entreabertos parecem prontos a contar-nos algo ou, quem sabe, naturalmente soltar um pouco de ar. Já seus olhos, bom, seus olhos estão também entreabertos, contudo precisamente mais fechados que abertos. Neles cabem toda a história que está por vir. Numa tênue postura contrária ao que costumamos esperar do retratado, o seu olhar desanda para uma reclusão. Fecha-se para a evidência, a exibição. De algum modo, ao final do livro, é possível retomar a capa com a disposição de entrar nesse olhar e imaginar pelo outro.

Publicação de design elegante e tamanho plausível para acomodá-lo na palma da mão, a delicadeza de *Hesitating beauty* inicia-se pelo sorriso aberto de uma mulher e por um relato franco. Num breve texto, com tipologia saudosista das máquinas de escrever, a voz do narrador expõe motivos razoáveis que fazem o livro existir. Encontramos palavras como depressão, esquizofrenia e paranoia, na mesma medida em que outras, como memória, realidade e mergulho, são citadas. Tem-se, então, todos os elementos dolorosos da aproximação visual entre duas pessoas: o fotógrafo e o sujeito de sua retórica.

Sujeito este que não apenas é representado como profundamente investigado pela suposição, por pistas, por marcas de tempos. Nesse texto, digamos introdutório, o objetivo do livro é claro. Entretanto, sabemos pouco, de fato, sobre o que nos enredará.

Com habilidade silenciosa, Joshua Lutz aparenta conduzir um limiar documental discutível mais pelo que escreve do que pelo que mostra. A história ganha vigor pela aptidão do fotógrafo em operar narrativas em paralelo, onde cada qual demonstra interesses opostos. Não há linearidade no assunto proposto, daí provém a percepção da simultaneidade de imagens, da amplitude de configurações poéticas. Na verdade, Lutz já anunciara no primeiro texto do livro que iria “olhar para o arquivo familiar por indícios de compreensão”, como imaginaria “um tempo no qual passado, presente, e futuro colidissem; um lugar onde o peso daquelas memórias é mais forte do que a realidade”.

Contudo, além de imagens complexas, por serem tão delicadas, refinadas e diretas, os textos possuem uma função à parte: são pequenos epílogos para o eixo discursivo do livro. Parte desta escrita é assinada com o codinome *Hesitating Beauty*, e assim entramos na voz frágil, confusa e melancólica do sujeito retratado expondo suas certezas febris. Há ainda relatos (de cartas e entrevistas) que evocam a coexistência de um mundo pelo qual a doença passa a ter uma dimensão abstrata desconhecida e improvável.

O desconforto em estar próximo, no entanto, viver em mundos perceptivos distintos é sutilmente sentido nas entrelinhas. A realidade versus a manifestação de imagens indeléveis da esquizofrenia passa a ser um jogo de atravessamento de significados. Lutz investiga o arquivo desse núcleo familiar e a potencialidade da esfera do imaginário deste material.

Acrescentando ao que mencionei, por meio de Roger Bastide, trago também a ideia de forjamento para o patamar da potência fotográfica. Ao desviar da retórica clássica de enunciar um fato ocorrido, o forjamento conota características menos espessas, mais poéticas, frouxamente evidentes e significativamente instigantes. Joshua Lutz desconstrói a fotografia e a coloca à deriva da possibilidade do que diz ser “pistas” da sua história de afeto por aquela mulher, a qual se desloca pelo livro mesmo na ausência de sua imagem.

Vemos, portanto, um discurso biográfico-ficcional, não totalmente nesta ordem, cujo tempo, como diz Paul Ricoeur, tem a propriedade da enunciação narrativa de apresentar, no próprio discurso, marcas específicas que a distinguem do enunciado das coisas narradas – estando, desse modo, o tempo narrativo da ficção entre o ato de contar e as coisas contadas. *Hesitating beauty* tende a provocar nossa leitura por essas vias, nem sempre claras (e não precisamos esperar que os fotolivros assim sejam), para exercitarmos a compreensão sobre tal objeto de discurso fotográfico.

Cabe ressaltar que a edição nos impõe incertezas de tempos, bem como discute como as imagens falam para nós. Ou seja, fica uma fina sensação de

que as imagens nos confundem, nos provocam por não serem apenas índices de pessoas, lugares, enfim, de contextos que devem ser sugados para uma outra significação além da realidade, onde podemos refletir sobre o que venha ser a verdade da história materna pela experiência fictícia da trama intrínseca e particular da fotografia de Joshua Lutz. Um livro onde o questionamento do que podemos perceber indisciplina o que podemos imaginar.

Texto publicado no site do 3º Fórum Latino-Americano de Fotografia de São Paulo em 24 de setembro de 2013.

SENTIDOS SEGREDADOS



Haveria de acudir a um outro ar naquele dia. As mãos brigavam com os olhos, não entendia como poderia ter areia neles. Diziam, já há algumas semanas, que aquele dia seria especial. Que o sol fugiria das nuvens e que a noite tardaria a afirmar-se. Sua casa era mínima, não pelo espaço em si, mas muito mais pelo ar seco-abafado-oprimido que arrefecia a vida ali dentro.

Mesmo assim, resistia a mudar-se dali. Era incapaz de transgredir seus medos para mudar. O hábito de ir à janela impregnava seu olhar. Era um hábito, apenas isso. Olhava para a paisagem seca, árida de asfalto, durante o tempo que se contorcia para enxergar. E como enxergar é abrir ranhuras no que vemos, sem sabermos onde encontraremos o fim da percepção, olhar a paisagem converteu-se em crença. Sistemáticamente, a paisagem foi virando gente. O espaço foi virando segredo. Segredo de gente. Visagem de transeuntes. Imagens do acúmulo de cores, movimentos, corpos, pedaços, coisas, bichos, solitudes.

Mas aquele seria um dia diferente, como haviam dito. Resolveu abrir a porta e, num impulso de aproximar-se mais daquelas histórias que “andavam” por ali, saiu. A paisagem deixou de ser imaginação. Circulou em seu próprio silêncio, enfronhando-se entre pessoas e vestígios, entre janelas (agora vistas de fora) e prédios, entre olhares e encontros. Encarar a realidade o fez, aos poucos, perceber o exercício de transitar pela ficção que há nela. Olhar de perto não faz as coisas serem realistas, tampouco de longe. O que nos faz transcender a realidade é a imagem que construímos através dela.

Naquele dia houve surpresas, menos pelo que predispunha o tempo e mais pelo que se respirou além da janela. Acontecera que a vida da paisagem tornou-se um longo dia diante da fotografia. O que se passara com aquele olhar transformou-se em território de imagens. Sentidos segredados de um lugar.

Texto realizado para a publicação *A memória e o concreto*, do fotógrafo Paulo Batalha, em abril de 2013.

ARQUEOLOGIA DE FICÇÕES

Quando imaginamos um lugar, damos voltas em nós mesmos. Transbordamos histórias, resolutos em nos reapropriar de símbolos que nem sabemos ao certo se nos pertenceram um dia. Não deixa de ser um esforço procurar a ilusão. Buscar uma narrativa que construa imagens talvez seja a esperança dos cafundós do começo. Nesse exercício, passa-se a criar para refutar o esquecimento, pois resignar-se diante do tempo é colocar-se ao rés do chão e ficar lá, letárgico, prostrado.

O contrário pode ser questionar o destino das imagens embebidas em nós. É preciso esgarçar o imaginário, pesquisar os fatos, esquadrihar arquivos, abrir caixas, reler cartas. Encontrar peixes. Amarrar imagens de lembranças. Mergulhar no fogo. Romper com a certeza, às vezes dolorosa, da realidade, para recuperar o alumbramento da arqueologia íntima e de seus nexos.

A partir da lembrança de um território híbrido, pela geografia e pelo afeto, Gilvan Barreto encaminhou sua pesquisa fotográfica por imagens poéticas, que discorrem menos sobre a representação direta do vivido. Decidiu-se pela digressão em construir um discurso metafórico. Partiu da conduta em trazer camadas soterradas pela fotografia. Ou seriam carcomidas pela memória?

Sua proposta visual reconsidera os termos do lembrar-se, recorre ao exercício processual de questões que vão além de buscar tão somente traços do passado, rastros políticos, visualidades religiosas-profanas. A disposição em inventar um universo outro, alimentado pela experiência do tempo, trouxe para Gilvan Barreto a fragmentação dos vínculos lineares da narração. Criou intervalos na memória para fluir uma arqueologia de ficções da sua própria história.



Texto de apresentação da exposição *Arqueologia de ficções*, do fotógrafo Gilvan Barreto, no Capibaribe Centro da Imagem, Recife (PE), entre 26 de setembro e 16 de novembro de 2013. A exposição teve curadoria de Georgia Quintas e realização do Capibaribe Centro da Imagem e blog *Olhavê*.

ABISMO DA CARNE



Há muito, a iminência do gesto contorcia-se, escrutinava o assombro de sair da realidade. Rompeu-se o silêncio, e com ele as cicatrizes foram alargadas por escavar demais. Pensava que acordar era apenas enxergar o que estivesse ao seu alcance. Mas se para alcançar é preciso enxergar pela porosidade dos contornos e caprichos do que vemos, ou pensamos ver, como atravessar um mundo além do quarto escuro, que sempre acomoda a infância, a família, cheiros vividos, sons entremeados, santos devotados, o rigor dos sinos?

Passou a vagar pelos velos do ordinário, como se tudo fizesse parte de si, na esperança de enxergar melhor. Numa espécie de modulação de coexistência, passava o olhar pela textura das coisas, assim como a mão adere à pele do outro. Fez esse exercício várias vezes, sem saber muito bem onde encontraria a evidência daquele dito ordinário mundo ao nosso redor. Da ordem do simples, do comum, pedestre cotidiano. Do que se justifica por ser como é. Como se a natureza das cenas ordinárias fosse a certeza de reconhecê-las, porque sempre estiveram, estão ou estarão em algum lugar por entre nós.

Impregnado de perguntas, com seu olhar registrou o despudor em lampejos de gente, rastros, ruínas, falsos desejos ofertados. Andou e desandou pela carne. Foi um caminho não fabular a realidade, mas projetar nela sentimentos reais. Tentou quarar a vida pela fotografia. De si, de sua carne insular, passou a fugir para o espírito do outro. Através do universo fotográfico de Ricardo Labastier, os significados não despem apenas a representação. Ao contrário, mergulham no abismo da carne. Esbarram em aparições, além das aparências. Pois não seria nosso olhar o cadafalso a abrigar percepções em nosso imaginário? O abismo virou a prosa da busca em compreender vestígios de quem somos.

Texto de apresentação da exposição *Abismo da carne*, do fotógrafo Ricardo Labastier, na doc Galeria, São Paulo entre 20 de agosto e 21 de setembro de 2013. A exposição teve curadoria de Georgia Quintas.

Quem se lembra da primeira fotografia que o arrebatou? Qual fotógrafo nunca se surpreendeu com a imagem que surgiu no fotograma, por obra do acaso ou porque se imaginava ter captado uma cena que, a bem da verdade, era uma ilusão, uma representação do que havia visto?

A ambiguidade entre testemunho/documento e representação/construção de significado na imagem fotográfica é o reflexo de como operamos e percebemos a cultura visual de nosso tempo, repensamos o passado e prospectamos o universo imagético, que nos seguirá surpreendendo.

Num momento em que vivenciamos intensamente a produção da fotografia – e bem poderia estar aqui o filósofo Vilém Flusser, dizendo-nos: “Vejam, falei há 28 anos que a democratização da fotografia serve de modelo para democracia do futuro” –, seguimos sensíveis ao campo do encantamento, do invisível, da emoção, da reflexão e estranhamento. O movimento propositivo, a ação de significados que uma fotografia provoca é, em essência, a sua força, sua comunicação e conexão.

Ao conhecer o trabalho de Pieter Hugo, fixamo-nos, insistentemente, à eloquência de retratos e paisagens, de mundos dramaticamente contundentes, de imagens que bem poderiam estar apenas num pesadelo... Em outras fotografias, o que parece ser domesticado, encenado, ficcionalizado, é também a condução de narrativas que redefine a dita realidade dentro de uma perspectiva do improvável.

A exuberância estética vista em *The hyena and others men* e em *Nollywood* é ainda mais vigorosa quando os olhares dos retratados nos atravessam, inclementes. Pieter Hugo, numa espécie de arqueologia social, direciona o que poderíamos chamar de representação pela performance. Não há ingenuidade nos retratos, há, sim, uma troca simbólica ao narrar vidas e mortes.

A vocação pelas imagens fortes de Pieter Hugo arrebatava e impressiona o olhar do espectador, de forma pungente. É como se ele visse a realidade através de uma visualidade que condiciona a essência de grupos sociais, seus riscos e desventuras.

Mesmo em trabalhos nos quais podemos observar o sentido de inventário de situações políticas, religiosas, econômicas e de identidade, sua poética enfatiza a sintaxe da fotografia que interpreta o mundo de frente e de forma assertiva. Longe de tratar os sujeitos de seus ensaios como um dispositivo exótico e bizarro, próximos à imagem clichê, Pieter Hugo nos propõe desafios, desvios, deciframentos ocultos...



Fotografias para uma compreensão além do visível.

Como disse o escritor israelense Amós Oz: “(...) a realidade não é apenas o que o olho vê (...), mas também do que se esconde do olho e se revela para quem procura com os olhos do espírito e de quem tocar com os dedos do pensamento.”

Que o futuro deste fotógrafo seja o de sempre encontrar, por meio de imagens, histórias que mereçam ser contadas.

Texto de apresentação lido por Georgia Quintas na entrevista que realizou com o fotógrafo sul-africano Pieter Hugo, na abertura do 7º Paraty em Foco, em 2011.

A FOTOGRAFIA COMPARTILHADA

O trabalho *Elevadoristas*, do fotógrafo Héctor Mediavilla, é norteado por nostalgia e candura singulares. Em princípio, este ensaio mostrou-se como uma proposição, enlevado por algo bem próximo da memória social. São retratos decompostos, duplos pela edição equilibrada de Mediavilla em apresentar seu ensaio em imagens dípticas. Portanto, em cada fotografia, a história documentada discorre sobre o retratado e seu espaço de pertencimento social. Os ascensoristas já fazem parte do nosso imaginário das profissões que conhecemos, mas a modernidade os achata a ponto de torná-los bem raros em nossa sociedade.

Entramos e saímos. Aproximamo-nos e nos distanciamos. Tudo a partir do ínfimo limite do elevador e dos tempos que se entrelaçam, em estar dentro ou fora deles. No interior desses elevadores, os protagonistas de Mediavilla são serenos em seu ofício. Alguns cartesianamente organizam sua “estadia” na hermética condição de suas profissões, e vários objetos representam bem mais do que supomos serem curiosidades.

Ao contemplar tais detalhes, vemos os índices da imagem emanarem da vida de cada um dos indivíduos fotografados. A jovem ascensorista se maquia e sua delicadeza se reflete na revistinha de vendas da Avon, estrategicamente posta em sua bancada de trabalho, para futuros interessados. As televisões, a manta e as roupas de frio também são aspectos a considerar dentro desse fabuloso universo imagético documentado por Mediavilla.

O fato fotográfico escolhido pelo fotógrafo é substancialmente antropológico, e não é preciso ser antropólogo para converter o conteúdo temático em documento social. No entanto, é a maneira como o fotógrafo faz isso que determina este estado. O ensaio pelo qual nos deleitamos descreve o outro em seus próprios aspectos de vida enquanto profissão. Mas é a forma como Mediavilla conduz seu envolvimento ao fotografar o outro que atesta a candura que sentimos. Quando isso ocorre, percebemos o respeito, a solidariedade e a honestidade com relação ao outro. Não se constitui em “tirar” a fotografia, mas relacionar-se através dela com o retratado.

Quando há esse compartilhamento, o registro visual é próximo, contorce-se no corpo do outro. O campo visual torna-se, portanto, lugar de preenchimento simbólico de ambas as partes desse processo: autor e fotografado. A força poética que constatamos nas representações visuais perfaz esse percurso da convivência, de compartilhar o momento do fazer fotográfico e da fruição inexorável da troca.



De imediato, ao me envolver com os *Elevadoristas*, lembrei-me de grandes mestres do uso da imagem no campo da Antropologia. São eles: Jean Rouch e Sol Worth. O primeiro, adepto do *cinéma partagé*, ensinou-nos que imparcialidade não existe, e a graça e a riqueza do discurso etnográfico estão em descobrir o outro com o outro. Já Sol Worth vislumbrou a quintessência disto tudo ao definir a fotografia como símbolo das interações humanas.

Portanto, os elevadores (lugares de transitoriedade, efêmeros em sua função) configuram-se em um limbo de solidão, de esgarçamento de um tempo que entra e que sai. Ficam na memória, a partir do olhar de Mediavilla, as pessoas que delineiam os símbolos de uma vida vivida em pequenas “caixas” que sobem e descem.

VER TORNA-SE EXPERIÊNCIA

No escuro, adensamos imagens dissolutas. Damos formas ao que nunca as possuiu, esgarçamos possibilidades à mercê de encontrarmos um novo território; certa espacialidade que não determina certezas, mas que assegura imagens, rascunhos de sensações. Através dela, da escuridão, vemos mais pelo que perdemos em sua latência insinuada do que pelo que apreendemos em seus lapsos de luz. Nem sempre a definição na imagem vista revela o discurso mais claro. Tatear, balouçar pela forma. Deslocar-se pelo escuro permite trançar certo erotismo com volumes marcados pela cor.

O ato íntimo de entregar-se às imagens é suficientemente profundo, assim como vemos a escuridão. O peso da imagem transitiva – aquela que nos faz passar por uma estrada sem fim – também sopra o ar denso da procura, do olhar de quem viu mais alguma coisa nas pessoas, em vidas desfiadas... À penumbra dessas imagens, sentimos o lembrar de coisas imaginadas, em cenas que não pertencem ao mundo tátil. Ao nascer da porosidade de um sentir no limbo da noite: ver torna-se experiência. Pela manhã, resta a dúvida do que foi, do que valeu a pena



DECLÍNIO DA PERFEIÇÃO

A exposição fotográfica do artista Bruno Vilela na Fundação Joaquim Nabuco (Recife/PE), é um exercício de desvelamentos. Vilela autentica suas próprias versões sobre histórias infantis entranhadas em nosso imaginário com a singela e lúdica indicação do título, *Bibdi bobdi boo*, em todas as fotografias. Quase ilegível para alguns (a expressão significa o instante em que a varinha mágica transforma algo), como num passe de mágica, o mundo simbólico das fábulas se decompõe. As imagens construídas e narradas pelo suporte fotográfico nos deslocam para um insólito e desconcertante realismo pictórico.

Retomar temáticas frequentes nas artes visuais, inclusive em trabalhos fotográficos, é uma escolha delicada. A habilidade em ressignificar repertório é algo que pode seguir o atalho do lugar-comum, caso não haja uma releitura de fato consciente de ir além do próprio conceito. Ou seja, é preciso criar uma dinâmica de significados autorais próprios, colocando, assim, a ideia motriz como ponto de partida para um novo percurso perceptivo. Assim ocorre em *Bibdi bobdi boo*, exposição intrigante e de qualidade técnica louvável.

No ensaio repleto de personagens (verdadeiras imagens-ícones preestabelecidas), como Branca de Neve, Chapeuzinho Vermelho e Alice (no País das Maravilhas), a fotografia não só é utilizada como registro, mas como linguagem. As imagens possuem um vigor vertiginoso. Nelas, os mitos deságuam. A elaboração das cenas nos leva a uma dimensão imaginária rica em detalhes, indicando-nos o paradoxal terreno imagético diante das nossas certezas.

Todas as figuras femininas que compõem as fotografias de Vilela são alegorias de um novo discurso. O lúdico das histórias para crianças torna-se dramático, soturno e furtivo. Há sangue, há dor, há queda... O artista trabalha exatamente neste limiar entre o estabelecido e o improvável: do declínio da perfeição, das doces, heroicas e diáfanas mulheres.

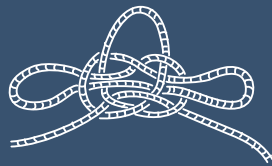
Trabalhando como numa composição pictórica, a direção de cena e a força cromática são dois elementos que se destacam nesta exposição. De forma metódica, Bruno Vilela trabalhou, além de diretor, como produtor, figurinista e maquiador. Ficou à frente de todo o processo fotográfico. A performance da atriz contratada se transveste pelas várias idealizações criadas por Vilela. Através das fotografias, percebemos um fio condutor subjetivo alinhavado por algum segredo, que percorre todo um território decadente e abandonado sugerido nas imagens.

A figura feminina representada em cada fotografia, sempre solitária, não nos mostra sua face por completo, camufla sua identidade, dando ainda mais



força aos detalhes e às nossas interpretações. O artista desloca e isola a cena sob uma atmosfera de silêncios e estranhamentos causados por algo anterior, não presenciado por nós. Uma sensação desconfortante da iminência do instante de um acontecimento que não aprisionamos e que, por certo, nos traria à razão.

A fotografia contemporânea é profícua em sua utilidade como suporte de registro para arte conceitual ou de performance, mas, sobretudo, de expressão e de possibilidades na apropriação da linguagem em si. Quando lemos a expressão “Bibdi bobdi boo”, sentimos a necessidade de algo mais elucidativo, que nos indique um atalho para o inverossímil que vemos. Certamente, as palavras facilitariam nossa aproximação por cada personagem, em contraponto a uma nova “realidade” – silenciosa de porquês, mas vasta de metáforas. Entretanto, desse modo não redimensionaríamos o teor onírico e incongruente de nossos próprios mitos.



No devercidade,¹ a palestra do fotógrafo João Castilho foi uma viagem a mundos transfigurados. A cada ensaio que Castilho apresentava, envolto em sua fala suave, adentrávamos na profundidade que uma linguagem fotográfica revela, quando experimentada e pensada. O silêncio da sala escura nos remetia à dialética de imaginários, de espaços limítrofes entre o crível e o surreal. As paisagens, as pessoas e os objetos são tão improváveis que criam vertigens ao nosso olhar.

A produção de Castilho revela-se das mais instigantes no campo da fotografia experimental. De tão profusa e profícua, torna-se flácido conceituá-lo. “Documental imaginário” foi uma definição apropriada por ocasião do trabalho *Paisagem submersa* (realizado com Pedro David e Pedro Motta). E, de fato, João Castilho insere-se, cada vez mais, na abstração, na subjetividade e na construção da imagem como narrativa esgarçada.

A inquietação dos mundos criados por Castilho precede o ato fotográfico. Inicia-se no pensamento, no rico repertório que o alimenta, seja a literatura, seja o cinema, ou as artes visuais. As fotografias são o resultado de pesquisas, de referências vitais para sua criação. Talvez, por isso, não nos admira que Castilho coloque em sua palestra, por duas vezes, o poeta João Cabral de Melo Neto a nos declamar. O porquê? Palavra enquanto discurso imagético. É, pode ser...

Mas a intensidade e a complexidade da obra de Castilho se amalgamam também às de Ernesto Neto, mestre em escultura e instalações, e às do artista Gordon Matta-Clark. Porém, a relação com a intervenção no meio ambiente, como em *Tempero* ou *Linhas*, tem uma forte ligação com a *Land art*. O que nos faz lembrar grandes nomes como Richard Long, Robert Smithson ou mesmo Nancy Holt e Dennis Oppenheim. Lembrou-me, ainda, Ger Dekkers e Mac Adams.

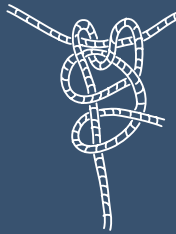
Castilho traz, nos últimos ensaios, o deslocamento do objeto para a sublimação da ideia. Daí o meio se colocar como esforço em suplantar o quadrante da câmera. A fotografia é redefinida como canal de subversão do mundo visível. As imagens evocam questões refinadas postas por sua fotografia conceitual. Como ele próprio fala: “A arte se alimenta da arte. É uma forma de trazer algo novo.”

Vimos a cadência dos ensaios de João sempre com um hiato, porque precisamos ver pausadamente suas imagens, para assim enxergá-las mais

¹ Encontro de fotografia realizado em Fortaleza (CE).

profundamente. Estavam lá os mundos contorcidos pela imaginação em *Redemunho* (2006), *Lote vago* e *Marie Jeanne* (2007), *Tempero* (2009), *Peso morto* e *Metamorfose* (2010). Observamos, ainda, que a maior beleza da arte de João Castilho é sua busca deliberada em pesquisar para se chegar ao ponto das belas incertezas (como faz) do que das pífias verdades.

Para mim, estar na apresentação de Castilho foi entender o lugar da obra que transborda em teias de ideias, de emaranhados simbólicos. A intensidade de sua poética está na atmosfera flutuante do que supomos saber sobre temas tão profundos como identidade, lugar, não-lugar, corpo, pertencimento, alegoria do tempo, das palavras. Como escreveu João Cabral de Melo Neto: “Uma pedra de nascença entranha na alma.” Parece ser assim que Castilho vive sua arte. E, para entender toda essa digressão sobre Castilho, só vendo o que vimos.



Há textos que não deveriam ser escritos. O peso das palavras, em alguns momentos, é mais doloroso do que só receber uma notícia e tentar superá-la. A possibilidade de ausência, do nada, do vazio é consequência da vida. Mas quem sabe domá-los?

Mario Cravo Neto se foi.

Revendo na memória, a obra de Mario Cravo Neto é categórica. Seu trabalho não trata da realidade que nos cerca, mas do simbolismo da vida. Suas buscas fotográficas possuem uma iconoclastia, uma ruptura em desvelar o real. Portanto, Cravo Neto era um criador de imagens e de mundos.

A fotografia era o amálgama que norteava seu fluxo criativo. Dirigir seus personagens em um estúdio era revelar um jogo de performance, de rito, de símbolos espirituais evocados com a força de suas composições. Homem, bicho, elementos escultóricos, máscaras, pó, vestígios...

A fotografia de Mario Cravo Neto não é fácil. Prima por uma elegância retórica não verbal. A profusão de suas imagens é um mar de significados. Precisa-se de tempo para contemplá-la, estreitar laços de percepção, digeri-la e encontrá-la. Afinal, Mario Cravo Neto rompe com a ontologia da imagem fotográfica. Faz das ideias seu voo rasante pela realidade comum, mas, surpreendentemente, consegue, com sua estética, mitificá-la e, portanto, reconduz o tal índice à fragilidade documental.

A essência da fotografia é signo enquanto fio condutor de narrativas simbólicas, que dialogam com outros grandes artistas que “bebiam” da fonte religiosa africana da Bahia. Tem, sim, elementos do Candomblé, mas de um Candomblé singular, ressignificado pelo interesse e respeito de Cravo Neto pelo tema.

O que dizer das fotografias *Pelourinho*, *África III*, *Criança Voodoo*, só para citar algumas? Sim, uma que particularmente me inquieta, e que é simples e solene: *Aura Mazda*. Esta imagem estabelece, para mim, conexões bem próximas com o surrealismo de fotógrafos mexicanos. O material de Mario Cravo Neto das décadas de 1980 e 1990 é especialmente deslumbrante e misterioso.

Há muito as artes visuais congregam linguagens e põem a fotografia como expressão de destaque. Vale lembrar também que, há muito, Mario Cravo Neto, escultor e desenhista, tratou de trabalhar a fotografia como criação artística. Premiado e reconhecido internacionalmente, participou de cinco Bienais Internacionais de São Paulo e era filho de Mario Cravo Júnior, grande escultor e desenhista.

Revejam as imagens deste fotógrafo. Elas são “cortantes”, driblam questões comuns do retrato, propõem questionamentos sobre identidade... Bom, um mundo feérico, imaterial, orgânico e sublime. Assim é a obra do Cravo Neto.

Publicado no blog *Olhavê* em 9 de agosto de 2009, por ocasião da morte de Mario Cravo Neto.



Imaginar caminhos é como sonhar. Um ato descontínuo, ambíguo e ilusório. Ao construir paisagens, pensamos na ideia, quase sempre, de um território desejável. A imagem que formulamos destoa da natureza, de como ela se coloca para nós. Pensar por imagens é tracejar a forma de um tempo e de um espaço intermediários, que ficam no meio, no hiato da sugestão, de narrativas imaginárias, pelas quais apreendemos a subjetividade dos lugares.

Neste ensaio, *O seu caminho*, de Claudia Jaguaribe, a incerteza é o ponto de fuga. Fluxo, instabilidade, iminência, passagem, desterro. O olhar sobre a natureza nos indica um volume de água desmedido. Entretanto, a água, enquanto personagem fotográfico, não é tranquila em sua essência. A natureza representada por Claudia Jaguaribe é enunciado e signo. As paisagens, apesar de belas, irrompem o ideal de sua plasticidade fotogênica. O emaranhado em *O seu caminho* dá forma a outros sentidos e problematiza o que não ousaríamos pensar: o discurso da negação do escoamento de um tempo capturado em mecanismo de simultaneidade e desdobramentos entre imagens.

A suavidade dos tons e as camadas táteis da água criadas por Claudia trazem certa ambiguidade, não são tão serenas. Cada fotografia desvela uma costura, um alinhavar minucioso de hipóteses. Como se fora captado num pretense álbum de viagem, a narrativa respira pela memória de lugares visitados por pessoas que cravam sua ida nas imagens. Tais arquivos visuais são reformulados pela fotógrafa. Ao nos determos, percebem-se fragmentos, sobreposições. São processos técnicos que dialogam, travam elos, numa tênue relação de contiguidade.

As imagens que fazem parte deste trabalho deslocaram-se de sua unidade para surgirem como errantes. Nessa dinâmica, foram reunidas, pensadas, para dar sentido umas às outras. A ideia de caminho se imbrica a um tempo que não parece ter começo, meio e fim. Foi burlado por Claudia Jaguaribe para desencadear sensações e interpretações diante de um trajeto no qual a fotografia é um meio, mas não o fim de sua poética.

Ao intervir, agrupar, rever cores, inserir formas sutis e enfatizar texturas, as fotografias passam a interpretar o conceito da natureza, não pelo viés ecológico, porém pelo viés íntimo e reflexivo de postura da fotógrafa diante desta temática. O filósofo Henri Bergson questionava: “Como passamos desse tempo interior para o tempo das coisas? Percebemos o mundo material e essa percepção nos parece, com ou sem razão, estar concomitantemente em nós e fora de nós: por um lado, é um estado de consciência; por outro, é uma

película superficial de matéria (...).” De certo modo, experimentamos esses tempos em *O seu caminho*.

Claudia Jaguaribe certa vez disse que não via muito sentido em apenas registrar um elemento que já existia com aquela forma muito antes da sua presença. “Eu procuro realmente recriar o objeto, como uma pequena escultura que vai sair das minhas mãos.” Esta reflexão sobre seu trabalho comercial ocorreu em 1991. Passados esses anos, Claudia continua manipulando a realidade como dispositivo de construção de significado, que vai além do documento e se aproxima do relato. Em *O seu caminho*, ela segue o mesmo princípio com outra natureza e tempo fotográficos, sem que se esgotem os próprios caminhos da nossa percepção.

Texto de apresentação da exposição *O seu caminho*, da artista plástica Claudia Jaguaribe, na H.A.P. Galeria, Rio de Janeiro, em novembro de 2010.

QUANDO FOTOGRAFAMOS PARA SONHAR

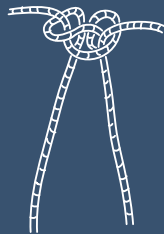
Com os olhos bem abertos, podemos muito bem sonhar. Nem sempre precisamos fechar os olhos para vivenciarmos histórias, sensações, idílios, fugas, desejos, dores, solidão, alegrias, desencontros, vazios, exuberâncias, esperanças... O mundo através da fotografia nos permite transcender as supostas certezas da realidade. É quando a criação artística perturba os paradigmas e faz da ideia o começo da invenção de novos mundos.

O trabalho do fotógrafo Luis González Palma desfila a poética do improvável (e por que não dizer do invisível?) em cenas construídas com esmero, delicadeza e habilidade desconcertantes. Características estas próprias dos artistas comprometidos com sua arte, que bem sabem que só se compartilha um discurso de fabulação quando se arrebatam o olhar de quem está do outro lado. De quando, simplesmente, a fotografia encontra seu sentido e lugar de existência: no Outro.

A obra de González Palma representa a potencialidade inerente à imagem fotográfica de gerar reflexões, debates, belezas e pensamentos. O vigor e eloquência de seus personagens (pessoas, coisas ou lugares) envolvem nosso olhar em certa dimensão simbólica difícil de esquecer. A cada ensaio, percebemos que passamos a canalizar atmosferas tão profundas e tocantes que poderiam ser nossas. Imagens íntimas, que habitam nossa memória. Como diria o escritor Jorge Luis Borges, o mundo é simplesmente nossa imaginação. Buscamos, por meio da memória e do tempo, a compreensão das narrativas que nos cercam e das quais, muitas vezes, temos a impressão de perdermos seu significado em algum recanto do passado.

Nesse sentido, González Palma passa a colecionar viagens imaginárias repletas de alegorias e situações oníricas, distantes de afirmações contundentes. Ora divagações, ora adivinhações... Porém, nunca o documento, o factível ou algo que nos seja ofertado com legendas explicativas. Ao contrário, suas imagens e os títulos (como os que apreciamos nas séries *Jerarquías de intimidad*, de autoria da artista e escritora Graciela de Oliveira) expressam vestígios, pistas, fraturas de memórias, do inconsciente, do que está isolado e do qual é necessário aproximar-se para enxergar melhor seu sentido.

As questões de representação inerentes ao trabalho de González Palma ganham ênfase na maneira como cria soluções estéticas e técnicas em suas fotografias. A poética desenvolvida nos ensaios *Escenas* (2011) e *Tu mirada me distorciona sin saberlo* (2009) segue o seu estilo de conjugar narrativas alegóricas ao gesto do artesão que se debruça sobre sua matéria até ela significar a



intuição e intenção do seu processo criativo. Frequentemente apreendemos em seus trabalhos algumas estratégias criativas de cruzamento entre o campo perceptivo-sensível da ideia ao objeto fotográfico *per se*. São camadas físicas no suporte fotográfico, que provocam atmosferas na memória de quem contempla tais trabalhos.

A referência do tempo no tom sépia nas fotografias não é um índice físico. Ao contrário, é uma emanção. É o fragmento de vários tempos, de algo que desencadeia imagens particulares e que alimentam os sentidos do ser humano. Em *Escenas* (2009), a narrativa se desdobra e flutua nas superfícies delicadas do papel fotográfico pintado à mão, da película ortocromática, na lâmina de ouro e nas colagens em papel. E segue com o recurso de utilizar distintos negativos para, segundo o próprio González Palma, “crear las imágenes, fraccionar el mundo de la mayor forma”. Assim, a distensão de histórias imaginárias se avoluma pela vitalidade do agrupamento de várias cenas, oriundas de distintas capturas e períodos.

Por sua vez, o ensaio *Tu mirada me distorsiona sin saberlo* (2009) deflagra contra o princípio tradicional do olhar que nos fala fixamente por meio de retratos. A certeza do olhar como enunciado nessas imagens se transforma e se esconde numa situação velada. Imagens-objetos que vivem em espaços frágeis de um papel que guarda em si a latência de significados. Retratos que se revelam no campo do simulacro de ícones, de onde pensamos enxergar, mas, na verdade, de onde só vemos o começo do sentido desses semblantes.

A expressiva e consistente trajetória de Luis González Palma estabelece para a fotografia latino-americana questões fundamentais sobre identidade, pertencimento, relações humanas e a inquietação por descobertas com relação ao que a realidade oculta. A matéria primordial de seu fluxo criativo é o território mágico e misterioso da subjetividade. Nele, seus ensaios se condensam em rara beleza estética aliada à força de elementos ficcionais muito próximos da fábula. Cada fotografia se coloca como um relicário delicado, planejado em seus ínfimos detalhes – desde a execução da construção da imagem, na utilização de técnicas fotográficas experimentais até suas pós-produções artesanais. A finalidade da imagem, para González Palma, não reside nela em si, mas na ação pela qual a faz surgir e nos desdobramentos de pensamentos que dela surgem.

Poderíamos comparar o fenômeno de encantamento pelas imagens desejadas, pensadas e sentidas por Luis González Palma ao sopro quente em pleno verão, ao sal do mar que cola em nossa pele. É certo que tais situações só encontram sentido quando as buscamos na memória ou quando entendemos que a fotografia é um inventário de nós mesmos, o reflexo do poder do que imaginamos sempre. De modo que seria natural perguntar ao autor de tantas alquimias se sua criação respira o mundo pela superfície da fotografia com o vigor dos sonhadores. Jorge Luis Borges talvez o ajudasse nessa

resposta dizendo: “A única coisa que existe é o que sentimos. Só existem nossas percepções, nossas emoções.” Na liberdade de um sonho também poderia interromper esse diálogo, e dizer que sim, que a extensão simbólica da fotografia de Luis González Palma vai além das imagens, pois ecoam sem freios pela percepção de sentimentos intangíveis.

Texto de apresentação das exposições do artista guatemalteco Luis González Palma no Paseo de las Artes del Palacio Duhau e na Buenos Aires Photo no Palais de Glace, em outubro de 2011.

O ESPAÇO QUE GUARDAMOS EM NÓS

Ocupar espaços é, inexoravelmente, transitar por um tempo que será o futuro da nossa memória. Difícil desprender-se de histórias e lugares. Narramos de distintas maneiras as nossas passagens por espaços que habitamos. Somos recorrentemente envolvidos pela sensação de pertencer a algum território, a um lugar que nos acolhe – ou seria que acolhemos? A casa, a moradia e o habitar passam a ser experiências revestidas de sensações. Vivemos em lugares nos quais vamos acoplando partes de nós. Por isso, talvez, termos a desconfiança de que os lugares possuem alma.

Na experiência de morar, os cantos são braços, a sala, epígrafe de afetos, os quartos, gavetas repletas de devaneios. Há poesia nos cantos, há poesia nas lembranças que construímos ao viver neles. Fazemos do ato de habitar a criação de paisagens íntimas e afetivas. No fundo, os espaços e as pessoas compõem um só corpo e muitos significados. Uma espécie de transbordamento de sentidos e recordações.

Em *O espaço que guardamos em nós*, estas questões são trazidas à tona. Afinal, passamos a habitar imagens através da fluidez da memória, do arquivamento do tempo, que retém algumas realidades e umas tantas ficções. Nesse gesto de apreender quem fomos e somos, guardamos fragmentos turvos, alegorias do passado e sensações firmes do agora. Através da fotografia, os lugares se tornam possibilidade subjetiva e documento compartilhado.

Em *Aluga-se*, a poética sutil e luminosa do fotógrafo Pedro David apresenta apartamentos desabitados, vazios, na iminência de que alguém restaure o seu sentido. Embora sem elementos referenciais, sem as singularidades de um inquilino, é nessa ausência, no silêncio, que projetamos nossas memórias e fantasias.

Já em *Morar*, do Coletivo Garapa, a investigação imagética é volumosa, híbrida em sua linguagem e antropológica em torno de questões sobre a existência e o desaparecimento de edifícios na paisagem urbana. Por consequência, do fluxo da memória de centenas de famílias que viviam naqueles mundos. *Morar* nos coloca diante da problemática e das fragilidades da moradia urbana. Um exercício de catalogação de desterro pungente.

Temos, portanto, nesta exposição, dois modos de contemplar territórios privados com a mesma intensidade que nos apegamos a um lugar ao qual desejamos sempre voltar. A fotografia é irredutível quando nos amplia olhares e sentimentos, mas é ainda mais indefectível quando faz da nossa



imaginação a porta para a compreensão de nós mesmos com nossos espaços. Como diria o filósofo Gaston Bachelard (1884-1962): “... as casas para sempre perdidas vivem em nós! Em nós elas insistem para reviver, como se esperassem de nós um suplemento de ser”.

Texto de apresentação da exposição coletiva *O espaço que guardamos em nós*, no MIS-SP, em novembro de 2011. Exposição coletiva de Pedro David e o Coletivo Garapa, com curadoria de Isabel Amado.

MANCHAS NO ESPÍRITO

A fotografia nos coloca em seu justo simbolismo quando desvela a potencialidade da estética em sinergia com a poética. Paradoxalmente, sejam espaços vazios, inanimados, anônimos, destituídos de significado imediato, nossa imaginação se apega aos vestígios de nossa memória.

Em *Aluga-se*, o fotógrafo mineiro Pedro David extraiu da simplicidade plástica o enlevo dos sonhos, do prazer de olhar e de se perder por recantos oblíquos da memória. A suavidade da beleza cromática desses apartamentos protagoniza – mais do que um discurso – um fenômeno. *Aluga-se* emana certa fruição pelo visível que provoca a percepção, atingindo a sensibilidade, o encanto, a contemplação e os sentidos.

Ele entrou nos apartamentos como um errante. Em cada espaço vagou ao encontro de “manchas luminosas”. Teria que escolher um lar para morar. No vazio, seu olhar colou nas paredes, nos cantos. Sentiu atmosferas pela luminosidade. E, na ausência de referências típicas de um lar, fez das cores o vislumbre de lugares que imaginamos para viver.

Por átimos, desconfiamos das luminosidades capturadas por Pedro David, como sendo particulares, confessionais, lembranças de lugares nos quais moramos outrora e que fazem parte da nossa história. Como num sonho turvo, poderíamos divagar... Talvez sejamos um extrato de imagens que trazemos em nós. *Aluga-se* lança-nos a uma possível reserva de sensações, a percursos espectrais pelo nosso espírito.



Texto de apresentação do ensaio *Aluga-se*, do fotógrafo mineiro Pedro David, que integrou a exposição coletiva *O espaço que guardamos em nós*, no MIS-SP, em novembro de 2011, realizada com o Coletivo Garapa, com curadoria de Isabel Amado.

PAISAGEM QUE FENECE

A cidade e seus ícones permeiam a paisagem através de tempos e transformações. O que antes era símbolo de prosperidade e expansão urbana se transforma em puro concreto, declínio, vestígio imponente, marcos decadentes, à mercê do esquecimento e do desaparecimento. Na região central de São Paulo, os edifícios São Vito e Mercúrio sumiram. Contudo, ainda estão vivos.

Em *Morar*, o Coletivo Garapa introduz a paisagem da memória desses monumentos abatidos. O registro estabelecido aqui é do campo processual de compreensão sobre o *ser* das pessoas em seus espaços, assim como sobre a urgência do deslocamento, de uma ruptura forçada e dolorosa com suas moradias. As imagens neste trabalho são como gavetas de um grande inventário, no qual a pesquisa vem da convivência, da alteridade, da observação dinâmica de famílias e indivíduos que por ali passaram.

Nesse trabalho, o reverso é a premissa. Muito menos pela estética do que pela sua história e significado. Partículas de coisas são mais do que índices, viram preciosidades. Objetos pessoais passam do seu estado mundano a relíquias históricas em belos e mágicos daguerreótipos. Os retratos recolocam protagonistas numa agora árida narrativa. E a paisagem, em toda sua fragilidade, fenece com resistência etérea. Para o olhar, fica a procura; para a memória, prevalece a tentativa de achar esse não-lugar, na verdade, o lugar da lembrança.

Na hibridez dos suportes, na conduta poética de aproximação e pela vivência nessas duas edificações, predomina não só a retórica imaginária desses lugares, mas o fluxo de sentido que as pessoas carregam consigo.



Texto de apresentação do projeto *Morar*, do Coletivo Garapa, na exposição *O espaço que guardamos em nós*, no MIS-SP, em novembro de 2011. Exposição coletiva de Pedro David e o Coletivo Garapa, com curadoria de Isabel Amado.

Este libro es fruto de las investigaciones y reflexiones de la antropóloga y profesora Georgia Quintas. Se compone de la compilación de textos críticos y analíticos sobre la imagen fotográfica que la investigadora ha producido y presentado en los últimos años. Sus escritos piensan la fotografía a través de lo que propone más allá de la propia imagen y de la formulación de cuestionamientos acerca de las relaciones subjetivas que emergen de lo fotográfico y de sus poéticas.

¿POR QUÉ VEMOS LAS FOTOGRAFÍAS?

Si nos detenemos a pensar, las imágenes fotográficas narran nuestras vidas.

¿Quién ya no ha hurgado alguna vez entre papeles emulsionados guardados por parientes cercanos o lejanos? ¿Quién nunca ha lamentado no encontrar el registro de etapas y hechos de su historia? Las imágenes se configuran como relación íntima de pertenencia, identidad y sentidos desde el surgimiento del lenguaje fotográfico en el siglo XIX.

La fotografía y su estatuto de valor testimonial delante de la realidad hicieron que la representación y el tiempo fueran observados como elementos incontestables. Pasábamos a comprender esas imágenes en cuanto discurso dado, devuelto a la cámara fotográfica como espejo del contexto visible delante de la realización de captura del fotógrafo.

Sin embargo, la imagen y todos sus elementos visuales no discurren apenas sobre lo visible. Y volvemos a preguntarnos: ¿quién no ha aprehendido, al observar un retrato materno, la dulzura más allá de la imagen? En el campo de la imagen fotográfica, el extracuadro – lo que está más allá del encuadre, de la composición – narra la multiplicidad de valores simbólicos y de temporalidades. Por las construcciones de significados y por el vigor del marco de memoria, la expresión fotográfica desmiembra la certidumbre única de la prueba de lo que vemos. La intensidad de los retratos nos devuelve recuerdos y caminos recorridos – temporariamente adormecidos.

Pensamos, casi en un acto espontáneo, que volvemos en el tiempo delante de álbumes, fotografías antiguas o no tan distantes. Ni siquiera los más insensibles pasan incólumes. Fácilmente, el olor de aquella escena retorna, el frescor del momento resurge, las personas retratadas parecen cercarnos...

Esa relación entre imagen y memoria posee variantes teóricas. La autora Ecléa Bosi recuerda una de ellas, de inestimable importancia para la reflexión sobre la memoria, cuando dice: “Por la memoria, el pasado no solo emerge de las aguas presentes, mezclándose con las percepciones inmediatas, sino también empuja, ‘desplaza’ estas últimas, ocupando todo el espacio de la consciencia”. Tenemos, por lo tanto, la ruptura del antes con la reinención de los significados en el presente. O sea, redimensionamos la historia narrada por las representaciones del cuerpo que se renueva e investiga los sentidos de la imagen.

Cuando todo eso ocurre en el contexto del núcleo familiar o afectivo, la imagen-memoria siempre es recuperada, restaurada a partir de los ejes lapidarios (y convenidos) del tiempo y del espacio. Y, por supuesto, entre ellos está el universo impregnado de pasajes de la vida. Sin embargo, ¿qué ocurre

cuando el “paisaje” imagético no es de la instancia de lo privado, sino de otras? Otros lugares, tiempos y contenidos que no pertenecen a quien contempla determinada fotografía. ¿Qué sucede?

Diríamos que el factor documental no es el ápice de la imagen fotográfica. Al desconocer los meandros visuales, la sugerencia del contexto social e histórico provee a esas fotografías con dinámicas que validan una serie de suposiciones, impresiones, deseos, interacciones y discursos. Para el estudio, la imagen fotográfica es de extrema relevancia como fuente de investigación. No obstante, para los que no precisan investigar aspectos plausibles en busca de la comprensión de ese lenguaje como fenómeno social y cultural, la ficcionalización hace parte de la interpretación del objeto fotográfico.

Pasamos a ser sujetos, aunque no tengamos la más remota relación de identidad. Retratos de anónimos, paisajes desconocidos, escenas sin mucho sentido, temáticas ídem... ¿Y las tarjetas postales de comienzos del siglo XX? Muchas veces retocadas, pintadas como recurso estético de belleza y fetichización, hacían parte de intercambios simbólicos sensibles, comunicando momentos importantes a amigos y familiares.

¿Quién ya no ha sostenido en las manos una tarjeta postal con fotografía que, en el reverso, en letras cursivas románticas, contiene un mensaje delicado que deja trasparecer la nostalgia provocada por distancias infames? Tal experiencia es única, porque la percepción se apropia de ese objeto y nos hace entrar como personajes silenciosos, que tratan de entender y participar de ese soporte que perdura hasta hoy por el simple hecho de hacernos recordar y de estar dedicado a alguien.

El afecto de las tarjetas postales de aquella época evoca universos y atmósferas latentes muy cercanas a la poesía y a sus sublimaciones. Y así, creamos, inventamos, imaginamos, vislumbramos posibles historias y situaciones. Penetramos en la imagen por intermedio de sus señas-códigos visuales y, en franca simulación y escenificación, experimentamos vivencias, sensaciones y sentimientos.

La fotografía trasciende lo real, porque consigue establecer mundos sensibles. Al acceder a la percepción del individuo, la simbiosis entre ilusión, imaginación y magia inherente a la imagen fotográfica salvaguarda los múltiples caminos y dimensiones simbólicas, subjetivas y del ámbito del espíritu.

Si consideramos que la mirada pasa a desvelar lo que observa, con la destreza de construir mundos y narrativas, comenzamos a comprender que el estatuto ontológico de la fotografía no es tan solo el espejo de lo real, sino también la extensión poética de lo que nuestros ojos ven, cuando las fotografías tienen alma y trascienden lo visible. Es eso: miramos fotografías porque están repletas de sentidos encantadores, que rondan lo invisible que reside en ellas.

Texto publicado en el blog *Olhavé* el 27 de marzo de 2011.

Desmedidamente me desprendo del tiempo. Pasé a sentir tiempos que no son míos y que tampoco caben en mí. Cada vivencia delante de una imagen fotográfica recae no en lo que guardé, sino más bien en lo que acumulé en los cajoncitos de mi memoria. Yo, en cuanto tiempo, pasé a negarlo. Con seguridad, con acierto, no logro explicárselo cristalinamente. Pero, si me permite, me gustaría decirle por qué quiero llevarme sus fotografías. Vengo haciendo esto hace un tiempo... Compró, guardo, en fin, salgo a buscarlas. No me importa la fecha de su producción, si son estereoscópicas, carte de visite, cabinet portrait, etc. Lo que interesa es cuánto de anónimo hay en ellas. Sí, concentro mi mirada en retratos. En las personas que nunca conocí y que nunca conoceré, pero que llegaron a mí de alguna manera.

Este es un relato ficcional que hago para reflexionar, sobre el que tenemos que debruzarnos por la fuerza de la interpretación, de la lectura, de la inmersión sensorial y subjetiva que se habilitan a partir de la imagen fotográfica. El tiempo cronológico (en su concreción indefectible) reside en la imagen, pero – a pesar de él – otros tiempos se desencadenan y se enredan. Los tiempos en la fotografía que capturamos ingenuamente, que contemplamos, con los que nos deslumbramos, que negamos, vivimos, advertimos y sentimos, son efímeros y contruidos.

La inmensidad rige el tiempo fotográfico. Los significados del tiempo en el campo teórico fueron y siguen siendo categorizados. Por lo tanto, hay que ir en busca del reconocimiento del tiempo. Sin embargo, es preciso llevarlo al territorio de la creación, de la percepción y de la memoria. La fotografía, cuando colocada como paradigma de un tiempo y un espacio, reconstruye en nosotros narrativas indomables. Como acertadamente consideró en 1927 el artista surrealista Salvador Dalí, al reflexionar sobre la fotografía como pura creación del espíritu: “Saber mirar es un sistema completamente nuevo de agrimensura espiritual. Saber mirar es un modo de inventar”.

Juntemos a esa defensa otra colocación, esta vez sobre el tiempo, del poeta André Breton, que lo define como siendo una vieja farsa siniestra, tren que descarrila continuamente, pulsación demente. Los dos apartes trabajan con la dimensión inmensurable que une los elementos visuales dispuestos en la imagen y el no límite del tiempo. A cada retrato, sea de mediados del siglo XIX o de la amplia producción de retratos que podemos apreciar en nuestra contemporaneidad, la relación de disfrute de significados se revigora cuando pasa al estado de un tiempo anónimo.

Tiempo anónimo: tiempo que no me pertenece, que desconozco. El tipo de tiempo que no cabe en mí y que tampoco está en nosotros. El otro retratado – autorrepresentación, personaje contenido en la pose – guía la problemática del tiempo. Entrever la dinámica de narrativas posibles en una imagen fotográfica es establecer una conexión con el tiempo sugerido a través de la plástica visible. Después de este acercamiento inicial, pues se trata de una relación de encantamiento con el retrato fotográfico, es necesario entrar en el terreno abstracto que constituye y desarrolla la imbricación que sentimos al percibir esa imagen.

Cuando busco la imagen de un individuo anónimo y, por consiguiente, su tiempo ajeno, hay una idea de relación, de simbiosis en las entrelíneas; o como considera el filósofo Maurice Merleau-Ponty, hay un vínculo. “Se entiende, entonces, porque al mismo tiempo vemos las cosas en el lugar en que están, de acuerdo con su ser, que es mucho más que el ser-advertido, y estamos alejados de ellas por toda la espesura de la mirada y del cuerpo: es que esa distancia no es lo opuesto a esa cercanía, pero está profundamente de acuerdo con ella, es su sinónimo” (Merleau-Ponty, 1959).

En consecuencia, el vínculo potencializa lo no-clasificable, la incertidumbre, la oscuridad de las historias. El individuo anónimo da prioridad a la flexibilidad de que construyamos, interpretemos y, substancialmente, deleguemos nuestras historias. El tiempo, que aquí se contuerce también en el anonimato, proviene de algunos desvíos que ocurren antes, durante y después del acto fotográfico. No se trata de negar, rechazar y no adoptar el tiempo histórico, diacrónico y social, sino más bien de penetrarlo a través del imaginario que la fotografía crea mágicamente.

Un hermoso y fantástico escenario de cualquier estudio fotográfico del siglo XIX o de comienzos del XX encamina la tónica del devaneo y, en muchos casos, de lo feérico. El manierismo desconcertante de los muebles, los cuadros *nonsense* del *trompe l'oeil* de los fondos infinitos, con sus paisajes desplazados, impropios para nuestra cultura – explícitamente europeas para estos pagos – revelan el simulacro. En el siglo XIX, con la predominancia relevante de las casas fotográficas de origen europea en Brasil, se entienden los paradigmas en pauta. Lo que no viene a ser un problema, sino más bien una posibilidad seductora de desvelar camadas interpretativas de la fotografía.

El lugar estático, colocado por una demanda comercial de determinada casa fotográfica de siglos pasados, formula realidades posadas que instilan progresivamente sensaciones. La imagen, por lo tanto, se revela como un recorrido imaginario por ese mundo sensible, que trasciende lo que la máquina fotográfica captó. Rostros, cuerpos, ropa, sombreros, joyas o simples adornos, peinados, accesorios de moda de aquella época. Todo lo que la fotografía capta compone, además de un documento de época, el registro involuntario de nuestro poder perceptivo de imaginar. Podemos “ver” el instante que la

imagen fotográfica cuenta, no como marca incrustada en la línea del tiempo y sí como artificio de distender visualidades temporales en código de narración.

Los retratos de bautismo, de niños, de casamientos, de grupos de familia, de mujeres y hombres encontrados en los antiguos álbumes de familia tejen el enredo de tiempos retóricos. A pesar de cargados de signos sociales, el observador puede redactarlos. Las vidas teatralizan la realidad; los ojos vagan por el antes de la toma. O sea, el motivo de la existencia de esa imagen, su preparación, la máscara social que los vuelve personajes.

El tiempo que transcurre entre captación y emulsión hace emerger a los sujetos fotografiados y también “sopla” meandros de temporalidad. Esas situaciones latentes en el propio tiempo del hacer fotográfico nos introducen a la poética de las imágenes fotográficas. Hasta diría que, además de la subjetividad del tiempo que viene del otro, se alinea la capacidad de decodificación de los elementos visuales, de las informaciones objetivas del contexto y de la memoria.

Es como si el ciclo aumentara, pero sin cerrarse. La experiencia fotográfica del receptor comienza, pero no acaba. El filósofo Jean-Marie Schaeffer ilustra los matices de lo que ocurre entre la imagen y quien la contempla, cuando nos cuenta “(...) La foto que representa a un señor de edad que no reconozco forma parte, sin embargo, de mi mundo, simplemente porque proviene de la caja de galletitas donde mi madre guardó las fotos de familia. Si mi madre estuviera aún viva, podría preguntarle quién es; si no, ese viejecito entrará para la gran galería de fantasmas de la infancia, a los que no sabemos si realmente conocemos o si tan solo son parte de las diversas historias de la saga familiar y que, no obstante, son siempre muy cercanos” (Schaeffer, 1996).

De esa forma, se reconstruye, a través de la memoria afectiva o por atajos del inconsciente, un pasado a veces verosímil, a veces ficcional. Ciertamente, el encaminamiento que la retórica de la imagen explícita será resignificado por quien la observa de modo particular. Delante del retratado, su soledad será compartida, su forma poco confiada o hierática (no importa) será entendida con complacencia. La pose indicará, aportará índices plausibles de cómo el cuerpo se coloca delante de una cámara y un fotógrafo. El hiato entre los íconos y nuestro reconocimiento de esos referentes (la tesis de la existencia, como sugiere Jean-Marie Schaeffer) serán “transformados” en artificio de acercamiento o alejamiento de idealizaciones e imaginaciones íntimas de escenas que nos ayudan a entender la naturaleza humana y su entorno, y también a soñar. Transporta para determinado contexto repleto de sonidos, aromas... Sensaciones casi reales.

¿Y cuándo vemos más allá de los retratos posados? ¿Qué pensar de una fotografía estereoscópica (posiblemente de mediados del siglo XIX) con niñas vestidas con dulce encanto? Detalle: las cuatro niñas están en una habitación increíble, arrodilladas rezando. La escena es la propia representación de la idea que se desea registrar. La belleza y la magia logradas por

la tridimensionalidad de la técnica adoptada provocan el fetiche de varios estados, como el de estar y transitar por el escenario que vemos.

Pasamos a “vivenciar” un tiempo pasado que nunca se ha vivido, pero que se convierte orgánicamente en presentificación. Muchas veces, regresamos a un punto al que nunca hemos ido. La penetración en una imagen descortina cualquier instante, colocando la cuestión del tiempo como experiencia idiosincrática de discursos individuales y perennes.

Recordemos al fotógrafo Brassai cuando escribe *Proust y la fotografía* (2005). En ese libro, analiza minuciosamente la obra *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust con relación a la fotografía como memoria involuntaria e imagen latente – dos procesos narrativos proustianos. Sin embargo, el tiempo puede impregnarse en el sentido de distenderse, derramarse. Así, Brassai reconocía la capacidad de Proust de crear fotografías mentales. Y añade cómo se revé el tiempo perdido: “El fluir del tiempo en sí mismo no le interesa. Dígase de paso, nunca habla de toma cinematográfica, sino de clichés, de instantáneas. Hombre de la discontinuidad, Proust es un fotógrafo, sus descripciones son siempre imágenes fijas, instantáneas, únicas capaces de hacer perceptible el cambio ocurrido, el tiempo transcurrido, el envejecimiento” (Brassai, 2005).

El tiempo, por lo tanto, parece ser el código que converge para territorialidades de la memoria, de un instante puntual, pero que siempre estará sumergido en el flujo de la alteridad. Entendemos aquí que la fotografía es un campo imagético amalgamado entre representación y creación. Consecuentemente, el mundo del otro trae la carga validada por la atmósfera indiciosa, sobre todo por la complejidad de atmósferas simbólicas que corresponderán a la percepción de cada mirada.

Emergen, entonces, las metáforas. La primera fotografía pasa a ser la partitura para otras imágenes que vendrán y ya no es superficie fotosensible. Si el tiempo metafórico es de construcción de significados, ¿hasta dónde será abstracto?

En ese sentido, encuentro en mí misma experiencias únicas. Viví tiempos distintos – heterogéneos en su esencia creativa – delante de los ensayos fotográficos del cineasta ruso Andrey Tarkovsky, en su libro de polaroids (*Instant light. Tarkovsky polaroids*, 2004), y de la fotógrafa mexicana Graciela Iturbide, en *El baño de Frida Kahlo* (2008). Los dos trabajos son atravesados por la fuerza de escenas sutiles, profundamente testimoniales y suscitadas por la creación de un tiempo inexistente.

Las polaroids de Tarkovsky, realizadas entre 1979 y 1984, se revelan en un diario intimista, repleto de alegorías que buscan la esencia de las personas, lugares y objetos. Los espacios en la fotografía de Tarkovsky representan el afecto y el recuerdo. Su tiempo es objetivo, lacónico, impregnado de cierta levedad... En esas polaroids, la temporalidad se extiende hacia la

autobiografía del fotógrafo. Cada imagen se comparte como atajo para la intencionalidad de quien fotografía. Aunque algunos momentos parezcan banales, nos involucramos sin tiempo de reflexionar; somos conducidos por la fluidez de la vida privada del autor, que podría ser la nuestra. Por eso, el tiempo surge como artefacto de una trasposición imperceptible de realidades.

Todo es diferente dentro del baño de Frida Kahlo. El peso del tiempo se desovilla silenciosamente y se arrastra por elementos visuales biográficos de Kahlo. Es natural sentir extrañeza, es natural sentir el gusto amargo de esta mujer híbrida, entre su obra vigorosa, llena de símbolos, y su vida permeada de dolor. Los azulejos del ambiente fotografiado parecen haber sido incrustados por el tiempo de Frida. Su poética habitaba su propio cuerpo y sus sueños. Resulta difícil desprenderse de su imagen corrientemente pintada envuelta en símbolos.

Graciela Iturbide trae una Frida desnuda, inmaterial, sin medios tonos o velos. El corsé doloroso impone un tiempo sin fin. El tiempo de tragedias. Pero hay una imagen que de tan incisiva acaba con cualquier sensación más depurada. Como un puñetazo en el plexo solar, Iturbide propone la prótesis de Frida apoyada en un muro. Allí, todo se detiene. No hay tiempo... El silencio invade la imagen y la dura realidad de la existencia se hace intolerable

Tal vez Roland Barthes tenga razón cuando afirma que “cuando una obra desborda el sentido que parece iniciarse, es porque hay algo de poético en ella” y ese algo es el suplemento de sentido. El tiempo, de cierta manera, va más allá del instante del registro de los indicios, creando medios para que la latitud icónica reverbere presupuestos poéticos inventivos, que nos ayuden a pensar. “La imagen es aquello que permanece”, escribió el teórico francés Edmond Couchot. De esa forma, cabe considerar que los sentidos del tiempo en la fotografía no se agotan. ¿Sinceramente? Pienso que la fotografía es el arte necesaria para el tiempo.

¿QUÉ MÁS FOTOGAFIAR?

La imagen fotográfica es un juego de visión de mundo e imaginación. Y en eso reside toda la complejidad de quien la capta y la aprehende visualmente. Pues si ella es el registro de un tiempo y de un espacio, de objetos o personas, será irremediamente memoria de expresión cultural y de significado simbólico. La dimensión subjetiva de la fotografía se da entre lo real y la ficción, entre la realidad visible y la construcción de un nuevo realismo, y todo eso puede llegar a ser muy surreal. No hablo del surrealismo como estilo artístico, sino de la realidad movediza que se presenta concreta en cuanto índice visual. Lo que vemos a partir de la imagen son sus causas y sus efectos en nuestra mirada.

Es cierto que la fotografía documental reafirma la realidad. Pero no solo eso. Al reconducir lo real, una nueva dimensión perceptiva se coloca delante de nosotros. Sin duda, la superficie de la imagen es la representación de la cosa en sí, su quintaesencia; sin embargo, ella es también, más allá de la cuestión del tiempo inherente a la naturaleza fotográfica, intensidad, reciprocidad, actitud, la fuerza del hábito y de las ideas de quien hace existir la imagen fotográfica. Si todo ya ha sido fotografiado y nuestro entorno es pasible de registro, si las temáticas son recurrentes y los géneros fotográficos (como el fotoperiodismo) inexorables, ¿qué queda por hacer a través de la fotografía?

La respuesta está en la autenticidad. Llegar a ella es refutar el lugar común, ejercitar la experimentación y dialogar con lo que ya se produjo hasta el momento. De modo que es preciso reconocer el poder sensible de las cosas y de los fotógrafos. No hay nada más sugestivo y envolvente que observar la subjetividad de creación de quien hace fotografías. Son los estilos estéticos que delinear la identidad autoral de las imágenes fotográficas. En ese sentido, la elección de un tema y la forma de desenvolverlo creará un repertorio de significados para la mirada del otro de manera más efectiva, penetrante, o no.

Cuando hablamos de estilos, varias fueron las perspectivas de apropiación de temáticas comunes a los fotógrafos. En otros términos: soluciones técnicas habilidosas, posibilidades estéticas geniales y poéticas desafiantes.

La idea y la técnica son vectores fundamentales para la fotografía, pero hay que pensar en cómo captar su entorno. Y para tanto, es preciso ser fiel y auténtico a la propia acuidad perceptiva y, paradójicamente, también desconfiar siempre de ella. La mirada de quien fotografía tiene grandes posibilidades de promover artimañas y de banalizarse, de acomodarse en la práctica y sus mecanismos técnicos.

Cabe recordar que los artificios de la cámara (analógica o digital) son los medios para que sea posible expresarse a través del lenguaje fotográfico.

El resto es pura consciencia crítica y compromiso de desvelar nuevos caminos para nuestra contemplación. Es reconfortante recordar las palabras del filósofo Maurice Merleau-Ponty: “Nosotros somos el espíritu del mundo a partir del momento en que sabemos movernos, a partir del momento en que sabemos mirar”.

Desde siempre, la expresión fotográfica instauró nuevos parámetros estéticos. En la intencionalidad de fotografiar se puede vislumbrar muchas repuestas. Así, nunca fuimos o seremos omnipotentes en el quehacer fotográfico. La profusión de ese lenguaje (sea artístico, documental, sea fotoperiodismo) se revela al decodificar los signos y convertirlos en algo imperceptible en la realidad, reconduciendo esta misma realidad para el plano imaginario de lo irreal, improbable y desconcertante. Será desde esa nueva perspectiva que nos encontraremos.

Correcto estaba el fotógrafo Duane Michals, cuando dijo: “Soy un reflejo fotografiando otros reflejos con sus reflejos... Fotografiar la realidad es fotografiar la nada.” Siempre fue el momento de sorprender al otro y a sí mismo.

LA IMAGEN DE FUERA Y DE DENTRO

No siempre lo que creemos ser una simple cuestión de apariencia y vanidad es realmente tan superficial y frívola como parece. Es cierto que actualmente, en ese mundo aplastante de las celebridades, no es difícil advertir que el registro fotográfico banalizó de tal forma la individualización de la persona retratada, que gradualmente vemos la construcción de la imagen de un individuo-objeto. Y lo que nos viene en mente es tan solo vanidad, vanidad, pura vanidad. Se establece así la necesidad de la apariencia de algunos que alimentan la curiosidad de otros. Y nada llena nada. La imagen pasa a tener un silencio, un vacío, tan solo la performance superficial de un “yo” sin significado alguno. Y todo se vuelve descartable a través de un apelo efímero, a través de instantes (consentidos o no) de fragmentos de vida plasmada como espectáculo.

Sin embargo, la percepción sobre el otro es un intercambio social, un mundo simbólico que remite a valores culturales entre quien es retratado y quien lo observa. En paralelo a los nuevos caminos que la fotografía contemporánea traza estética y conceptualmente, aún sobrevive la naturaleza primaria de identidad inherente a la fotografía en su calidad de registro social de determinada sociedad y época. Podemos decir que la fotografía es un soporte hegemónico desde su apareamiento en el siglo XIX, cuando las personas se transforman en actores sociales, legitiman su estratificación económica, demuestran sus relaciones de poder y delimitan su espacio de representatividad en la sociedad.

Durante una semana me dediqué a analizar las fotografías de las columnas sociales de periódicos de Recife (Pernambuco).¹ Y lo que podría ser apenas una percepción de retratos corrientes en eventos sociales no se agotó en aquello que muchos – inevitablemente, con cierta ranciedad y algo de prejuicio – consideran autopromoción o exhibicionismo. En realidad, es inexorable el propósito de esas imágenes de hacer algo público y visible. La apariencia es tangible, agrega símbolos de estatus, muchas veces indicados por la manera de vestirse, por el uso de joyas o, incluso, estar en un ambiente que denote prestigio y capacidad de transitar por lugares selectos, refinados, en fin, diferentes de los “lugares comunes”.

Sin embargo, la columna social representa un segmento periodístico que tiene efectivamente un papel importante y catalizador en las convenciones y pautas sociales. En ese sentido, el registro fotográfico nos lleva al pasado,

Artículo publicado en la página “Opinião” del *Jornal do Commercio*, Recife (PE), el 13 de noviembre de 2008.

¹ *Diario de Pernambuco y Jornal do Commercio*.

revela caminos ya explorados, que solo nos afirman la certidumbre de quiénes somos. Y así, al observar imágenes de mujeres elegantes, sofisticadas, y de hombres que a su vez sobresalen en algún contexto económico o de negocios, encontré apellidos que se repetían en las respectivas columnas. Los apellidos, en este caso, tienen una carga simbólica representativa sobre lo que la fotografía nos puede ofrecer en cuanto escenario de representación de la vida social. Lo que ocurre en las columnas sociales es tan solo un reflejo (y aquí no discuto la importancia ni el mérito de este segmento periodístico) de la intrincada relación entre fotografía y sociedad. Debemos partir del principio de que nada es tan superficial a punto de bordear el sentido de la ingenuidad. La historia de la fotografía atestigua que la sociedad utiliza el registro fotográfico como un mecanismo efectivo de comunicación, de modo que los individuos se apropian de la imagen y crean su repertorio estético para transmitir sus intenciones y deseos a los otros. Todo es un escenario, una escenificación de la realidad, un metalenguaje de la vida a través de la perspectiva de la idealización. Parece un poco confuso y dubio, pero así es la imagen. No tan real, no tan sincera, un poco manipulada, pasible de diversas lecturas y algunas relativizaciones.

Sobre la fotografía como documento social, la autora y fotógrafa alemana Gisele Freund enfatiza que la imagen fotográfica posee la amplitud de expresar las necesidades de las clases sociales dominantes y de interpretar, a su manera, los acontecimientos de la vida social. Pero fundamentalmente, ella expone el punto neurálgico de la ontología – sin importar el tipo de retrato – de la imagen fotográfica y nos sorprende: la imagen responde a la necesidad cada vez más urgente en el hombre de dar expresión a su individualidad.

Diría que el flujo de imágenes trae resquicios de la sociedad aristocrática de los cañaverales de Pernambuco. En una especie de soplo, sentimos la atmósfera de las elites... En las leyendas, se constata la procesión de apellidos de familias tradicionales de una época, que nos remonta fácilmente a la formación de nuestra identidad agraria – repleta de contrastes sociales y de relaciones interétnicas.

La reunión de imágenes fotográficas producidas en aquella época, y ordenadas en preciosos álbumes, era el “libro” consentido de la historia de cada núcleo familiar. Estaban poblados de personajes que nacían, crecían, se casaban, viajaban, iban a la guerra, se hacían republicanos, abolicionistas o conservadores. A través de los retratos, también se rendía culto a los muertos, se celebraban fechas importantes (casamiento, bautismo, primera comunión), en fin, cosas de la vida, ritos de todos nosotros.

En esas imágenes antiguas, se entiende que la técnica fotográfica estaba a servicio de la elite agraria. La fotografía, no tan popular entre las clases más pobres por factores económicos, se convirtió en el escaparate deseado de legitimación de la posición social de ese grupo, que tenía su propia

ideología basada en poder, riqueza y prestigio. De esa forma, el visitante que entraba a la sala de una casa aristocrática o a una casa de altos, encontraba el mencionado álbum de fotografías para, “casualmente”, conocer quiénes eran los retratados y, claro, de la forma como ellos querían ser reconocidos, en todo su esplendor y riqueza.

A través del periódico, continuamos siendo personajes de esa realidad imagética de la vida social que se descortina diariamente. Representamos el objetivo final de aquellos mismos álbumes de familia. Acompañamos cumpleaños, casamientos, hechos importantes de la vida de personas que no conocemos, pero que por el hábito de la lectura y la mirada, reconocemos debido a la frecuencia con que vemos sus retratos. Seguimos siendo los receptores, los observadores tan deseados para que esas fotos tengan algún sentido.

Lo cierto es que se trata de un espacio en el que una parte de la sociedad es documentada, lo que coloca la fotografía como instrumento de percepción e interpretación para el lector. De esa forma, dependiendo de cómo cada uno las encare, las columnas sociales podrán tener dos perspectivas. La primera, es la de ser una especie de escaparate delante del cual muchos alimentan su curiosidad pueril de ver y de ser vistos. La segunda, es tratar de trascender lo banal de las apariencias, buscar razones y reflexionar sobre los significados sociales que lo que vemos produce.

Cabe repensar el título de este artículo, pues ahora podrá tener sentido. Resta elegir cuál de las imágenes nos alimentará: la de dentro o la de fuera. Y así sentir un poco nuestra alma, nuestra historia y nuestra identidad.

Últimamente, los retratos que impregnan nuestro entorno visual tienden a empañar la mirada y provocan una sensación de falta de profundidad. Aquí, el hondo sentido va más allá de la perspectiva pictórica. Es al disfrute a lo que me refiero. Cada vez más, trato de encontrar en la fotografía de cuerpos retratos que expurguen lo prosaico y que muestren al otro de manera contundente, sus propias representaciones. Esencialmente, la identidad que emana del cuerpo no está tan solo en él. Los retratos fotográficos, desde siempre, son sintomáticos.

La individualidad que se proyecta en la fotografía respira inefablemente en nosotros, en nuestra relación con el propio medio intermediario de las representaciones. La pose permitida es la transfiguración, autorreferencia de deseos muy propios, a veces muy personales, otros de carácter social. Entonces, ¿dónde se encuentra el mimetismo? En la certidumbre de que lo que vemos es real. Sin embargo, es una realidad que no pasa del simulacro, de una narrativa bidimensional. Y, filosóficamente, eso marca una diferencia.

El surgimiento de la técnica fotográfica determinó una manera de ver y de ser visto. No solo eso, también reveló un lenguaje propio y complejo en sus idiosincrasias estéticas y simbólicas. En parte, el factor mecánico y su indiscutible naturaleza indiciosa, de veracidad especular, en muchos momentos se prestaban a propósitos científicos cuestionables, como es el caso de la fotografía antropométrica. En la Europa del siglo XIX, muchos fotógrafos consideraban que la fisionomía era la respuesta ideal y normativa para determinados argumentos. Los objetivos eran, por un lado, clasificar con bases científicas aspectos de la criminología y psiquiatría y, por el otro, explicar cuestiones antropológicas relacionadas con la raza en pleno colonialismo. Podemos decir que, históricamente, retratar personas por medio de la técnica fotográfica siempre tuvo intencionalidades bien definidas. Aunque el concepto de identidad sea definitivo, a lo largo del proceso de la mirada fotográfica, los retratos revelan particularidades sociales y culturales. No obstante, el cuerpo se liberó.

Algunos trabajos surcaron los matices del lenguaje fotográfico en el ámbito de la creación artística. Podemos encontrar ejemplos clásicos y contundentes – todavía en el auge de la moralidad que se exigía del comportamiento y de las actitudes femeninas hacia fines del siglo XIX – de que la imagen que se quiere de sí y para el otro es una construcción *ad infinitum*, que implica en algunas rupturas de la representación de la identidad corporal, sobre todo la femenina.

Como es el caso de la Condesa de Castiglione (1837–1899), que a mediados del siglo XIX protagonizó retratos audaces, pero principalmente comprometedores para quien los tuviera en su poder. ¿Y qué decir de los fabulosos retratos de mujeres en el estudio francés Reutlinger (1850–1924) o en el de Paul Nadar (1856–1939)? La fuerza plástica de esas imágenes anuncian que a los gestos sofocados por los trajes les gustaría expresar algo más. Entonces se advierte que el ocultamiento es mucho más inspirador. Por eso, los clichés son siempre el lugar común que transforma la desnudez en algo gratuito y pueril.

No hay como negar que las convenciones estilísticas dialogan con parámetros ideológicos. Forma y contenido son indisociables. Por tanto, uno de los períodos más expresivos de la representación artística del cuerpo fue la fotografía pictorialista. En ese sentido, vale recordar el trabajo de la fotógrafa americana Gertrude Käsebier (1852–1934). Con su ambigüedad punzante, entre densidad y sutileza, dejó marcas en el imaginario de las escenas domésticas, de acuerdo con el estilo pictórico y los anhelos de legitimar la fotografía como arte, a comienzos del siglo XX.

Los juicios sobre desnudez y erotismo se sucedieron en el universo fotográfico. En seguida, la trayectoria de registrar el cuerpo inició un proceso de subjetividad, alejándose del realismo. Es necesario advertir que los estilos desaguan inevitablemente en otras percepciones. Y así ocurrió la ruptura determinante con relación al romanticismo y a la sexualidad en la historia de la representación corporal en fotografía. Se llega al surrealismo, movimiento que desacraliza el tema de la desnudez, transformando la idea del cuerpo en alegoría y medio para la vanguardia de aquel entonces.

Sin embargo, nada de lo que contemplamos es gratuito, ya que lo que articula la *mis en scène* que se captura es el deseo de seducir, de acercar, provocar los sentidos del otro. La simbiosis entre retrato y retratado alinea una relación simbólica, cuya complejidad invade varias esferas, que van de la memoria afectiva familiar y doméstica hasta la vida íntima de los individuos.

El acto de registrar refrenda el cuerpo como texto discursivo. Existe el proceso, el contenido y la dinámica metafórica de la imagen. Por lo tanto, fotografiar el cuerpo es hacerlo penetrar en la epidermis del espíritu y no en lo banal o en el cliché. El éxtasis está en el momento y, en algunas imágenes fotográficas, ni siquiera tiene rostro. El torpor proviene de la atmósfera de las imágenes.

Recuerdo a J.W. Goethe en *Las desventuras del joven Werther*, cuando dice “Me falta el fermento que agitaba, movía mi vida; desapareció el encanto que me mantenía despierto hasta muy tarde, que de mañana me despertaba del sueño”. Ver un cuerpo fotografiado puede ser eso. Como también lo es la sensación del vigor y del momento feérico entre la captura de una mirada bajo el encanto sensible de un cuerpo delante de nosotros.

Publicado en el blog *Olhavê* el 18 de junio de 2009.

Sufrí una traición. En gran parte por mi culpa, por dejarme envolver en una trama de hechos y palabras.

Por pensar que hay personas fuertes al extremo, capaces de suplantar los peores dolores del alma y de continuar siendo superiores a la vida que vivimos. Reconozco que sufrí una decepción, de esas que te dejan desorientada. Cabe decir que fue, digamos, una traición ideológica, casi metafísica, de imaginar y crear una memoria visual sobre una persona que ni siquiera la indujo a nada. Fui yo misma la que depuró todo un arsenal simbólico sobre una mujer que, en ciertos momentos, consolaba, daba pistas, cuando no repuestas, a muchas dudas y sentimientos. Que plasmaba la posibilidad de ser fuerte, pungente y realista y, al mismo tiempo, poética. Que siempre casi moría a causa de su profundo dolor. Fui yo misma la que creó la imagen mítica de Marguerite Duras (1914-1996). Y, por casualidad, mejor dicho, por encanto, la verdadera Marguerite surge en un retrato de 1993, realizado por el fotógrafo americano Richard Avedon.

La obra de una de las mayores escritoras de la literatura francesa del siglo xx alimentó mi imaginación. Detentora de narrativas imagéticas proficuas, de una escritura autobiográfica que hilvana las minucias de la memoria, de detalles de escenas contadas con esmero. En fin, la imagen, en el sentido irrestricto, siempre estuvo presente en su discurso. Imágenes insinuadas por otros nos indican, señalan atajos, pero nunca serán únicas, ni siquiera semejantes, a lo que nosotros mismos vemos o imaginamos.

El sentido de la visión, del recurso de escribir evocando imágenes, la convirtió en una de las más habilidosas escritoras de estilo “cinematográfico”. No es casual que también haya sido guionista y cineasta. El guión del clásico *Hiroshima mon amour* (1959), de Alain Resnais, lo escribió Duras. Ella misma dirigió más de 15 películas. El realismo presente en sus novelas se refleja en la contextualización y composición a los que expone sus personajes, lo que convierten su obra en una especie de guión de película, cuya riqueza nos desborda, no solo por las ideas y por el recorrido narrativo de su historia, sino por provocar el desplazamiento de la mirada del lector para la personificación de las escenas. Establece, así, el reconocimiento de un espacio y de un tiempo en las situaciones narradas. Es el ojo de Marguerite Duras, su acuidad visual al describir lo real para penetrar las emociones y sentimientos, que guía la mirada de quien lee su obra. Pero ese ojo no es el que reconoce objetos y realidades, es el ojo de la mente.

En los libros de la gran señora Duras, imagen y fotografía transitan por la escritura. La imagen que se piensa, que se retoma en la memoria, la

imagen y su poder de revelación, reflexión, reconstitución, de la ausencia, de la presencia... El recurso de la inflexión sobre la imagen es recurrente en *El amante* (1984), su *best-seller* escrito a los 70 años, y por el que la galardonaron con el prestigioso premio literario francés Goncourt; y en *El dolor*, publicado al año siguiente. En *El amante*, desde la primera página la palabra imagen es escrita, y la cuestión de la imagen fotográfica crea un ritmo singular en el discurso de la autora. Ya en el segundo libro, varios párrafos comienzan con “La imagen...”

Sobre cierta travesía del río, Marguerite Duras (en *El amante*) narra: “Es en el curso de ese viaje que la imagen había sido destacada, sustraída al conjunto. Podría haber existido, podrían haber sacado una foto, como cualquier otra, en otro lugar, en otras circunstancias. Pero no la sacaron. El objeto era demasiado pequeño. ¿Quién iba a pensar en eso? Solo podría haber sido sacada si fuera posible prever la importancia de aquel hecho en mi vida, aquella travesía del río. Y mientras ocurría, hasta su misma existencia era aún ignorada. (...) Es a esa falta de registro que ella debe su virtud, la de representar un absoluto, de ser justamente su autora.” La imagen no eternizada que Duras sugiere solo se describe más tarde. Sin embargo, el sentido profundo de su no existencia revela la importancia que delega a la ausencia y a la existencia de las imágenes en su vida – vivida y recordada.

A mí me pasa lo mismo. Y así sucedió. El ojo de quien siente las imágenes proyecta arquetipos, idealizaciones y crea su propia imagen del otro. Desde muy joven descubrí un universo a través del vigor de la escritura de esta autora, de manera que Duras era palabra e imagen. La imagen de una intelectual fuerte y arrebatadora, y de otra imagen (fijada en fotografías), la de una mujer elegante y altiva. Su mirada no era una mirada cualquiera, ella siempre encaraba el otro lado, penetraba en el objetivo, nos inquiría, colocándonos a prueba de su presencia definitiva. Era así: lo visible y lo invisible, lo que seduce y se vuelve imagen mágica.

Los retratos fotográficos de Marguerite Duras en blanco y negro son hermosos, especialmente el de Robert Doisneau. Mujer de estatura pequeña, su dimensión era velada por la composición clásica de los retratos. A ella, de cuerpo entero, sencilla, libre y feliz, nunca la había visto.

Fue el renombrado fotógrafo americano Richard Avedon (1923-2004) que la trajo al mundo prosaico de los seres humanos. Tres años antes de su muerte (1996), a los 79 años, Avedon fotografía a Duras en París. El retrato sigue el estilo autoral de Avedon: fondo blanco, luz lateral y, lo principal, la persona centralizada en la composición, o sea, el porqué de la existencia de esa imagen. Esa era la esencia de su mirada. Y fue a través de la sensibilidad de la percepción visual de este fotógrafo que la legendaria escritora, autora de cerca de 50 obras publicadas (entre novelas, obras de teatro y guiones de cine) irrumpió en mi imaginario. El simbolismo creado a respecto de la

imagen de aquella mujer se volvió frágil, vulnerable... No había visto esa imagen hasta entonces. Y eso cambió todo.

La imagen de una simple viejecita, bajita, sonriente, graciosa, bromeando en el momento de la pose, podría ser de cualquier mujer, si no estuviera identificada por la leyenda. En la fotografía, su gesto de levantarse la falda un poco, casi que infantilmente, es la ruptura. Es bueno decirlo: la falda en cuestión se transforma en una casi minifalda.

La escena pintoresca culmina con un sorprendente par de botas. La actitud con la que ella define su pose connota algo improbable para una renombrada dama de la literatura francesa, considerada difícil, circunspecta e irritable cuando no la trataban como la mayor escritora francesa. Al depararme con esa imagen, mi mirada se renovó, como si nunca hubiera visto a una señora permitir eternizar su imagen de forma tan jovial y leve de espíritu. Pero debo relativizar lo que elaboré en mi percepción hasta ver el registro de Avedon. Digamos que fue más un susto que una traición, porque si no conocía esa imagen, ella no existía para mí. Esa es la magia de la presencia fotográfica: reconsiderar la vida a todo instante. Repleta de nuevos significados en aquel fotograma de Avedon, Marguerite Duras renació para mí.

DEBÍA SER UN SIMPLE ENCUENTRO

Debía ser un simple encuentro. El sujeto: Júlio dos Santos.

Iba a conversar un poco con él, asistir a su taller¹, entender un poco más sobre fotopintura, su especialidad. Preveía una experiencia enriquecedora. Apreciaría las fases de esa técnica, como la reproducción, revelado, ampliación, contorno, retoque, ropa, afinación. Al final de cuentas, ver *in loco* como las manos de alguien que todavía trabaja con fotopintura transforma la imagen es casi como presenciar una insurgencia. Y eso me interesaba por motivos empíricos, teóricos e históricos.

Pero fue mucho más que eso. Asistí, y no exagero al decirlo, a una clase magistral. Pocas personas, una sala antigua y un silencio que parecía un preuncio. Cuando él comenzó la presentación en tono coloquial, supe que no se trataba de un profesional como otros.

El discurso era denso. Como profundo conocedor de la historia de la fotografía, contextualizó técnicas y relató hechos sobre su *métier*: la fotopintura. El hombre que tenía delante, con sus 30 años de experiencia, era la prueba de que fotografiar, o utilizar ese lenguaje para expresarse, es la conquista de un camino nebuloso. ¿Pues, no sería la fotografía un intento de solucionar cuestiones que la mente y los ojos desean?

Él me respondió a su manera, hablando de su vida, que se mezcla con la fotografía a través del talento de su padre, Didi, de su amor, dedicación, tino comercial y, fundamentalmente, la valorización de su oficio y arte. Le saltaron las lágrimas cuando recordó que las cosas andaban difíciles y que ni siquiera nosotros valorizamos esa técnica – que, dígame de paso, históricamente ya no se apoya en una necesidad formal y de definiciones en el campo artístico de la fotografía. Su llanto era de pesar. Su realidad consistía en enseñarles a niños de pocos recursos y ofrecerles una profesión en su atelier y estudio de fotopintura. En la década de 1970 llegó a tener 20 empleados, entre ellos muchachos que vivían en la calle, en una acción social consciente.

Permanecemos callados, respetando el amor que caía de las lágrimas y del alma, que trataba de recomponerse y seguir adelante. En ese momento la fotopintura se disolvió en el discurso de ese hombre sabio. La yuxtaposición de cuestiones filosóficas que componen sus razonamientos encantó a todos los presentes. La atmósfera era de conmoción, porque el pensamiento crítico

¹ El taller sobre fotopintura con Mestre Júlio ocurrió durante el *SPA das Artes 2009*, en el Hospital Ulysses Pernambucano, Recife (PE), en septiembre de 2009.

en sinergia nos hacía llamar a la razón, en la claridad de los hechos. De cómo es arduo sobrevivir a las vicisitudes de ganarse la vida con fotografía.

Debía ser un simple encuentro. El sujeto no me respondió, me interrogó.

Particularmente, ando desconfiando de muchas cosas y tratando de discernir cuestiones del campo de la creación fotográfica. Y me deparo con la tranquilidad ante el retrato, el desprendimiento autoral, la importancia del otro en el proceso de percepción, la fluidez de quien comienza y no le teme al fin.

En la era digital, la tinta en las manos pasó a ser virtual. El problema era continuar dándole “dignidad al retrato, porque aunque el medio sea otro, los artistas son los mismos”. La fotopintura de Júlio es un procedimiento colectivo. ¿La autoría? Cuando se coloca el espíritu y el alma en un retrato, pasa a ser del mundo, de quien lo ve, deja de ser del fotógrafo. Es muy simple. “El retrato es realmente encantador, no me siento su dueño”.

Pensemos, el fotógrafo se desvincula de su mundo probable para construir un léxico de significados que agregue parábolas. Algunos más poéticos, otros más realistas. Pero todos ellos comparten la intención de comunicar su idea, su espíritu o lo que fuere. En el caso de Júlio, la búsqueda es para que el otro, el retratado, gane vida, una vida que a veces se nos escapa y que constituye nuestra identidad. Se recrea la persona. ¿Tiene sentido en la fotografía que recreemos para depararnos con lo simbólico y con la memoria en cada nueva mirada de contemplación? Sí, creo que sí.

Fue un encuentro...

Recordemos que los retratos de familia están siempre en la parte superior de la pared para que podamos reverenciarlos. ¿No es así, Júlio? Porque ellos (esos mismos retratos) representan algo para alguien y porque lo que le importa a Júlio es “tatuarme en la pared de los otros”.

Julio no pinta la fotografía con las manos, las pinta con el alma. La fotopintura no es una reminiscencia, no es cosa del pasado. No murió. Es presente, es acción colaborativa, donación y dedicación a la magnitud simbólica del retrato. La fotografía se da, se rehace, se reconduce, es ficcional. Todo consentido y ansiosamente esperado por quien la desea.

En la despedida, pocas palabras, más lágrimas.

Lindas tardes. ¡Inolvidables!

TÚ INSISTES EN CREAR VÍNCULOS

— Si me abstraieras más, podrías entenderme, propuso.

— Pero mi relación contigo es intimista, secreta, una tentativa de entenderte, refuta.

— No busques en mí certidumbres. Lo que contemplas es una ilusión, una intención disimulada. Ni siquiera sé lo que quiero decir... insiste nuevamente.

Exhausto, cuestiona: “Pero, entonces, ¿por qué te colocas como una efigie delante de mí? Tal vez fuese mejor no crear ilusiones. Tal vez, verlo sin que te importe”.

— Es tu problema, susurra el hombre, resignado.

El observador guarda el retrato en el cajón de la cabecera y en el mismo instante, como en un acto continuo, recoge uno de los libros del retratado. Quien le contará las historias, quien le dirá las palabras no será el escritor, sino la imagen del retrato. Sea como sea, fue un encuentro... Y sin retorno.

Vale pensar al respecto. El retrato fotográfico crea expectativas. Las personas transformadas en signos definen sus obras literarias. No hay escapatoria. El discurso y la palabra poseen su importancia, así como la inquietud de una imagen. No consiste en postergar valores, ni descubrir la hegemonía de los dos lenguajes, o atribuir mayor significado al texto o a la imagen (sea ella cual fuere, la fotografía, el cine, etc.). Lo que aprehendemos delante de la fotografía de un gran autor será siempre una decisión subjetiva y sensorial.

Si leemos y entramos en las tramas propuestas por determinado escritor, su imagen será impregnada por el fenómeno que subliminariamente crea una norma, un cuerpo para el escritor. Quizá no sea la más justa de las proyecciones sobre el otro: el sujeto que idealizamos y que, en un flujo inverso, inventamos en tanto personaje. Sin embargo, estamos capitulando el nivel de la imaginación que codifica elementos de la poesía, de la prosa, de la novela, de la ficción o del realismo, de las epistemologías, de las narrativas y de atmósferas poéticas autorales. El individuo que escribe se reconfigura, lleva la catarsis de su alma a otros niveles (simbólico, alegórico y camaleónico). Clarice Lispector, mujer-escritora, vocifera en mi oído angustias, dolor, levedad y belleza a cada página. El espíritu del ojo propone a Clarice, y no a Lispector.

El escritor no tiene rostro porque creamos máscaras para todos ellos. Es endemoniado pensar de esa manera... Sin embargo, seguramente plausible. Pero también es avasallador cuando conducidos por la atmósfera creativa del discurso, surge la fotografía con su naturaleza ontológica de “afirmarnos” identidades. Vemos lo representable. ¿Creemos en la imagen en sí o en el devenir que ella representa para nosotros?

Sobre representación, los poetas André Breton y Paul Éluard se refieren, con sensatez en el fabuloso diccionario abreviado del surrealismo, a la siguiente definición: “Las representaciones convencionales de las formas geométricas de la naturaleza solo son seductoras en función de su poder de ofuscación”.

Colocarse delante de la cámara es un ejercicio de donación, de revelación permitida, o parcialmente consentida, de papeles sociales y de construcción de identidad. En fin, de representación. Es preciso ponderar que el retrato fotográfico es el resultado de una mediación. El acto de captación de la fotografía es costurado por la presencia de la cámara. Ella conduce la mirada del retratado en movimiento pendular entre el deseo deliberado de mostrarse y el de negarse. En ese momento, la fotografía es el fotógrafo, que así como el escritor, nos contará esa historia. Consecuentemente, la forma como el fotógrafo coloca la cámara delante del otro es crucial en ese proceso. Entra en juego el diálogo silencioso de miradas.

Lucila Nogueira,¹ poetisa sin miedos, vigorosa y sensible. Escritura que exige propensión a la negación de frivolidades. Escritora visualmente exuberante. Sus ojos: profusión, categóricamente delineados por indefectible lápiz negro, al menos, siempre que los crucé en retratos. Para mí, Lucila era grave. No por el tenor semántico de lo dramático, sino por la fuerza de la postura.

Hoy en día veo a esa escritora por dos ángulos. Por el de los retratos tradicionales, que simplemente registran. Y por otra perspectiva, veo a la misma Lucila, la misma persona, pero no el mismo espíritu. En esa reciente imagen, ella se entrega, revela lo que de hecho aquel día permitió desvelarse. El enorme pañuelo sugiere y enfatiza sus ojos y cierto coraje... Tal vez, por eso haya dicho “Esta foto me devolvió la imagen.” Palabras fuertes, así como lo que vemos y lo que su mirada trata de confidenciarnos. El retrato de Lucila contagia.

Marcus Accioly² y Gilvan Lemos.³ Situaciones antagónicas delante de la lente. Cada uno exige reflexión sobre el tiempo. No el tiempo presencial, ni el del momento del dedo en el botón de la cámara. Esos retratos connotan la esencia de las entre-miradas: fotógrafo y fotografiado. Accioly penetra atentamente en la lente. Frontalmente, nos indaga sobre un posible imaginario: “Sí, soy yo mismo, ¿por qué?” La mirada del escritor es plácida, sincera.

El acercamiento del fotógrafo se espeja en la retina de Accioly y se inserta, así, el reflejo de quien dirige la cámara fotográfica. El fotógrafo, en este caso, se desvincula del artificio y de la posición dicotómica inherente al registro. La presencia de este escritor suplanta la simulación de posar para el otro, pues desacraliza la individualidad del retrato.

¹ Lucila Nogueira (1950), escritora y poetisa de Rio de Janeiro radicada en Recife.

² Marcus Accioly (1943), poeta de Pernambuco.

³ Gilvan Lemos (1928), escritor de Pernambuco.

Volvamos a Gilvan Lemos, el escritor fotografiado de perfil dentro de un ascensor. Preguntas invaden la imagen. ¿Por qué en el ascensor, por qué de perfil? Aquí, el retrato es rastro de soledad, dulzura e introspección. Es el hombre reservado, como dicen los que lo conocen. No obstante, hay un mundo allí dentro de aquel prosaico ascensor y que no es simple ni de la acción cotidiana. Se aprehende la vastedad y complejidad de la obra de Gilvan Lemos. Tal vez no fuese el momento de la pose, el momento del “click”, y por eso no miró hacia la cámara. No importa, lo vemos plenamente en un tiempo lánguido, flácido, cuya narración no convence. Contemplamos el no-tiempo, la no-acción. Es el hiato de ese tiempo que se siente en la imagen, la transposición del delicado Gilvan Lemos en la omnipresencia de su obra.

En el universo imagético, la creencia es la posibilidad de sacralización. Creemos porque creemos. Confieso que hago memoria selectiva de un dado escritor por la autoría del fotógrafo. Marguerite Duras por Robert Doisneau o Duras por Richard Avedon. Dos imágenes lindas y significativas, dos representaciones que dependen de la memoria del observador-lector.

Entramos, entonces, en el campo sensible de la memoria. La autora Ecléa Bosi recuerda a Henri Bergson, que nos ayuda a entender la dimensión del ver y del recordar, cuando afirma que “la memoria permite la relación del cuerpo presente con el pasado y, al mismo tiempo, interfiere en el proceso actual de las representaciones (...) La memoria aparece como fuerza subjetiva al mismo tiempo profunda y activa, latente y penetrante, oculta e invasora”.

En ese sentido, los varios retratos del sociólogo Gilberto Freyre configuran la personalidad de uno de los más importantes escritores e intelectuales del siglo XX, de la misma manera que transitan en nuestro imaginario. La clásica fotografía de Freyre en su residencia, leyendo simplemente en un sillón, es la suprema evocación: del hombre, de su entorno (la lectura) y de su manera de ser.

En analogía a los retratos más “elegantes” de Freyre, percibimos en este que hay un índice que le da sentido a la imagen. La pierna de Freyre posada en el brazo de la *bergère* de cuero es casi una provocación. No lo es por la clara espontaneidad. Indudablemente, es la oportunidad improbable de que el gran maestro se muestre al mundo. Al colocar su cuerpo de ese modo y permitir que fuese fotografiado, se advierte el símbolo de intimidad. Se agrega a ese retrato la categoría de autor-hombre, mucho más allá del autor-personaje. Este último, a menudo, propenso a que el sujeto se desdoble en objetificación.

Consideremos otros escritores cuya preferencia es la invisibilidad. A los que no les gusta que los fotografien, que tienen aversión a entrevistas o a cualquier forma de exposición. O sea, de aparecer en contrapunto a sus producciones literarias. Emblemáticamente, Dalton Trevisan huye de asociaciones imagéticas. Vislumbramos ahí otro tipo de escritor, el esquivo, el que se contorsiona para no impregnarnos de referencias identitarias. Aunque nos

haga falta conocer al individuo por detrás de la escritura, la ausencia puede ampliar la propia creación de construir en el imaginario nuestro escritor. No él mismo, con su seducción corporal, de modo que partimos de las palabras para envolvernos seductoramente con el autor.

Infelizmente, un repórter fotográfico sorprendió a Dalton Trevisan caminando por la calle. La instantánea fue furtiva, no consentida, robada... Preferiría no haberlo visto así. El misterio se rompió. No lo vi plenamente. Sirvió para contaminar mi imaginación. Ahora, cuando abro un libro de Trevisan, tengo la sensación de que está huyendo de mí.

El filósofo Jean-Paul Sartre consigue confortarnos cuando coloca: “El único medio de constituir una teoría verdadera de la existencia en imagen sería limitarse rigurosamente a nada afirmar sobre esta que no tuviese directamente su fuente en una experiencia reflexiva.” Apenas un paréntesis. Reconozco a Sartre a través del retrato que le hizo Henri Cartier-Bresson.

Nuevamente retoman el diálogo.

— Insistes en crear vínculos. ¿Quién dijo que me interesa este tipo de relación? pregunta, enfático.

— No sé por qué lo hago. Inquietud de formar existencias, tal vez. Me gusta tenerte cerca de mí y de tus palabras. Es un arrullo, el gusto por lo que dices y que de vez en cuando revisito. ¿Qué hay de malo en eso? explicó ya impaciente, sin saber muy bien qué pensar.

Difusa esta situación. Diría más: obsesión mía de recortar y guardar retratos de los autores en sus respectivos libros. Seguramente, una manía de coleccionar rostros. Después de ese diálogo, perdí el sueño. No debería haber abierto el libro *Filosofía de la imaginación creadora*, del poeta Charles Baudelaire (1821–1867). Lo tengo hace 14 años, y a cada relectura me deparo con el retrato de Baudelaire realizado por otro gran hombre y fotógrafo, Félix Nadar (1820–1910).

Aunque Baudelaire pensaba que el advenimiento de la fotografía podría banalizar el arte, posó lindamente. Tengo ese retrato que me persigue... Siempre le digo a “mi” Baudelaire que algún día he de entenderlo mejor. Él, no sé lo que piensa, pero tampoco debe soportarme mirándolo insistentemente.

Vuelvo a Bergson, que nos brinda algún consuelo, pues recuerdos y percepciones son como la sombra junto al cuerpo. Debe ser por eso que corto periódicos y los pongo en los libros, en un acto litúrgico de depositar la imagen de los escritores en esa especie de relicario. Mi culpa.

Artículo publicado en el *Pernambuco*: Suplemento Cultural en diciembre de 2009. Los retratos de los escritores Marcus Accioly, Lucila Nogueira y Gilvan Lemos pueden ser vistos en este link: <http://olhave.com.br/blog/voce-insiste-em-criar-vinculos/>

EL CAMINO DE LA MEMORIA

Ellos siempre estuvieron allí. Cada uno a su modo. Alegres, circunspectos, a veces con un qué de melancolía en la mirada, pero siempre impávidos y solemnes. Algunos saben que pueden seducir, crear un juego de apariencias. Otros, en su simplicidad, en realidad saben muy poco sobre lo que los cerca. Lo cierto es que la vida era dura para unos y muy afortunada para otros. Que las diferencias se pautaban por cuestiones cromáticas de la piel: el blanco y el negro. Que las mujeres, aprisionadas en sus sombríos vestidos, también desbordaban silencios y límites. Y los hombres, a su vez, en una especie de simbiosis, simbolizaban la tierra, la política, el dinero, la propiedad de bienes e, incluso, de personas. En suma, el sexo masculino personificaba el poder, el eje que movía una estructura social. Para mí, siempre fue desafiador encontrarlos y, de forma recurrente, advertir que cada uno deseaba aclarar ciertas cuestiones, aclarar situaciones nebulosas, o sea, dar sus versiones sobre los hechos.

En los primeros encuentros, lo que prevalecía era el silencio. Sentía que sus vidas estaban sumergidas bajo una rígida camada de convenciones sociales de una época. Las diferencias eran muchas. Básicamente, este mundo no pertenecía a un territorio físico, sino a la construcción idealizada de un contexto cultural bastante propio. Al verlos, era clara la dinámica de esa realidad. Como colocados en nichos simbólicos, firmes en sus papeles y propósitos. De hecho, se revelaban a medida que les daban atención, en el momento en que el registro fotográfico los perpetuaba – no solo el semblante y la postura, sino todos los signos y significados inherentes a la corporeidad del individuo.

Fue así que “entré” en el universo de la Coleção Francisco Rodrigues (Fundação Joaquim Nabuco, Recife/PE). Se trata de uno de los más importantes acervos fotográficos de Brasil, que guarda la memoria visual de la historia social del siglo XIX y comienzo del XX. Mérito del esfuerzo y la pasión del dentista pernambucano Augusto Rodrigues, que en 1927 inició su colección particular de fotografías. Ese patrimonio cultural existe debido a su empeño en adquirir retratos de la sociedad pernambucana de aquella época. Su hijo, Francisco Rodrigues, dio continuidad a la colección iniciada por el padre. En 1958, la colección contaba con 12 mil fotografías y se encontraba en el *Museu do Açúcar*. Y en 1974, la colección fue incorporada a la Fundação Joaquim Nabuco.

Desde entonces, la colección creció a través de donaciones, y hoy comporta más de 17 mil imágenes. En ellas pude investigar e inventariar las posibilidades de análisis que el soporte fotográfico detiene. O, como diría Pierre Bourdieu, comprender adecuadamente una fotografía no es apenas recuperar las significaciones que proclama, sino también descifrar lo que va más

allá del significado que revela, en la medida en que participa de los símbolos de una época, de una clase social.

En ese sentido, centré mi investigación¹ a partir de los retratos de familia de la aristocracia de la caña de azúcar. La iconografía se reveló repleta de narrativas antropológicas, edificadas por la economía del azúcar – uno de los aspectos más relevantes de la sociedad brasileña desde el tiempo del Brasil colonial. De manera que las imágenes establecen aspectos directos para análisis de temas como relaciones sociales, parentesco, las fases y rituales simbólicos de la vida familiar, bien como las costumbres de la sociedad patriarcal y esclavista. En fin, sutilezas de la vida privada, que connotaban elementos vinculados al “espíritu” de opulencia de los protagonistas de la *casa-grande* (núcleo familiar patriarcal) en oposición a índices visuales importantes sobre los negros.

Los retratos que integraban los álbumes de familia reflejaban y representaban el flujo de ideas y de la relevancia de distinciones sociales. Queda claro que registrar al individuo a través de la fotografía trascendía la individualidad física, o sea, contemplaba el significado social que los retratados poseían en aquella sociedad azucarera del siglo XVIII. La naturaleza fotográfica, en esencia indicial y de incontestable analogía con su referente, instauraba sobre todo representaciones y perspectivas. Por lo tanto, el registro visual definía papeles sociales y establecía los límites – en una especie de territorio visual – entre señores de ingenio y camadas menos acaudaladas, incluyendo la sumisa y siempre presente en la vida privada señorial, la de los esclavos. O sea, las imágenes fotográficas representaban más que nada el status social y la legitimación de un discurso sociocultural patriarcal esclavista.

Pero la memoria es sutil, así como lo son los ínfimos gestos. Estos corroboran la condición femenina, cuando a las mujeres se las retrata con sus maridos – respetados señores de ingenio, en muchos casos con títulos nobiliarios de vizcondes y barones. La postura femenina era de deferencia, de pie, al lado del hombre. El toque entre ambos revelaba señal de respeto, a lo mucho transmitida por el gesto suave de reposar la mano en el hombro del patriarca. El cariño tan obvio, implícito en los retratos de familia que nos acostumbramos a contemplar, no está presente. La austeridad honorífica de los retratos se restringía al toque, incluso cuando se trataba de madres con sus hijos.

Sin embargo, desde la perspectiva interracial de los relacionamientos, se destacan las imágenes de amas de leche o de esclavas que amamantaban y cuidaban a los niños de la aristocracia azucarera de Pernambuco. En ellas, el afecto, más velado que contundente, establece una tensión por la cercanía de los cuerpos que, por sí solos, connotan una historia estrecha de dedicación a esos bebés y niños.

A partir del discurso inherente a los álbumes de fotografías, vemos

“desfilan” familias numerosas, junto a las cuales acompañamos el crecimiento de los hijos y los caminos que estos seguían. Los varones se hacían licenciados, políticos o religiosos; las niñas permanecían en el núcleo familiar y, precozmente, daban origen a otros niños. Niños de todas las edades, documentados en rituales religiosos como el bautismo y la primera comunión.

La mujer, símbolo matriarcal de la familia oligárquica azucarera, fue representada con signo estético vinculado a la perfección y a la fragilidad (casi cruzando la línea tenue de la frivolidad por la exuberancia de adornos y vestuario). Importantes en cuanto “moneda de mercado”, el futuro era determinado e impostergable: el casamiento. A través de él, muchas familias ampliaban sus riquezas, territorios se ensanchaban, esclavos se acumulaban y la caña de azúcar se convertía en prestigio, riqueza y poder. En particular, esas niñas vestidas de blanco en la primera comunión eran casi un presagio visual para el casamiento que se acercaba.

Ser eternizado por el encuadre de la imagen fotográfica significaba subrayar la identidad de acuerdo con normas sociales. Ciertamente, las fotografías de los negros revelan un panorama significativo sobre el uso y la representación de estos individuos. En paralelo, a los retratos que alimentaban la curiosidad sobre el exotismo de los esclavos africanos y sus descendientes en los trópicos, advertimos que esas imágenes seguían una selección bastante particular.

Y, en ese aspecto, resaltamos una dualidad fundante en la existencia de esas fotografías. Al paso que los esclavos eran elegidos (probablemente los más cercanos a la convivencia privada, los esclavos domésticos), la forma como el registro era realizado mostraba una dicotomía muy específica: o bien se presentan en retratos donde cuenta la dignidad del individuo, o bien se enfatiza la función del esclavo, caracterizándolo en su oficio.

En ese sentido, encontramos elementos icónicos que entran en el encuadre por acaso y que poseen una simbología antropológica de extrema relevancia, como pudimos constatar en los retratos en que esclavos están siempre en los límites de la composición fotográfica, de soslayo observando el momento de la foto, al margen de la imagen de los otros. Ciertamente, el margen que atravesaba la esencia de su propia vida y condición social era la esclavitud.

Así, delante de una realidad imagética propia de una sociedad meticulosamente consciente del valor simbólico de la imagen, el camino de la memoria se rehace. Descortinar esos recuerdos, la vida de otros, es también el encuentro con nosotros mismos. Desde el comienzo, buscaba ese flujo espejado. Sobre todo, entender los sentidos culturales en historias de vida de un tiempo bien guardado en la imagen fotográfica. Diría que Marcel Proust ilustra la dimensión de esa búsqueda, pues el verdadero viaje de la investigación no consiste en procurar nuevos paisajes y, sí, en tener nuevos ojos.

¹ La investigación resultó en la tesis doctoral en Antropología por la Universidad de Salamanca (España), defendida en diciembre de 2007.

Artículo publicado en *Pernambuco*: Suplemento Cultural en agosto de 2008.

PASAJES DE LA MUERTE O LA MEMORIA DE LA MUERTE EN LA FOTOGRAFÍA?

*Al amigo Mauro Koury,
que siempre me hace ver
la vida que hay en la fotografía y sus muertes.*

Este feriado de Navidad asistí a la delicada película japonesa *A partida* (2008), de Yojiro Takita, premiada con el Oscar de Mejor Película Extranjera en 2009. Comencé a verla sin muchas expectativas. Hasta que surgieron algunas cuestiones referentes a la muerte y a la memoria, dos temas a los que vengo dedicándome. Como después de una resaca, la presencia de la imagen de la muerte vino en aumento, con la fuerza correcta, pero lenta como la marea con la que no esperaba involucrarme aquel día. A lo largo de la película, recordé insistentemente un trabajo de Rosângela Rennó llamado *Apagamento* (2005).

Tanto en la película como en el ensayo de la artista Rosângela Rennó se establece la experiencia de la confrontación directa entre la imagen de la muerte y el tiempo. Las dos obras se orientan por la percepción congregadora de intuición, lirismo y memoria. Esas nociones son articuladas por el estatuto de la memoria, que se reinventa con relación al lenguaje, y del espíritu al dar sentido a los universos artísticos que trabajan con la fotografía como construcción de significado. La muerte propuesta por Rosângela Rennó es el camino indebido en un viaje que se inicia sin planes ni mapas. Es la duda, el suspenso de ir y no saber si hay llegada. La cartografía mortuoria creada por la artista proviene de fotografías policiales de escenas de crímenes en proceso de investigación.

El ensayo *Apagamento* de Rennó es el destierro de nuestro estado sereno de contemplación. La muerte del anónimo es categóricamente desconstruida para devolvérsela en partes residuales... La memoria se vuelve ficticia, pues la seducción surge y nos encamina por aquellas escenas de crímenes *nonsense*. Los apagamientos de Rennó impulsan la mirada curiosa a vislumbrar la comprensión, no de los cuerpos sin vida, sino de la vida dejada en las fotografías. La motivación del crimen se disipa delante de las posibilidades de lecturas que revelan los vestigios en la imagen. La muerte es apenas una pista.

La fotografía de la muerte potencializa retóricas, además de poseer representatividades en la constitución de las relaciones sociales, de las etapas del luto, del afecto y de los factores que aprehenden el diálogo entre círculo de parientes y el muerto. Así, la fotografía mortuoria intrínseca a la historia de la fotografía trabaja con cuestiones íntimas, de guardia y de memoria. Sobre todo, del registro de la última imagen. Veamos, en ese sentido, la

consideración de Joan Fontcuberta al señalar que “el modelo que encuentra la fotografía como muerte, nace de la dimensión temporal de la fotografía”. Recordemos también a Pierre de Fenoyl, que dice: “La fotografía es tan solo un combate con el tiempo”.

A partida es de una belleza desconcertante y sensible, es precisa en relación con los sentidos culturales inherentes a los ritos de pasaje que involucran la muerte. Acompañamos a un *nakanshi*, especie de agente funerario en la cultura japonesa, y su actividad esencial en el “pasaje” del cuerpo. Litúrgica y minuciosamente se lava el cuerpo, en ritual de “acondicionamiento”. La tradición agrupa a la familia durante la preparación del cuerpo hasta que es colocado en el ataúd. Todo se realiza con la delicadeza del respeto y de la singularidad de la historia de vida y del tiempo de la persona muerta. No se trata de agentes funerarios, sino de “artesanos” que restauran la imagen de amor y cariño en medio al dolor y al luto.

La película caracteriza la fuerza del retrato fotográfico y de la imagen que se desea guardar en la memoria de la persona que amamos o con las que manteníamos lazos fraternales. De esa forma, la aplicación del maquillaje devuelve la ilusión de la vida, de la pertenencia de la persona querida, de su representación en el núcleo familiar. En una escena, un pariente objeta que el retrato en el ambiente fúnebre, que sirve de modelo para el profesional, en nada se parece al difunto. En otra, después de ver a la mujer muerta lindamente maquillada, peinada y arreglada para seguir, el marido revela: “Mi mujer estaba más linda que nunca”.

Por lo tanto, ¿cuál es el lugar de nuestro sentido en la imagen fotográfica y la relación con el estado de la muerte? El “territorio” de la memoria – inseparable de las relaciones simbólicas que poseemos delante de las imágenes – se desdobra sensiblemente en cuestiones complejas sobre el empeño de construcción que delegamos a lo que creemos ver.

Hace mucho, el arco epistémico de la producción y de la estética en el campo fotográfico revirtió modelos, conceptos y nociones. Ya se discutió el peso del realismo (¿el índice inexorable?), la relevancia de una conformidad artística a pesar de la pintura... Sin embargo, la fotografía, teóricamente discutida en sus varios aspectos ideológicos, técnico-tecnológicos, de dinámica cultural e incluso de la hegemonía mercadológica que dispone determinados elementos paradigmáticos de dada época, también impregna nuestra visión, operando otras vertientes mucho más subjetivas, que van más allá de quien produce la imagen. O sea, cuando la imagen sale de la composición y encuentra razón de ser en quien la percibe o la siente.

La dimensión simbólica vigorosa revelada paradójicamente en la apropiación de muertes reales por Rosângela Rennó o la dulzura en la despedida de un rito de luto y sus significados constituyen los lazos interpretativos con los que esas imágenes se perciben subjetivamente.

Henri Bergson nos ayuda a reflexionar sobre esas ideas. En su pensamiento hace eco la siguiente colocación: “Pero la verdad es que jamás alcanzaremos el pasado, si no nos colocamos en él de salida. Por ser esencialmente virtual, no podemos aprehenderlo como pasado, al menos que sigamos y adoptemos el movimiento por el cual él se manifiesta en imagen presente, emergiendo de las tinieblas hacia la luz del día”¹.

Tal vez así, el tiempo en la muerte y en nuestra memoria sea lo que le resulta representable a nuestra imaginación. La última imagen de la muerte no se revela por el tiempo pasado, sino por lo que acreditamos de amor y afecto vividos. Nuestra memoria carga un conjunto de imágenes, imaginadas o no...

¹ Traducción nuestra.

Texto publicado en el blog *Olhavé* el 30 de diciembre de 2009.

NUNCA SON SOLO RECUERDOS

“El mundo no pasa de ilusión sensual y trazo sensual de ese desaparecimiento. Es donde los objetos nos engañan, por el desvío y por la distancia de su propia fuente – pero finalmente nos volvemos el objeto de los objetos que nos engañan y caemos bajo el encanto de esa distancia.”¹

JEAN BAUDRILLARD

El gesto retomado no trae respuestas indolentes. Volver a un hogar no es seguro, es, por lo menos, atravesar la imprecisión de un espacio diluido por el tiempo. Las cosas ya se han ido, las personas se transformaron y aquel hogar de otrora ya no es más el nuestro. Pero siempre volvemos de alguna manera. Por cierta nostalgia, de algo vivido o pretendido, los hogares que habitamos se vuelven ruinas de símbolos.

El gesto como metafísica de volver a vivir y sentir se confunde con la fotografía. Impregnada de tiempos y lugares, de historias, de posibilidades y negaciones, la fotografía preserva la atmósfera del hogar, no por el ícono que la consume, sino por la dicotomía entre el registro y el afecto. Marc Augé cita a Michel de Certeau al decir que practicar el espacio es “repetir la experiencia jubilosa y silenciosa de la infancia: es ser otro y pasar al otro”. Es en ese flujo relacional, entre ser y percibir, que la imagen fotográfica intensifica la urgencia de apegarnos a imágenes del lugar que habitamos.

Al abrir los sobres, entre tantas fotos, él separó una en blanco y negro. Imagen simple, sin rodeos, directa. Era lo que un día había sido el lugar de sus 20 años. Durante días guardó muy cerca de sí esa fotografía. Ella insistió en el porqué de volver a aquella casa. Viajaron por horas, el tiempo era ancho y la casa, un objeto en la memoria.

El lugar, como explica Marc Augé, nunca se borra completamente. Y podemos pensar que la fotografía de un lugar nunca es solo recuerdos. En cuanto documento, la imagen emana referentes que se desdoblaron en fantasías. La espacialidad que promueve el marco simbólico e imaginario del ser humano transita entre la casa y la calle; entre lo privado y lo público; entre los rituales del núcleo familiar y los rituales de la vida compartida en sociedad. El hogar pasa a ser la densificación de las emociones, del espíritu de vivencia, de un lugar que imanta en sus paredes los olores, los sueños, los sonidos, el cariño y las vicisitudes de una vida.

¹ Traducción nuestra.

No les era posible recordar cuánto tiempo ya había pasado, y seguían buscando la casa de la foto. Ella comenzaba a insinuar que tal vez no existiera más. Si, de hecho, él no estaba seguro de que era en aquella calle – o en los alrededores –, era mejor volver de aquel viaje sentimental. Regresar lo tranquilizaría. Era una tentativa.

Pero no. Él detuvo el auto. Y como si estuviera tratando de reconocer su historia en el polvo de la calle, le dijo que recordaba perfectamente como era su hogar de la infancia, de objetos partidos, de ropa planchada con olor a lavanda, del ropero celeste que diariamente alguien abría. No recordaba quién guardaba la vajilla, decía tan solo que eran manos femeninas, suaves y ligeras.

Los álbumes de familia, producto del ejercicio fotográfico de aficionados, son la cuna de nuestras reliquias visuales más remotas. Envueltas en identidades y pertenencias, las imágenes de un hogar, de sus celebraciones y de sus retratos representan significados íntimos del tiempo y la reconstrucción desgobernada de la contemporaneidad. Lo que fuimos no es más lo que vemos, sino lo que podemos articular por nuevas significaciones delante de ese legado fotográfico.

Volvemos a casa. Por el camino, permanecemos en silencio. Después, de repente, él me dice de forma económica: “No consigo decir más nada, mis recuerdos se reavivaron desde que abrí aquel sobre. Voy a mostrarte algunas diapositivas. Puede ser que sientas lo que yo siento.”

A su vez, Gaston Bachelard, en un libro esencial, *A poética do espaço* (1993), propone que “todo rincón de una casa, todo ángulo de una habitación, todo espacio reducido, donde nos gusta retraernos en nosotros mismos, es para la imaginación, una soledad, o sea, el germen de una habitación, el germen de una casa.” Diría que, de modo muy parecido, ocurre nuestra relación con las fotografías. Las imágenes fenecen a partir del momento que nacen. Igual que nosotros.

Fotografías que remiten a nuestro hogar seminal, aquel ambiente que guardó todos nuestros vestigios, descortinan sentidos e historias de acuerdo con nuestra capacidad de lidiar con ellas. Por la soledad que trabajamos con ellas, es posible redimensionarlas, categorizarlas en un juego de memorias. Aunque sea por la ficción y por el afecto que pasamos a ofrecerles.

LA CRUDEZA DE LOS VESTIGIOS

Se encontraron dos mujeres mexicanas: Graciela y Frida. No, la historia no es simple y ni siquiera limitada por el momento del encuentro. El medio de la narración es la imagen. Pegada en la superficie de la fotografía, conduce a estados imaginativos a través de la vida de una mujer rescatada por otra. La fotógrafa Graciela Iturbide (1942) no se deparó con la persona, la figura femenina, sino con los objetos que pertenecían al cotidiano privado de Frida Kahlo (1907–1954), ícono mexicano de las artes plásticas y activista política. Por lo tanto, vemos fotografías que suscitan la duda, la ausencia de la persona y la existencia de las cosas, del lugar físico que acomoda un horizonte poético sin manierismos, pero con precisión. Son hipérbolas para el disfrute del alma.

Pero vayamos a la historia. Cuando Frida Kahlo murió, Diego Rivera, su marido y también pintor, cerró lo que consideraba más íntimo de la casa donde ella había nacido y fallecido: el baño. Adquirió así la dimensión de un no-lugar, el relicario estancado, protegido por orden expresa. El luto hizo que se preservara y respetara el dolor que sofocaba aquel espacio. Hasta que un día, la fotógrafa entró serenamente. Ella y la cámara fotográfica. Solo ellas dos. Preparadas para romper la muerte. Por la mirada a través de la cámara iba a fluir los fantasmas, se iban a producir imágenes y a dar vida a objetos exilados de nuestra vista. Diría, incluso, que ya hacía tiempo que habían desaparecido de las instancias de la memoria. Al negar el pasaje de la mirada en aquel ambiente, Diego Rivera protegió a la amada de los ojos de otros – aunque fueran admiradores de quien allí vivió. El marido sacralizó lo que había de más íntimo en aquella casa, guiado por su emoción.

Graciela Iturbide es uno de los nombres más importantes de la fotografía mundial. Su trabajo se alimenta de la alteridad, de la convivencia próxima al otro, fotografiando por la honestidad de donarse a través de la mirada. Ese ha sido siempre el punto de vista de Iturbide. Los ensayos sobre pueblos indígenas mexicanos representan un registro de identidad de manera elocuente y plásticamente envolvente. Para ella, la motivación creativa surge de su tierra y de su gente.

Volvamos a la escena. Graciela llegó. Había sido invitada, sin saber muy bien porqué la habían elegido a ella. Los colores mágicos de las paredes de la casa – que no son tan solo azules – la acompañaron. El espacio era exótico, incluso prosaico, así como el motivo que sería fotografiado: un baño. ¿Qué hacer delante, o más bien, dentro de él? Continuó. Al abrir la puerta, el ambiente respiró. Cincuenta años lentos despertaban a través de la presencia de Graciela. La cámara comenzó a reaccionar.

La fotógrafa encontró la arqueología del dolor de Frida Kahlo. La vida de una de las pintoras más importantes del siglo xx fue puntuada por diversos problemas de salud. A los seis años, Frida tuvo poliomielitis, lo que le dejó secuelas en una de las piernas. A los 18 años fue víctima de un terrible accidente de ómnibus que la obligó a someterse a más de 30 operaciones en la columna. Los corsés ortopédicos eran frecuentes en sus intentos de convalecencia de sus males físicos. En 1934 le amputaron los dedos del pie derecho. Y en 1953, después de una gangrena, le amputaron la pierna.

Las imágenes capturaron los objetos, la crudeza de los vestigios. Hay algunos corsés, barras de apoyo en la pared, unos pares de muletas, una bata de hospital manchada de tinta, una bolsa de agua caliente. Y más aún: la sorpresa de encontrar en ese espacio una tortuga embalsamada y cierto póster del líder ruso Lenin. En ese escenario, la fotógrafa pasa a documentar la presencia de los objetos, dándoles expresividad al determinar otros recortes en su propio territorio. Las fotografías del baño de Frida no son naturalezas muertas. Al contrario, pertenecen a un vigoroso abordaje de crear y reconducir percepciones. La elegancia de la plasticidad en blanco y negro y las composiciones minimalistas niegan cualquier relación con la espectacularización del sufrimiento, de la fragilidad o de la indiscreción.

Las cosas que Graciela presenta dan indicios de las vicisitudes de quien las necesitaba. De esa forma, el vacío se llena con el lirismo de traer a los ojos del otro la sensación de lo humano. Es como si los objetos hicieran referencia a la latencia del cuerpo de Frida, pero sin los clichés depurados. De modo que esas imágenes fotográficas pasan a tratar la realidad como dispositivo del instante en que Graciela entra al baño. Ya no es más pasado o tan solo memoria.

Rememoramos a Frida por el acto, elecciones y narración con las que la fotógrafa decide imaginar los objetos en cuanto elementos autónomos en la imagen. Por lo tanto, percibimos en su retórica argumentos de cisión con la práctica de registrar lo real intermediado por la destreza de burlar los referentes a través de la investigación e inquietación autorales. Así como Lenin y la curiosa tortuga que fueron a parar dentro de la bañera, también la propia Graciela decide colocarse. Y entonces autorretrata sus pies en alusión directa a los trabajos de Frida. De ese modo, se llega a la desacralización del lugar junto con la transferencia de íconos (los pies que ya no son los de Frida), que amplía la perspectiva simbólica del contexto fotografiado.

Precisamos leer este ensayo de Graciela Iturbide como acercamiento a la pertenencia de la gramática del otro. Contemplamos, por lo tanto, el antagonismo de la memoria. A fin de cuentas, como escribió el filósofo Henri Bergson: “Imaginar no es recordar.” Parece constituir una situación dual. Aún lo es.

A pesar de conocer la historia y la pregnancia del mito y el dolor de la pintora mejicana, la poética fotográfica interpreta las obviedades simbólicas. Sin desprenderse de la inexorable figura estoica que representa Frida

Kahlo ante su vida, es el punto de vista subjetivo y autoral de la fotógrafa el que reordena los resquicios, rastros y silencios a partir de la experiencia en aquel baño. Se puede entender más fácilmente ese pensamiento cuando se comparte la postura de Graciela Iturbide en lo que se refiere a la producción de imágenes: “Nunca pienso en mis imágenes como un proyecto, yo simplemente vivo las situaciones y las fotografío. Solo después descubro las imágenes”.

No obstante, el ensayo fotográfico va más allá. La cámara se mueve del paisaje del baño y camina con Graciela Iturbide hacia fuera de la casa. Cierta objeto inanimado, bien como todos los demás elementos encontrados en el baño, poseía tal dimensión simbólica que parecía pedir ayuda para respirar. Graciela lo amparó. Entonces, lo colocó solo, apoyado en el muro, levemente inclinado hacia la izquierda de la composición. Allí está: la prótesis de la pierna de Frida. La imagen es suave, delicada, envuelta en la luz que se filtra por algún árbol. El objeto centralizado establece un grado tal de subjetividad que no evoca tan solo la memoria y el sufrimiento de Frida, sino que nos hace reflexionar sobre el ejercicio del gesto de confabular la realidad.

La pierna se vuelve la imagen-ícono que lleva consigo la representación de la vida de Frida. Sin embargo, esa misma pierna nos estimula a pensar en la trayectoria de las cosas y en sus efectos en la fotografía. La visión fantástica, propuesta de forma sencilla en la estética, es el resultado de la vivencia de Graciela. Lo fotografiable, en este caso, fue el tiempo de depurar la fuerza de los signos de un mito. La pierna es Frida, que ahora es fruto de la experiencia de Graciela. La acción implícita en el desplazamiento del hecho contribuye para la desmaterialización de la cosa que afirma y dice. Y esa es una buena salida para la fotografía.

Más aún, la imagen fotográfica descarrila el propio dispositivo cuando rompe con la idea de percibir el referente por la subjetividad. La estética encamina sensaciones, aunque las imprecisiones superan la claridad. En este caso, voy a utilizar la expresión “inmensidad íntima”, del filósofo Gaston Bachelard, para efecto de la fotografía.

Los bordes de la imagen nunca alcanzan la vastedad de los significados y las relaciones con el mundo y con los sentimientos de determinado espacio fotografiado y de quien lo habita. La poética desconcertante realizada por Graciela Iturbide reside en la conducción de lo que está “dentro” y lo que está “fuera” de la imagen, de manera consonante con el fenómeno que ocurría en la acción de entrada de su mirada fotográfica. Al retirar la prótesis de su rincón sordo el objeto pasa, para los privados de las informaciones biográficas que contextualizan esa imagen, a ser el epicentro de la vida de cualquier mujer. Para los demás “lectores”, la pierna reverbera la inmensidad íntima de lo que se pueda sentir en el presente al recomponer a partir del pasado el ícono profundo que fue Frida Kahlo

La fotografía que vemos no está muerta. Ella comienza antes del encuadre. El recorrido que lo precede puede direccionar la riqueza y complejidad que existe en transformar la imagen en un signo con manifestaciones de significado, encantamiento y poética. ¿Qué hace que la imagen fotográfica pertenezca al campo de lo sensible? ¿Por qué la fotografía debe ir más allá de lo documental? ¿Y qué representa que la cámara invada determinado espacio repleto de sentidos? O sea, ¿cuál es la razón de hacer que la fotografía ocurra? Quien puede respondernos todas estas preguntas es el propio trabajo de Graciela con Frida. Al fin y al cabo, es allí que está la imagen fotográfica como revelación. En realidad, es algo más, pues nos compromete con el imaginario, tiempos cruzados y la sensación por la ausencia. El polvo y la pierna de Frida salieron de la casa. Así es la fotografía.

LA IMAGINACIÓN AMPLIADA: HOMBRES, PIEDRAS Y MEMORIAS

Hay experiencias visuales que nos hacen tomar un rumbo errante, divagar sobre la materialidad de lo que vemos y sentimos. Es un hilo de la memoria muy cercano al que acumulamos a lo largo de vivencias, en las que el espíritu acompañó nuestra mirada en momentos especiales. Viajamos recurrentemente en ese proceso de percepción, latencia y redención.

Delante de la obra realizada, el disfrute poético nos enlaza con diversos grados de encantamiento e inquietud. En esa experiencia, algunas imágenes provocan cierta aprehensión silenciosa, revestida de la aridez del territorio presentado. ¿O será de los espacios afectivos provocados?

En el ensayo *Homem Pedra*, de Pedro David, a pesar de la certidumbre de sus paisajes capturados en el semiárido de Pernambuco, la estabilidad posible de la temática se desdobra en campo movedizo, astutamente imprevisible. Lo imaginario, que *a priori* conduce hacia la retórica entre hombre y naturaleza, se confronta *a posteriori* con elecciones estéticas que reducen la posibilidad de que advirtamos la objetividad del documento temporal que cerca los símbolos del semiárido.

Los signos visuales convocados en *Homem Pedra* se revelan como pistas, rastros, pasajes y fragmentos. Aprender la metáfora que subyace en la narrativa no lineal de la investigación de Pedro David es un acto que trae aparejado la intervención de mundos particulares, a los que accedemos de modo natural e intuitivo al relacionarnos con las imágenes fotográficas.

¿Cómo no recordar a Graciliano Ramos y João Guimarães Rosa, escritores que construyeron en nosotros referencias inmutables? ¿Cómo no huir de los remedos de estereotipos, tan comunes en la alteridad, sobre quién vive en el semiárido? ¿Cómo no remitirse al fotógrafo libanês Benjamin Abrahão Botto (1890–1938) y sus retratos de Lampião? ¿Cómo no pensar que el polvo, la distancia, la escasez de agua, el sol como un puñal, la dureza de la tierra evocan sentimientos e imágenes? Por la percepción visual, esos elementos u otros, hacen eco.

La obra que se instaura en nosotros indica la relación de territorios imaginarios. Al adentrarnos en la poética de este trabajo, la comprensión del semiárido que Pedro David experimenta – de forma distendida, conduciendo el tiempo a su ritmo – toma otros contornos: los de la imaginación. Por momentos, aprendemos a ver de nuevo, entramos en un laberinto que sugiere y retrocede a través de la fina línea que entrelaza lo que vemos y lo que se representa.

En ese sentido, las investigaciones visuales de Pedro David están permeadas de posicionamientos de búsqueda del lenguaje como expresión del

pensamiento que antecede a la mirada fotográfica e, incluso, a la fotografía. La imagen, en cuanto código visual, es parte del proceso de encontrar una idea, la elaboración de determinada temática antevista en la imaginación. Su proceso de creación respira dentro de una red vital y orgánica en la que los artistas están firmemente vinculados. Crear es considerar filtros, mediaciones, referencias, necesidades, deseos, sueños, negaciones, memorias, personas, tiempos, lugares, aromas, historias y afectos. Crear, seguramente, es más que eso. Es tener la incertidumbre de una búsqueda conceptual que precisa ganar cuerpo y hacerse imagen.

La búsqueda y la incertidumbre, dos ejes fundadores en la práctica procesual de la creación, condicen con algo que la autora Fayga Ostrower nos apunta bajo la expresión “ampliación del imaginar”. La práctica y el involucramiento fotográficos, que llevaron a Pedro David a desarrollar *Homem Pedra*, permiten esa discusión: “(...) La imaginación creativa nace del interés, del entusiasmo de un individuo por las posibilidades mayores de ciertas materias o realidades. Proviene de su capacidad de relacionarse con ellas. Porque, ante todo, las indagaciones constituyen formas de relacionamiento afectivo, formas de respeto por la esencialidad de un fenómeno”¹ (Ostrower, 2009).

Homem Pedra trae en su proceso de investigación un determinado marco de perspectivas y permanencias singulares. Al ponderar el carácter de continuidad en su trabajo, Pedro David explica, en cierta medida, el tenor de su búsqueda artística a través de la imagética. “[Hay] permanencia en cada proyecto, pues los proyectos nada más son que tentativas de justificar con palabras lo que, en verdad, no se puede verbalizar, porque es imagen interna”.

El afecto de la memoria. Parece que el azar brindó con Pedro David. Su búsqueda por comprender las varias facetas del semiárido de Pernambuco hizo que viajara. Sin muchos planes o rutas preestablecidas, conoció “atmósferas” de ese territorio que solo la fotografía podría traducir en belleza y simplicidad. Viajar podría hasta ser una alegoría para fotografiar.

Registramos porque no volveremos a ser quienes fuimos, no seremos más quienes fuimos en aquel lugar, y el lugar será lo que guardamos en nuestra memoria de lo que vivimos, de fenómenos que sensibilizaron nuestra mirada. Viajar y fotografiar nos ayuda a recordar, nos conforta y nos tranquiliza en cuanto a retomar las sensaciones vividas.

No sería exagerado considerar que al optar por la fotografía en formato medio, Pedro David transita por la vía de la espera, de la fabulación, hasta que las películas sean reveladas. La elección de trabajar con diapositivas en este proyecto remonta a cuestiones simbólicas del proceso creativo.

¹ Traducción nuestra.

Conocer los caminos por los que se construye un ensayo pasa a ser otra forma de percibir las soluciones o estrategias a las que el artista llega, por posturas que dan significado y visibilidad a su expresión más íntima y poética.

Así, comentando sobre los pormenores de la captura de imagen, revelado y retorno de la mirada al debruarse sobre las diapositivas durante el proceso de edición (creación continua) y de la artesanía involucrada, Pedro David me escribe:

“Realmente, las diapositivas se refieren mucho más al proceso que al resultado. Sabemos que las nuevas cámaras digitales son capaces de realizar imágenes tan buenas como las películas. Entonces, ¿por qué continuar usando ese proceso tan caro y trabajoso? Tiene que ver con la manipulación del equipo, del material sensible, la actitud, cuidados de separar el momento de la producción del momento de la edición, y de la sensación de lidiar con el proceso de fijación de la imagen en la gelatina de plata, artesanía.

Así como los pedazos de película que vinieron de fuera, acompañaron todo el viaje cuidadosamente guardados y regresaron para entrar al laboratorio y traer estas imágenes, así como fueron pre realizadas allí, en el semiárido. Es medio romántico, algo así como recoger piedritas y mudas de plantas en cada lugar y llevarlas a casa para reavivarlas.

Y tiene también mucho que ver con la reminiscencia... Yo tengo recuerdos muy nítidos de mis padres revelando películas en la cocina por la noche, y del baño lleno de copias pegadas en azulejos por la mañana...”

Por ese motivo, reconocemos en *Homem Pedra* una vigorosa textura de la memoria. El filósofo Henri Bergson propone que toda percepción es ya memoria y explica: “Nosotros prácticamente solo percibimos el pasado, y el presente puro es el inaprehensible avance del pasado que roe el futuro”. Tal vez el “hombre piedra” sea la hipótesis – tanto material como subjetiva – de que la naturaleza de la emoción equivale al territorio de los signos que acumulamos. Hombres, piedras y memorias fueron, y siempre serán, imágenes de todos nosotros. Representaciones sin fin.

Texto publicado en el catálogo de la exposición *Homem Pedra*, del fotógrafo Pedro David, en la galería de la CEMIG, en Belo Horizonte (MG), el 14 de julio de 2011.

EL PESO DE UNA ILUSIÓN

En cuanto vi y toqué el libro *Peso morto* (Belo Horizonte, 2010), del fotógrafo de Minas Gerais João Castilho, tuve la sensación de que un libro hecho por un fotógrafo, con su producción visual, no es necesariamente un libro de fotografía. O mejor, no lo es de la forma como nuestra mirada está habituada a apreciar ese formato impreso.

*Peso morto*¹ presenta cuestiones muy cercanas a las posibilidades de caminar entre la potencia física de un libro, la irreductibilidad simbólica de su contenido y la contemplación estética que se espera encontrar en las imágenes que contiene. Esos puntos son factibles en cualquier obra, como una tradición.

Sin embargo, en *Peso morto*, el proceso de fruición con el lector pasa a ser decantado por sus pormenores que son, en realidad, el hilo conductor del sabor de las metáforas, de la subjetividad y poética de investigación de Castilho. Voy a tratar de explicar el libro en cuanto forma.

Es pequeño – lo que escapa de los formatos recurrentes en los libros de fotografía – y, a pesar de voluminoso, la mano sujeta el peso de una ilusión, leve y diferente de lo que esperábamos. A partir de ese primer contacto sensorial, lo abrimos y enseguida tenemos una pista de la reflexión que el artista João Castilho imbrica en su producción, o sea, de la investigación que evoca el propio cuestionamiento de sus sentidos, de su dinámica entre hacer y proyectar para el otro. ¿O sería de encontrar y proponer al otro? Impases como este recorren la narrativa simbólica de *Peso morto*.

En el epígrafe, Castilho transcribe una pequeña cita de uno de los exponentes más importantes del *Land art*, Robert Smithson, de 1967. En la página siguiente, Castilho dice con simplicidad: “Invité a cuatro amigos escritores para que, mirando las fotografías a continuación, escribieran un texto.” Y así, muy didácticamente, el artista describe lo que encontraremos al dar vuelta la página. El ritmo, por lo tanto, es el de imágenes intercaladas con textos instigadores de los “amigos escritores” invitados: Vera Casa Nova, Marcelino Freire, Eduardo Jorge y Joca Reiners Terron. Cada uno ficcionaliza, lanza itinerarios en el campo de la literatura que hacen que las imágenes ganen movimiento en nuestra percepción.

Los más duros podrán pensar: ¿entonces, hay más peso en la narrativa fotográfica de este libro porque hay buenos textos? Hay aspectos que deben ser observados en esta cuestión de la línea editorial, explícitamente bien resuelta a través de la concepción del diseño, que es la relevancia de pensar en

Peso morto como un ejercicio de desplazamiento de la condición de nuestra mirada. En ese aspecto, es proficuo el encuentro entre la palabra y la imagen, entre la literatura y el imaginario, entre percibir lo que otros pueden crear a partir de ellas y cuánto podemos avanzar por nosotros mismos.

Pasé algunos días con ese librito a mi lado. Siento decirles a los que creen que con los textos de esos escritores las imágenes de João Castilho pasaron a ser escenarios guiados, más fáciles de contemplación, comprensión, inducidos por sugerencias fantásticas... ¡Para nada! Vera Casa Nova me aportó una posibilidad del paisaje; Marcelino Freire (como siempre) me dio un puñetazo en el plexo solar; Eduardo Jorge, erudición increíblemente aplicable; y Terron, narrativa poética fluida. Muchas ideas, conexiones y sueños.

Las imágenes de *Peso morto* estéticamente son paisajes áridos que muestran siempre una característica central: montones de piedras, sea en espacios desérticos, sea frente a casas, o en el medio del camino. Son esos signos improbables que surgen en la creación de João Castilho como análisis más allá de lo mimético, de lo que indica la forma.

Las piedras poseen la escala subjetiva de algo que es procesual en el trabajo de Castilho, procedimiento creativo que está muchas veces más en el rastro de la imagen fotográfica que en ella misma. Registro del azar, de cosas que se agrupan e interrogan al transeúnte (sin mucho sentido aparente); o, quien sabe, de piedras agrupadas en busca de reflexión sobre tiempo, razón e inminencia de futuro.

Justamente, después de habernos dado vuelta de diversas formas, nos hace caer en el vacío, en un agujero físico que atraviesa muchas páginas milimétricamente puestas allí, con comienzo y fin. La idea del peso falso del libro y del abismo de las páginas cortadas fue de la productora editorial Viviane Gandra. Se creó, entonces, un espacio proyectado que nos sorprende, en contrapunto con el torbellino de imágenes escritas o vistas anteriormente.

Descanso para la percepción de algunos. Para otros, infinitud de pensamientos imagéticos. Del mismo modo que João Castilho transforma paisajes, su libro también indica otros mundos. Para mí, un libro objeto. De cierta manera, es equivalente al sentido escultórico de las piedras de Castilho encontradas en 2009 en pequeñas ciudades de Bolivia.

La potencia sensorial de ese libro objeto proviene de la dimensión de “pequeña joya” que João Castilho le imaginó. ¿Pretensioso? En absoluto. Tal vez, sí, un modo de ofrecernos su obra como un regalo, repleto de buena literatura y en un formato que nos hace querer guardar y ser abiertamente engañados a cada retorno. Concebido como objeto, como cosa que guarda fotografía, literatura e ilusión, es fácil amontonar *Peso morto* en la memoria, así como los montones de piedras en el paisaje fotográfico de João Castilho.

¹ Realizado a través del premio *Conexão Artes Visuais – Funarte*.

Texto publicado en el blog *Olhavê* el 5 de abril de 2011.

Suelo abrir libros de fotografías y contemplar las imágenes fotográficas. Después de esa primera lectura, me detengo en las referencias textuales, en el proceso creativo, en los conceptos a los que apunta la producción del autor. Necesito sentir la obra en su totalidad, pasar por el rito de hipótesis, sensaciones, desplazamientos, aproximación con otros artistas para, al final, observar la otra cara, los fenómenos que se le presentaron al autor y que se transforman a los ojos del observador delante de los signos.

En 2010, el fotógrafo de Minas Gerais Pedro Motta lanzó su primer libro, intitulado *Temprano*. La obra de Motta retiene el tiempo del paisaje en varias situaciones. A pesar de esbozar en el título algo que se anuncia ya al comienzo, los ensayos quiebran el compás del tiempo en su latitud, mientras crean, rellenan, arreglan, construyen, sobreponen, subyugan, corroen, abandonan y terminan. Sutilmente, Motta se centra en el umbral de esas cuestiones en el uso de la fotografía.

La actitud del recorte temático es creada en el tenue equilibrio de los paisajes, que o dejan escapar la naturaleza muerta que hay en ellos, o bien evocan lo inusitado de una naturaleza interrumpida o imbricada con lo concreto. Más específicamente, de lo concreto presente en la simbiosis entre espacios y paisajes al connotar la fuerza de un eje investigativo del fotógrafo. Es en ese aspecto que el libro *Temprano* nos hace advertir la extensión de las estrategias que atraviesan el lenguaje fotográfico desde perspectivas de recurrencia, acúmulo, documentación, metáfora y alegoría por medio de la forma.

Cuando usamos la palabra estrategia, aludimos a lo que todo artista tiende a colocar en su proceso creativo, después de decidirse por una idea. Y no hay nada de negativo o peyorativo en ese término – algunos pueden considerar la expresión muy próxima al marketing del mercado del arte. Hago uso aquí de esa palabra por el apego a las proposiciones estéticas relevantes, que ayudan a comprender los trabajos fotográficos. En fin, la estrategia que no deja de ser el desarrollo de “encontrar” el camino para la narración de motivaciones artísticas.

Con *Temprano*, es posible que la mirada sea conducida por una dicotomía velada, que desagua en el pensar sobre lo que vemos de real, mientras investiga, contraponiéndose a lo que creemos ver. Es en esa oscilación entre encuentros improbables de la naturaleza con el hormigón urbano y cotidiano, o cuando el individuo deja resquicios de sus pretensiones en el paisaje (o en su resquebrajamiento), que se yerguen las imágenes de Motta.

El libro reúne varios ensayos emparentados, por decirlo de alguna manera. La estructura conceptual de Motta se establece en elementos singulares,

como el estatuto de la espacialidad y sus significados, cuando contemplados por la destreza de construir más allá de él. En ese sentido, hay un qué de melancolía en la mirada del autor al entregarse a territorios retumbantes, por su vigor físico en oposición a la fase *nonsense* del descamino, del adaptarse a tiempos sin funcionalidad, sin perspectivas, tal vez sin futuro. Los ensayos de *Temprano* asumen una auténtica autonomía de representación.

A través de los paisajes de *Temprano*, transitamos por los ensayos *Fachada cega* (2003–2004), *Tanque d'água* (2006), *Caçambas* (2001–2007), *Sin Título* (2002) y *Arquipélago #2* (2008–2010). Discretamente, la visualidad estructurada en las investigaciones de Motta promueve algunas falacias y trampas. El tono esquemático, económico y directo de las composiciones, así como la ausencia de pistas (referencias) que nos aparten de la incomodidad de tantas escenas insólitas y, paradójicamente, tan simples, funcionan como un juego de seducción. ¿O será simulación? El autor Jean Baudrillard, en su obra *Simulacros e simulação* (1991), aporta una reflexión muy oportuna en relación de territorio: “(...) Un territorio tampoco es un espacio, por lo que este término implica para nosotros de libertad y de apropiación. Ni instinto, ni necesidad, ni estructura (ni siquiera si fuese cultural o comportamental), la noción de territorio se opone también, de alguna manera, a la de inconsciente. El inconsciente es una estructura enterrada, reprimida e indefinidamente ramificada. El territorio es abierto y circunscripto. El inconsciente es el lugar de la repetición indefinida de la represión y de las fantasías del sujeto.”¹

De ese modo, el proceso de creación de Pedro Motta trae ese territorio simbólico entrelazado con la premisa de guardar imágenes que necesariamente no existen. Sin embargo, son imágenes conscientemente forzadas a nacer a través de la inclinación fotográfica de Motta para explicar cómo se presentan los espacios rozando la reflexión. El concepto, por lo tanto, constituye la base de la estructura de esas imágenes. La subjetividad surge de la forma – de los espacios capturados y confabulados.

No obstante, es en su tranquilidad aparente que se nos escapa la sutileza con la que el autor manipula lo natural, haciendo que la complejidad del ícono (de lo que se representa) adquiera gran intimidad con la conjetura procesual y simbólica significada por esa interferencia. Sí, Pedro Motta metamorfosea y, por eso, sus ensayos son tan instigadores. A cada nueva imagen que dialoga con la anterior, por su corpus temático, advertimos que hay intencionalidad en ritmar los objetos con sus espacios (o viceversa) como instrumento de conquista imaginaria en relación con la investigación.

Transformación es una palabra que recalca la retórica de *Temprano*. Anateresa Fabris, indiscutiblemente una de mis autoras favoritas, nos ayuda en esta reflexión sobre el realismo en la perspectiva fotográfica y en su

¹ Traducción nuestra.

imbricación con las nuevas tecnologías, cuando escribe: “(...) hoy en día se configura como una problemática muy compleja, que obliga a rever categorías y conceptos operacionales, estrategias y funciones cognitivas en virtud de un cambio conceptual profundo, en el que se inscribe el desplazamiento de la ‘representación’ para la ‘presentación’, del ‘simulacro’ para la ‘simulación’, en una atmósfera cultural que autores como [Pierre] Lévy no dudan en definir como un nuevo Renacimiento”².

Es muy placentero cuando un trabajo fotográfico suscita tantas cuestiones y nos envuelve en las particularidades conceptuales con las que se revisten las fotografías. Siempre que releo a Peter Osborne, me siento atraída por algunas de sus proposiciones, como esta que dice que la foto se distribuye a través de los espacios de su proceso, que la impregnan como una imagen. O cuando Osborne sintetiza, “Existe una afinidad ontológica aquí entre la fotografía y el arte conceptual o, de forma más genérica, el lado conceptual de toda forma del arte. Porque no hay un espacio fijo para la foto ni para la obra de arte.”

Veo en esas dos reflexiones el camino de la creación de Pedro Motta y el espacio que *Temprano* ocupa en cuanto narración fotográfica. Nos deja también un aliento cuando contemplamos la seducción de la fotografía por la naturaleza, que deja de ser verosímil y análoga, para transformarse en requinte de la creación. Seducción por la naturaleza construida en imágenes – sin utopías, sin belleza – de un vacío repleto de sentidos y búsquedas.

Temprano nos muestra que la duda ante la imagen fotográfica nos hace pensar más sobre nuestro modo de ver las cosas. Muestra también que otra perspectiva, menos rígida, más cercana a las posibilidades de la fotografía como dominio de la expresión, nos hace ver más allá.

² Traducción nuestra.

Texto publicado en el blog *Olhavê* el 13 de marzo de 2011.

ATMÓSFERA DE LO INEXISTENTE

Después de la experiencia de leer el libro *O Lago do Esquecimento* (2013) de la fotógrafa Paula Sampaio, busqué otro libro en mis estantes. Recordaba palabras del doctor y escritor ruso Anton Tchekhov (1860-1904). Por esas imprevisibles conexiones, alineé en mi percepción dos mundos absolutamente distanciados, absolutamente reveladores. Por eso, preciso comenzar este texto transcribiendo una ínfima aunque intrigante parte de la obra *A gaviota* (1896), de Tchekhov. Se trata del diálogo entre dos personajes:

Nina: *Es difícil representar la obra que has escrito. No hay personajes vivos.*

Trepliov: *¡Personajes vivos! No se debe representar la vida como ella es ni cómo debería ser, sino como se nos presenta en los sueños.*

Nina: *En tu obra hay poca acción, solo declamación, del comienzo al fin. Y, para mí, una obra precisar tener amor...*

De cierta manera, la licencia poética permite ese encuentro entre la palabra de uno y la escritura visual del otro. Necesitamos esa sensación limítrofe de una obra que toca la otra, de rever representaciones por sus fenómenos de actuación. Lo digo, porque una investigación visual toca no solo y únicamente el tema, el asunto, la idea. Aborda también la sensibilidad del fotógrafo de advertir la transformación del objeto que será narrado por la fotografía en sujeto activo, que discursa por sí mismo, que se hace protuberante por lo que se construye a lo largo del tiempo de impregnación sobre determinado contexto. En el caso de Paula Sampaio, el lugar estudiado desborda la invisibilidad, el aislamiento traicionero de la acción humana en un ecosistema vívido antes y paralizado ahora. La fotografía de Paula revela la historia de Tucuruí, región de Pará que quedó sumergida por ocasión de la construcción de la Central Hidroeléctrica de Tucuruí (décadas de 1970 y 1980).

La investigación *O Lago do Esquecimento*, de Paula Sampaio (nacida en Minas Gerais, radicada en Belém), nos coloca delante de la reflexión sobre la inclinación de narrar la transformación de lugares, la insensatez humana, el silencio de los que se fueron y de los que insisten en quedarse. Porque precisan la tierra, porque hay que plantar y pescar, sea para vivir, sea para conseguir dormir. Para ellos, la esperanza salva la noche para ver el amanecer.

El trabajo de Paula persiste por eso, por la voz ahogada de las historias de vida que vagan desordenadamente por aquellas aguas. Durante tres años, Paula viajó horas en pequeñas embarcaciones para encontrar ese escenario místico y desolador. Las imágenes pasan a ser la actitud de inventariar lo que no se ve. El lago, protagonista de este ensayo, nos toca por su dramatismo y

melancolía. El silencio del paisaje parece ensordecernos, parece traernos a la atmósfera de lo inexistente.

Al revelarse como en un espejismo, nos obliga a ver lo no visto. Troncos, pedazos delicados de vegetación surgen como almas en busca de una salvación imposible, no la del purgatorio, sino la de un limbo sofocante que ni siquiera permite indicarle a la memoria sus ruinas. Casas, cosas, plantaciones y animales fueron tragados y las personas desplazadas de su territorio.

El expresionismo blanco y negro de Paula Sampaio enfatiza ese horizonte: el escenario de la nada que esconde escenas sepultadas de historias de gente. Es un ensayo arrebatador estéticamente, que gana potencia por la proximidad de la elección de formas improbables. De organismos por momentos abstractos, por otros mutantes, el paisaje de Paula se desvela poco a poco en un mundo de extrañeza, en antítesis a la realidad que los hechos juzgan poseer.

Hay que considerar que es justamente en ese punto entre el documento y la proyección simbólica que emerge la retórica de esta fotógrafa. Su poética promueve el debate sobre el concepto de horizontalidad de la mirada puesta delante de la naturaleza. Vale decir, podemos ejercitar la reflexión sobre el dominio, digamos, natural de registro. *O Lago do Esquecimento* provoca, por lo tanto, la rendija que le exige a la mirada ir más allá de la contemplación, de recorrer el paisaje en cuanto arqueología de historias, de tiempos suplantados y por el momento suspendidos, que deben encontrar el tiempo de suposición del otro.

No obstante, el libro *O Lago do Esquecimento*¹ corrobora no solo la imagen de un espacio, sino también la vida que sobró, a través del primoroso registro oral con parte de la población remanente (cerca de seis mil habitantes). Son enunciados que recuperan recuerdos, hechos, impresiones del embalse de las aguas del río Tocantins, que creó artificialmente el Lago de Tucuruí.

Paula fue generosa con quien le contó las “verdaderas” historias. Como una antropóloga, guardó y editó diversos relatos para su libro. El silencio de las imágenes se rompe con las palabras, con el ritmo de quien narra la memoria para explicar lo que sobró – como epígrafes de lo que se ha ido. Las imágenes y los relatos pasan a constituir, mutuamente, drama y colisión, pasado y sobrevivencia, cansancio y ansiedad, desatención y olvido. *O Lago do Esquecimento* cuenta también con textos primorosos del periodista Adolf Gomes, de la historiadora Rose Silveira y del escritor Pedro Afonso Vasquez, que añaden contextualizaciones y reflexiones relevantes para la problemática socio-ambiental tratada en el libro.

El trabajo de Paula Sampaio nos desorienta, empaqueta nuestro contexto urbano tan práctico y ordenado, bien como el imaginario. Moviliza, de ese

modo, nuestra mirada y percepción para la posibilidad de la existencia de 1.100 islas (formadas por el embalse), del aislamiento de sus habitantes, de las restricciones de desplazamiento, cuidados y visibilidad. Aunque la fotografía no muestre directamente a esa gente, varias voces componen literalmente esta investigación. Paula indaga el olvido por y sobre el ser humano; fricciona un lugar (casi fantástico por su intangibilidad) con la desconcertante invisibilidad de una población que lucha por no fosilizarse. Personas que cogen peces para seguir. Sin desvanecerse, al menos, en las páginas de este libro.

¹ Ganador del XIII Premio Funarte Marc Ferrez de Fotografía.

Texto publicado en el site del 3º Fórum Latino-Americano de Fotografia de São Paulo el 12 de octubre de 2013.

Los libros traen consigo una vocación acerca de cómo se construyen historias. Traen también dominios narrativos que se amoldan a las ideas y conceptos de lo que se cuenta. La dinámica de las imágenes fotográficas transportadas para el libro revela una estructura mucho más compleja que un simple agrupamiento. Si hiciéramos una analogía, es como concebir ideas sin determinar el lenguaje, dejándolas en el aire, a merced del viento para sostenerlas en su inocencia de apenas revelarse, presentarse sin, no obstante, poseer una base que las haga viables en su extensión poética.

En 1979, el antropólogo Roger Bastide escribió que “el recuerdo es una imagen construida por los materiales que están, ahora, a nuestra disposición, en el conjunto de representaciones que pueblan nuestra consciencia actual.” ¿Qué es lo congruente cuando tejo consideraciones sobre estructuras narrativas a través de la fotografía en libros y el recuerdo que se construye? Podría desafiar algunos aspectos para argumentar, pero me valdré de una percepción empírica para discutir esos asuntos. En nuestro caso, el fotolibro *Hesitating beauty* de Joshua Lutz (Schilt Publishing, 2012). Lutz, un artista renombrado y premiado, que además es educador, trabaja en el libro una cuestión personal que le preocupa, una determinada enfermedad familiar.

Debo admitir que la portada fue, para mí, desconcertante. El título envolvente fue colocado justamente delante del retrato de una mujer muy elegante, en la línea de sus ojos. Sus labios entreabiertos parecen a punto de contarnos algo o, quien sabe, soltar naturalmente un poco de aire. Sus ojos, por otro lado, también están entreabiertos, aunque más cerrados que abiertos. En ellos cabe toda la historia que está por comenzar. En una tenue postura que se opone a lo que solemos esperar del retrato, su mirada retrocede hacia la reclusión. Se cierra ante la evidencia, la exhibición. De alguna manera, al final del libro, es posible retomar la portada con la disposición de entrar en esa mirada e imaginar en lugar del otro.

Publicación de diseño elegante y tamaño que permite acomodarlo en la palma de la mano, la delicadeza de *Hesitating beauty* comienza con la sonrisa abierta de una mujer y con un relato franco. En un texto breve, con letras que evocan nostálgicamente las de una máquina de escribir, la voz del narrador expone motivos razonables que hacen que el libro exista. Encontramos palabras como depresión, esquizofrenia y paranoia, pero también otras, como memoria, realidad y zambullido. Tenemos, entonces, todos los elementos dolorosos del acercamiento visual entre dos personas: el fotógrafo y el sujeto de su retórica. Ese sujeto no es solo representado, sino también profundamente

investigado por la superposición, por pistas, por marcas de tiempo. En ese texto, llamemos introductorio, el objetivo del libro es claro. No obstante, sabemos poco sobre lo que nos enredará.

Con silenciosa habilidad, Joshua Lutz parece conducir un umbral documental que discute más por lo que escribe que por lo que muestra. La historia gana vigor por la aptitud del fotógrafo en operar narrativas en paralelo, donde cada cual demuestra intereses opuestos. No hay linealidad en el tema propuesto, lo que resulta en la percepción de la simultaneidad de las imágenes, de la amplitud de las configuraciones poéticas. En realidad, Lutz ya había anunciado en el primer texto del libro que iba a “mirar el archivo familiar buscando indicios de comprensión”, como imaginaría “un tiempo en el que pasado, presente y futuro colidieran; un lugar donde el peso de aquellas memorias es más fuerte que la realidad”.

Sin embargo, además de las imágenes, complejas porque son tan delicadas, refinadas y directas, los textos poseen una función aparte, son pequeños epílogos para el eje discursivo del libro. Una parte de los textos está firmada con el pseudónimo *Hesitating Beauty* y así entramos en la voz frágil, confusa y melancólica del sujeto retratado, que expone sus certidumbres febriles. Hay también relatos (de cartas y entrevistas) que evocan la coexistencia de un mundo por el que la enfermedad pasa a tener una dimensión abstracta desconocida e improbable.

La incomodidad de estar cerca, pero viviendo en mundos perceptivos distintos, se siente sutilmente en las entrelíneas. La realidad versus la manifestación de imágenes indelebles de la esquizofrenia pasa a ser un juego de cruzamiento de significados. Lutz investiga el archivo de ese núcleo familiar y la potencialidad de la esfera de lo imaginario de ese material.

Ampliando lo que ya he mencionado por medio de Roger Bastide, pongo también de manifiesto la idea de forjamiento para el nivel de la potencia fotográfica. Al desviar de la retórica clásica de enunciar un hecho ocurrido, el forjamiento connota características menos espesas, más poéticas, débilmente evidentes y significativamente instigadoras. Joshua Lutz desconstruye la fotografía y la coloca a la deriva de la posibilidad de lo que dice ser “pistas” de su historia de afecto por esa mujer, que se desplaza por el libro incluso cuando su imagen está ausente.

Vemos, por lo tanto, un discurso biográfico-ficcional, aunque no totalmente en ese orden, cuyo tiempo, como dice Paul Ricoeur, tiene la propiedad de la enunciación narrativa de presentar, en el propio discurso, marcas específicas que la distinguen del enunciado de las cosas narradas – lo que coloca el tiempo narrativo de la ficción entre el acto de contar y las cosas contadas. *Hesitating beauty* tiende a provocar una lectura por ese camino, no siempre claro (y no esperamos que los fotolibros lo sean), para ejercitar la comprensión sobre ese objeto de discurso fotográfico.

Cabe resaltar que la edición nos impone incertidumbres de tiempo y también discute cómo las imágenes nos hablan. O sea, resta la delicada sensación de que las imágenes nos confunden, nos provocan por no ser tan solo índices de personas, lugares, en fin, de contextos que deben ser absorbidos con otra significación más allá de la realidad, donde podemos reflexionar sobre lo que pueda ser la verdad de la historia materna por la experiencia ficticia de la trama intrínseca y particular de la fotografía de Joshua Lutz. Un libro en el que el cuestionamiento de lo que podemos percibir indisciplina lo que podemos imaginar.

Texto publicado en el sitio del 3º Fórum Latino-Americano de Fotografia de São Paulo el 24 de septiembre de 2013.

SENTIDOS SEGREGADOS

Tendría que acudir a otro aire aquel día. Las manos se peleaban con los ojos, no comprendían cómo podía haber arena en ellos. Ya hacía semanas que venían diciendo que ese día sería especial. Que el sol huiría de las nubes y que la noche tardaría en afirmarse. Su casa era mínima, no por el espacio en sí, sino más bien por el aire seco-pesado-oprimido que enfriaba la vida en su interior.

Pero a pesar de todo, no quería mudarse. Era incapaz de superar su miedo de mudarse. El hábito de ir a la ventana impregnaba su mirada. Era un hábito, nada más. Miraba el paisaje seco, árido de asfalto, al mismo tiempo que se contorcía para ver bien. Y como ver es abrir hendiduras en lo que vemos, sin saber dónde encontraremos el fin de la percepción, mirar el paisaje se convirtió en creencia. Sistemáticamente, el paisaje se fue volviendo gente. El espacio se fue haciendo secreto. Secreto de gente. Rostros de transeúntes. Imágenes del acúmulo de colores, movimientos, cuerpos, pedazos, cosas, bichos, soledades.

Pero ese sería un día diferente, como habían dicho. Decidió abrir la puerta y, en un impulso de acercarse más a esas historias que “andaban” por ahí, salió. El paisaje dejó de ser imaginación. Circuló en su propio silencio, enfundándose entre personas y vestigios, entre ventanas (ahora vistas desde fuera) y edificios, entre miradas y encuentros. Encarar la realidad le permitió percibir poco a poco el ejercicio de transitar por la ficción que hay en ella. Mirar las cosas de cerca no las hace más realistas, mirarlas de lejos, tampoco. Lo que nos hace trascender la realidad es la imagen que construimos a través de ella.

Aquel día hubo sorpresas, menos por lo que predisponía el tiempo y más por lo que se respiró más allá de la ventana. Sucedió que la vida del paisaje se transformó en un largo día delante de la fotografía. Lo que ocurrió con esa mirada se volvió territorio de imágenes. Sentidos segregados de un lugar.

Texto realizado para la publicación de *A memória e o concreto*, del fotógrafo Paulo Batalha, en abril de 2013.

Cuando nos imaginamos un lugar, damos vueltas en nosotros mismos. Desbordamos historias, decididos a reapropiarnos de símbolos que ni siquiera sabemos con seguridad si nos pertenecieron algún día. Salir en busca de la ilusión no deja de ser un esfuerzo. Buscar una narrativa que construya imágenes tal vez sea la esperanza de las lejanías del comienzo. En ese ejercicio, pasamos a crear para refutar el olvido, pues resignarse delante del tiempo es colocarse al ras del suelo y permanecer así, letárgico, postrado.

Contrariamente, podemos cuestionar el destino de las imágenes embebidas en nosotros. Es necesario deshilar el imaginario, investigar hechos, examinar minuciosamente archivos, abrir cajas, releer cartas. Encontrar peces. Atar imágenes de recuerdos. Sumergirse en el fuego. Romper con la certidumbre, a veces dolorosa, de la realidad para recuperar el alumbramiento de la arqueología íntima y de sus nexos.

A partir del recuerdo de un territorio híbrido por la geografía y por el afecto, Gilvan Barreto encaminó su investigación fotográfica por imágenes poéticas, que discurren poco sobre la representación directa de lo vivido. Se decidió por la digresión al construir un discurso metafórico. Partió de la conducta de traer camadas enterradas pela fotografía. ¿O estarían carcomidas por la memoria?

Su propuesta visual reconsidera los términos del recordar, recurre al ejercicio procesual de cuestiones que van más allá de buscar tan solo trazos del pasado, rastros políticos, visualidades religiosas-profanas. La disposición de inventar otro universo, alimentado por la experiencia del tiempo, le trajo a Gilvan Barreto la fragmentación de los vínculos lineales de la narración. Creó intervalos en la memoria para que fluya una arqueología de ficciones de su propia historia.

Texto de presentación de la exposición *Arqueologia de ficções*, del fotógrafo Gilvan Barreto, en Capibaribe Centro da Imagem, Recife (PE), entre el 26 de septiembre y el 16 de noviembre de 2013. La exposición tuvo curaduría de Georgia Quintas y realización del Capibaribe Centro da Imagem y blog *Olhavê*

Hace mucho, la inminencia del gesto se contorsionaba, escrutaba el asombro de salir de la realidad. Se rompió el silencio y, con él, las cicatrices se ensancharon por escavar demasiado. Pensaba que despertar era tan solo ver lo que estuviera a su alcance. Pero si para alcanzar es necesario ver por la porosidad de los contornos y caprichos de lo que vemos, o creemos ver, ¿cómo atravesar un mundo más allá del cuarto oscuro, que siempre acomoda la infancia, la familia, olores vividos, sonidos intercalados, la devoción a los santos, el rigor de las campanas?

Pasó a vagar por los velos de lo ordinario, como si todo formara parte de sí, en la esperanza de ver mejor. En una especie de modulación de coexistencia, pasaba la mirada por la textura de las cosas, así como la mano que se adhiere a la piel del otro. Hizo ese ejercicio varias veces, sin saber muy bien dónde encontraría la evidencia de aquel así llamado mundo ordinario que nos rodea. De la orden de lo simple, de lo común, pedestre cotidiano. De lo que se justifica por ser como es. Como si la naturaleza de las escenas ordinarias fuese la certidumbre de reconocerlas, porque siempre estuvieron, están o estarán en algún lugar entre nosotros.

Impregnado de preguntas, con su mirada registró la falta de pudor en relampagueos de gente, rastros, ruinas, falsos deseos ofertados. Fue y volvió por la carne. No fabular la realidad, sino proyectar en ella sentimientos reales, fue un camino. Trató de clarear la vida con la fotografía. De sí, de su carne insular, pasó a huir hacia el espíritu del otro. A través del universo fotográfico de Ricardo Labastier, los significados no desvisten tan solo la representación. Al contrario, se sumergen en el abismo de la carne. Tropiezan con apariciones, más allá de las apariencias. ¿Pues no sería nuestra mirada el patíbulo que abriga percepciones en nuestro imaginario? El abismo se hizo prosa de la búsqueda en entender vestigios de quien somos.

Texto de presentación de la exposición *Abismo da carne*, del fotógrafo Ricardo Labastier, en la *doc Galeria*, São Paulo entre 20 de agosto y 21 de septiembre de 2013. La exposición tuvo curaduría de Georgia Quintas.

PARA UNA COMPRESIÓN MÁS ALLÁ DE LO VISIBLE

¿Quién recuerda la primera fotografía que le provocó arrebatamiento? ¿Qué fotógrafo no se ha sorprendido con la imagen que surgió en el fotograma, por obra del azar o porque imaginaba haber captado una escena que, a decir verdad, era una ilusión, una representación de lo que había visto?

La ambigüedad entre testimonio/documento y representación/construcción de significado en la imagen fotográfica es el reflejo de cómo operamos y advertimos la cultura visual de nuestro tiempo, repensamos el pasado y prospectamos el universo imagético, que nos seguirá sorprendiendo.

En el momento en que vivenciamos intensamente la producción de la fotografía – y bien podría estar aquí el filósofo Vilém Flusser diciéndonos: “Vean, dije hace 28 años que la democratización de la fotografía sirve de modelo para la democracia del futuro” –, seguimos sensibles al campo del encantamiento, de lo invisible, de la emoción, de la reflexión y del extrañamiento. El movimiento propositivo, la acción de significados que una fotografía provoca es, en esencia, su fuerza, su comunicación y conexión.

Al conocer el trabajo de Pieter Hugo, nos detenemos insistentemente en la elocuencia de retratos y paisajes, de mundos dramáticamente contundentes, de imágenes que bien podrían estar apenas en una pesadilla... En otras fotografías, lo que parece ser domesticado, escenificado, ficcionalizado es también la conducción de narrativas que redefinen la así llamada realidad desde la perspectiva de lo improbable.

La exuberancia estética vista en *The hyena and other men* y en *Nollywood* es aún más vigorosa cuando las miradas de los retratados nos atraviesan, inclementes. Pieter Hugo direcciona, en una especie de arqueología social, lo que podríamos llamar de representación por la performance. No hay ingenuidad en los retratos, hay sí un intercambio simbólico al narrar vidas y muertes.

La vocación por las imágenes fuertes de Pieter Hugo arrebatada e impresionada la mirada del espectador de forma pungente. Es como si él viera la realidad a través de una visualidad que acondiciona la esencia de grupos sociales, sus riesgos y desventuras.

Incluso en trabajos en los que podemos observar el sentido de inventario de situaciones políticas, religiosas, económicas e identitarias, su poética enfatiza la sintaxis de la fotografía que interpreta el mundo de frente y asertivamente. Lejos de tratar a los sujetos de sus ensayos como dispositivos exóticos y bizarros, cercanos a la imagen cliché, Pieter Hugo nos propone desafíos, desvíos, desciframientos ocultos...

Fotografías para una comprensión más allá de lo visible.

Como dice el escritor israelí Amós Oz: “(...) la realidad no es solo lo que el ojo ve (...), sino también lo que se esconde del ojo y se revela a quien busca con los ojos del espíritu y a quien toca con los dedos del pensamiento.”

Que el futuro de este fotógrafo sea el de siempre encontrar, por medio de imágenes, historias que merezcan ser contadas.

Texto de presentación leído por Georgia Quintas en la entrevista que realizó con el fotógrafo sudafricano Pieter Hugo, en la abertura del 7º Paraty em Foco, en 2011.

LA FOTOGRAFÍA COMPARTIDA

Una nostalgia y un candor singulares orientan el trabajo *Ascensoristas* del fotógrafo Héctor Mediavilla. En principio, este ensayo se mostró como una proposición, cautivado por algo muy cercano a la memoria social. Son retratos dobles, por la decisión equilibrada de Mediavilla de presentar su ensayo en dípticos. Por lo tanto, en cada fotografía la historia documentada discurre sobre el retrato y su espacio de pertenencia social. Los ascensoristas ya hacen parte de nuestro imaginario de profesiones conocidas, pero la modernidad los achata y se van haciendo raros en nuestra sociedad.

Entramos y salimos. Nos acercamos y nos distanciamos. Todo a partir del ínfimo límite del ascensor y de los tiempos que se entrelazan fuera y dentro de él. En el interior de esos ascensores, los protagonistas de Mediavilla son serenos en su oficio. Algunos organizan cartesianamente su “estancia” en la hermética condición de su profesión, y varios objetos representan mucho más que supuestas curiosidades.

Al contemplar esos detalles, vemos que los índices de la imagen emanan de la vida de cada uno de los individuos fotografiados. La joven ascensorista se maquilla y su delicadeza se refleja en la revistita de ventas de Avon, estratégicamente acomodada en su estante de trabajo para futuros interesados. Las televisiones, la manta y la ropa de frío también son aspectos que deben considerarse en ese fabuloso universo de imágenes documentado por Mediavilla.

El hecho fotográfico elegido por el fotógrafo es substancialmente antropológico, y no es necesario ser antropólogo para convertir el contenido temático en documento social. Sin embargo, es la manera como el fotógrafo lo hace que determina su estado. El ensayo que nos deleita describe al otro en su propios aspectos de vida en cuanto profesión. Pero es la forma como Mediavilla conduce su participación al fotografiar al otro que provoca el candor que sentimos. Cuando eso ocurre, percibimos el respeto, la solidaridad y la honestidad en relación con el otro. No se trata tan solo de “sacar” una foto, sino más bien de relacionarse a través de ella con el retratado. Cuando se logra ese compartir, el registro visual es cercano, se contuerce en el cuerpo del otro. El campo visual se vuelve, por lo tanto, lugar de relleno simbólico de los protagonistas del proceso: autor y fotografiado. La fuerza poética que constatamos en las representaciones visuales recorre ese trayecto de la convivencia, de compartir el momento del quehacer fotográfico y del disfrute inexorable del intercambio.

Cuando me involucré con *Ascensoristas*, inmediatamente recordé a los grandes maestros del uso de la imagen en el campo de la Antropología: Jean

Rouch y Sol Worth. El primero, adepto al *cinema partagé*, nos enseñó que la imparcialidad no existe y que la gracia y la riqueza del discurso etnográfico están en descubrir al otro con el otro. Ya Sol Worth vislumbró la quintaesencia de todo esto al definir la fotografía como símbolo de las interacciones humanas.

Por lo tanto, los ascensores (lugares transitorios, efímeros en su función) se configuran como un limbo de soledad, de un tiempo deshilachado que entra y que sale. A partir de la mirada de Mediavilla, las personas que delinean los símbolos de una vida vivida en pequeñas “cajas” que suben y bajan permanecen en la memoria.

Texto publicado en el blog *Olhavé* el 16 de agosto de 2009.

En la oscuridad adensamos imágenes disolutas. Le damos formas a lo que nunca las poseyó, deshilachamos posibilidades para encontrar un nuevo territorio; cierta espacialidad que no determina certidumbres, pero que asegura imágenes, borradores de sensaciones. A través de ella, de la oscuridad, vemos más por lo que perdemos en su latencia insinuada que por lo que aprehendemos en sus lapsos de luz. No siempre la definición en la imagen vista revela el discurso más claro. Tantear, mecer por la forma. Desplazarse por la oscuridad permite trenzar cierto erotismo con volúmenes marcados por el color.

El acto íntimo de entregarse a las imágenes es suficientemente profundo, así como ver la oscuridad. El peso de la imagen transitiva – aquella que nos hace pasar por una ruta sin fin – también sopla el aire denso de la búsqueda, de la mirada de quien vio algo más en las personas, en las vidas deshilachadas... En la penumbra de esas imágenes, sentimos el recuerdo de cosas imaginadas en escenas que no pertenecen al mundo táctil. Al nacer de la porosidad de un sentir en el limbo de la noche, ver se vuelve experiencia. Por la mañana, queda la duda de lo que fue, de lo que valió la pena.

La exposición fotográfica del artista Bruno Vilela en la Fundação Joaquim Nabuco (Recife/PE) es un ejercicio de desvelamientos. Vilela autentica sus propias versiones de historias infantiles entrañadas en nuestro imaginario con un título simple y lúdico en todas las fotografías: *Bibdi bobdi boo*. Casi ilegible para algunos (la expresión significa el instante en que la varita mágica transforma algo), como por arte de magia, el mundo simbólico de las fábulas se descompone. Las imágenes que el soporte fotográfico construye y narra nos desplazan hacia un insólito y desconcertante realismo pictórico

Retomar temáticas frecuentes en las artes visuales, inclusive en trabajos fotográficos, es una elección delicada. La habilidad en resignificar un repertorio es algo que puede seguir el atajo de lugar común, en el caso de no haber una relectura del hecho consciente de ir más allá del propio concepto. O sea, es necesario crear una dinámica de significados autorales propios que ponga la idea motriz como punto de partida para un nuevo recorrido perceptivo. Es lo que ocurre en *Bibdi bobdi boo*, exposición intrigante y de loable calidad técnica.

En el ensayo repleto de personajes (verdaderas imágenes-íconos preestablecidas), como Blanca Nieves, Caperucita Roja y Alicia (en el País de las Maravillas), la fotografía no solo se usa como registro, sino también como lenguaje. Las imágenes poseen un vigor vertiginoso. En ellas, los mitos desaguan. La elaboración de las escenas nos lleva a una dimensión imaginaria rica en detalles, que nos indican el paradójico terreno imagético delante de nuestras certidumbres.

Todas las figuras femeninas que componen las fotografías de Vilela son alegorías de un nuevo discurso. Lo lúdico de las historias para niños se vuelve dramático, sobrecogedor y furtivo. Hay sangre, hay dolor, hay caída... El artista trabaja exactamente en ese umbral entre lo establecido y lo improbable: de la decadencia de la perfección de las dulces, heroicas y diáfnas mujeres.

En esta exposición, que trabaja con una composición pictórica, la dirección de escena y la fuerza cromática son dos elementos que sobresalen. Bruno Vilela trabajó metódicamente no solo como director, sino también como productor, figurinista y maquillador. Fue el responsable de todo el proceso fotográfico. La performance de la actriz contratada se transforma en cada idealización creada por Vilela. A través de las fotografías, percibimos un hilo conductor subjetivo hilvanado por algún secreto, que recorre todo un territorio decadente y abandonado sugerido en las imágenes.

La figura femenina representada en cada fotografía, siempre solitaria, no nos muestra su rostro por completo, camufla su identidad, dándole aún

más fuerza a los detalles y a nuestras interpretaciones. El artista desplaza y aísla la escena bajo una atmósfera de silencios y alejamientos causados por algo anterior, que nosotros no presenciamos. Una sensación incómoda de la inminencia del instante de un acontecimiento que no aprisionamos y que, por cierto, nos devolvería la razón.

La fotografía contemporánea es proficua en su utilidad como soporte de registro para el arte conceptual o de performance, pero sobre todo como expresión y como posibilidades de apropiación del lenguaje en sí. Cuando leemos la expresión “Bibdi bobdi boo”, sentimos la necesidad de algo más esclarecedor, que nos indique un atajo para la inverosimilitud que vemos. Seguramente las palabras facilitarían nuestro acercamiento a cada personaje, en contrapunto a una nueva “realidad” – silenciosa de porqués, pero repleta de metáforas. Sin embargo, de ese modo no redimensionaríamos el tenor onírico e incongruente de nuestros propios mitos.

MUNDOS TRANSFIGURADOS

En *devercidade*,¹ la conferencia del fotógrafo João Castilho fue un viaje a mundos transfigurados. En cada ensayo que presentaba Castilho, envuelto por su voz suave, entrábamos en la profundidad que el lenguaje fotográfico revela cuando se experimenta y se piensa. El silencio de la sala oscura nos remitía a la dialéctica de imaginarios, de espacios limítrofes entre lo creíble y lo surreal. Los paisajes, las personas y los objetos son tan improbables que dan vértigo al mirarlos.

La producción de Castilho se cuenta entre las más instigadoras en el campo de la fotografía experimental. De tan profusa y proficua, se hace flácido conceptualarla. “Documental imaginario” fue una definición apropiada por ocasión del trabajo *Paisagem submersa* (realizado con Pedro David y Pedro Motta). Y, de hecho, João Castilho se inserta cada vez más en la abstracción, en la subjetividad y en la construcción de la imagen como narrativa deshebrada.

El desasosiego de los mundos creados por Castilho precede al acto fotográfico. Comienza en el pensamiento, en el rico repertorio que lo alimenta, sea la literatura, sea el cine o las artes visuales. Las fotografías son el resultado de investigaciones, de referencias vitales para su creación. Tal vez por eso no nos sorprenda que Castilho cite dos veces en su conferencia al poeta João Cabral de Melo Neto, declamándolo. ¿El motivo? Palabra en cuanto discurso de imágenes. Puede ser...

Pero la intensidad y la complejidad de la obra de Castilho se amalgaman con las de Ernesto Neto, maestro de la escultura y de las instalaciones, y con las del artista Gordon Matta-Clark. Sin embargo, la relación con la intervención en el medio ambiente, como en *Tempero* o *Linhas*, tiene un fuerte vínculo con la *Land art*. Esto nos lleva a pensar en grandes nombres como Richard Long, Robert Smithson e, incluso, Nancy Holt y Dennis Oppenheim. También me recuerda a Ger Dekkers y Mac Adams.

En los últimos ensayos, Castilho se desplaza del objeto a la sublimación de la idea. Por eso, el medio se coloca como esfuerzo de suplantar el cuadrante de la cámara. La fotografía se redefine como canal de subversión del mundo visible. Las imágenes evocan cuestiones refinadas a través de su fotografía conceptual. Como él mismo afirma: “El arte se alimenta del arte. Es una forma de aportar algo nuevo.”

Siempre vimos la cadencia de los ensayos de João como un hiato, porque precisamos observar pausadamente sus imágenes para poder verlas con

más profundidad. Estaban allí los mundos contorcidos por la imaginación en *Redemunho* (2006), *Lote vago* y *Marie Jeanne* (2007), *Tempero* (2009), *Peso morto* y *Metamorfose* (2010). Lo más cautivante en el arte de João Castilho es su deliberada insistencia en investigar para llegar a hermosas incertidumbres en lugar de a equivocadas verdades. Poder estar en la presentación de Castilho fue para mí entender el lugar de la obra que desborda en entramado de ideas, en enmarañados simbólicos. La intensidad de su poética está en la atmósfera fluctuante de lo que suponemos saber sobre temas tan profundos como identidad, lugar, no-lugar, cuerpo, pertenencia, alegoría del tiempo, de las palabras. Como escribió João Cabral de Melo Neto: “Una piedra de nacimiento se entraña en el alma.” Parece ser así que Castilho vive su arte. Y para entender toda esta digresión sobre Castilho, solo viendo lo que vimos.

Texto publicado en blog *Olhavê* el 3 de marzo de 2010.

MUNDO FEÉRICO, INMATERIAL, ORGÁNICO Y SUBLIME

Hay textos que no deberían ser escritos. A veces, el peso de las palabras es más doloroso que recibir tan solo una noticia y tratar de superarla. La posibilidad de la ausencia, de la nada, del vacío es consecuencia de la vida. ¿Pero quién sabe domarla?

Mario Cravo Neto se fue.

Reviéndola en la memoria, la obra de Mario Cravo Neto es categórica. Su trabajo no trata de la realidad que nos rodea y sí del simbolismo de la vida. Sus búsquedas fotográficas son iconoclastas, proponen una ruptura al desvelar lo real. Por lo tanto, Cravo Neto era un creador de imágenes y de mundos.

La fotografía era la amalgama que norteaba su flujo creativo. Dirigir a sus personajes en un estudio era revelar un juego de performance, de rito, de símbolos espirituales evocados con la fuerza de sus composiciones. Hombre, bicho, elementos escultóricos, máscaras, polvo, vestigios...

La fotografía de Mario Cravo Neto no es fácil. Prima por una elegancia retórica no verbal. La profusión de sus imágenes es un mar de significados. Se necesita tiempo para contemplarla, estrechar lazos de percepción, digerirla y encontrarla. Al fin y al cabo, Mario Cravo Neto rompe con la ontología de la imagen fotográfica. Transforma las ideas en un vuelo rasante por la realidad más común, pero sorprendentemente consigue mistificarla con su estética y, por lo tanto, reconduce ese índice a la fragilidad documental.

La esencia de la fotografía es signo en cuanto hilo conductor de narrativas simbólicas, que dialogan con otros grandes artistas que “bebían” de la fuente religiosa africana de Bahía. Posee, sí, elementos del *Candomblé*, pero de un *Candomblé* singular, resignificado por el interés y respeto de Cravo Neto por el tema.

¿Qué podemos decir de las fotografías *Pelourinho*, *África III*, *Niño Voodoo*, solo para citar algunas? Sí, una que particularmente me inquieta y que es simple y solemne: *Aura Mazda*. Esta imagen establece, para mí, conexiones muy cercanas al surrealismo de fotógrafos mexicanos. El material de Mario Cravo Neto de la década de 1980 y 1990 es especialmente deslumbrante y misterioso.

Hace tiempo que las artes visuales congregan lenguajes y ponen de relieve la expresión fotográfica. Vale recordar también que, desde hace mucho, Mario Cravo Neto, escultor y dibujante, trataba de trabajar la fotografía como creación artística. Premiado y reconocido internacionalmente, participó de cinco Bienales Internacionales de São Paulo y era hijo de Mario Cravo Júnior, gran escultor y dibujante.

Revean las imágenes de este fotógrafo. Son “cortantes”, driblan cuestiones comunes del retrato, proponen cuestionamientos sobre identidad... Bueno, un mundo feérico, inmaterial, orgánico y sublime. Así es la obra de Cravo Neto.

NATURALEZA DILUIDA: POR UN JUEGO DE PERCEPCIÓN

Imaginar caminos es como soñar. Un acto discontinuo, ambiguo e ilusorio. Al construir paisajes, pensamos casi siempre en la idea de un territorio deseable. La imagen que formulamos desentona con la naturaleza, con la manera en que ella se coloca delante nuestro. Pensar por imágenes es trazar la forma de un tiempo y de un espacio intermedios, que están en el medio, en el hiato de la sugerencia, de narrativas imaginarias, a través de las cuales aprehendemos la subjetividad de los lugares.

En este ensayo, *O seu caminho*, de Claudia Jaguaribe, la incertidumbre es el punto de fuga. Flujo, inestabilidad, inminencia, pasaje, destierro. La mirada sobre la naturaleza nos indica un volumen de agua desmedido. Sin embargo, el agua, en cuanto personaje fotográfico, no es tranquila en su esencia. La naturaleza representada por Claudia Jaguaribe es enunciado y signo. Los paisajes, a pesar de hermosos, irrumpen en el ideal de su plasticidad fotogénica. El enmarañado en *O seu caminho* da forma a otros sentidos y problematiza lo que no nos atreveríamos a pensar: el discurso de la negación del desagüe de un tiempo capturado en mecanismo de simultaneidad y desdoblamiento entre imágenes.

La suavidad de los tonos y de las camadas táctiles del agua creadas por Claudia traen consigo cierta ambigüedad, no son tan serenas. Cada fotografía revela una costura, un hilvanar minucioso de hipótesis. Como si fuera captada en un supuesto álbum de viaje, la narrativa respira por la memoria de lugares visitados por personas que clavan su llegada en las imágenes. Esos archivos visuales son reformulados por la fotógrafa. Al detenernos, se perciben fragmentos, superposiciones. Son procesos técnicos que dialogan, construyen eslabones en una tenue relación de contigüidad.

Las imágenes que componen este trabajo se desplazaron de su unidad para surgir como errantes. Se las reunió en esa dinámica, pensadas para dar sentido unas a las otras. La idea de camino se entrelaza con un tiempo que no parece tener comienzo, medio o fin. Claudia Jaguaribe lo burló para desencadenar sensaciones e interpretaciones delante de un trayecto en el que la fotografía es un medio, pero no el fin de su poética.

Al intervenir, agrupar, rever colores, insertar formas sutiles y enfatizar texturas, las fotografías pasan a interpretar el concepto de la naturaleza, no por el lado ecológico, sino más bien por el lado íntimo y reflexivo de la postura de la fotografía ante esa temática. El filósofo Henri Bergson se preguntaba: “¿Cómo pasamos de ese tiempo interior para el tiempo de las cosas? Percibimos el mundo material y esa percepción nos parece, con o sin razón,

estar concomitantemente en nosotros y fuera de nosotros: por un lado es un estado de consciencia; por otro, es una película superficial de materia. (...)” De cierta forma, sentimos esos tiempos en *O seu caminho*.

Claudia Jaguaribe dijo cierta vez que no veía mucho sentido en tan solo registrar un elemento que ya existía con esa forma mucho antes de su presencia. “Yo busco realmente recrear el objeto, como una pequeña escultura que va a salir de mis manos.” Esta reflexión sobre su trabajo comercial ocurrió en 1991. Pasados los años, Claudia continúa manipulando la realidad como dispositivo de construcción de significado, que va más allá del documento para acercarse al relato. En *O seu caminho*, ella sigue el mismo principio con otra naturaleza y tiempo fotográficos, sin que se agoten los caminos de nuestra propia percepción.

Texto de presentación de la exposición *O seu caminho*, de la artista plástica Claudia Jaguaribe, en la H.A.P. Galeria, Rio de Janeiro, en noviembre de 2010.

CUANDO FOTOGRAFAMOS PARA SOÑAR

Con los ojos abiertos, podemos muy bien soñar. No siempre precisamos cerrar los ojos para vivenciar historias, sensaciones, idilios, fugas, deseos, dolores, soledad, alegrías, desencuentros, vacíos, exuberancias, esperanzas... El mundo a través de la fotografía nos permite trascender las supuestas certidumbres de la realidad. Es cuando la creación artística perturba los paradigmas y hace de la idea el comienzo de la invención de nuevos mundos.

El trabajo del fotógrafo Luis González Palma desfila la poética de lo improbable (¿y por qué no decir de lo invisible?) en escenas construidas con esmero, delicadeza y habilidad desconcertantes. Características estas propias de los artistas comprometidos con su arte, que bien saben que solo se comparte un discurso de fabulación cuando se arrebató la mirada de quien está del otro lado. De cuando la fotografía simplemente encuentra su sentido y lugar de existencia: en el Otro.

La obra de González Palma representa la potencialidad inherente a la imagen fotográfica de generar reflexiones, debates, bellezas y pensamientos. El vigor y elocuencia de sus personajes (personas, cosas o lugares) envuelven nuestra mirada en cierta dimensión simbólica difícil de olvidar. En cada ensayo, percibimos que pasamos a canalizar atmósferas tan profundas y tocantes que podrían ser nuestras. Imágenes íntimas, que habitan nuestra memoria. Como diría el escritor Jorge Luis Borges, el mundo es simplemente nuestra imaginación. Buscamos, por medio de la memoria y del tiempo, la comprensión de las narrativas que nos cercan y de las que, muchas veces, tenemos la impresión de perder su significado en algún rincón del pasado.

En ese sentido, González Palma pasa a coleccionar viajes imaginarios repletos de alegorías y situaciones oníricas, distantes de afirmaciones contundentes. Por momentos divagaciones, por otros adivinanzas... Sin embargo, nunca el documento, lo factible o algo que se nos ofrezca con leyendas explicativas. Al contrario, sus imágenes y los títulos (como los que apreciamos en las series *Jerarquías de intimidad*, de autoría de la artista y escritora Graciela de Oliveira) expresan vestigios, pistas, fracturas de memorias, del inconsciente, de lo que está aislado y a lo que es necesario acercarse para ver mejor su sentido.

Las cuestiones de representación inherentes al trabajo de González Palma ganan énfasis en la manera como crea soluciones estéticas y técnicas en sus fotografías. La poética desarrollada en los ensayos *Escenas* (2011) y *Tu mirada me distorsiona sin saberlo* (2009) sigue su estilo de conjugar narrativas alegóricas con el gesto del artesano que se inclina sobre su materia hasta que

ella signifique la intuición e intención de su proceso creativo. Frecuentemente aprendemos con sus trabajos algunas estrategias creativas de cruzamiento entre el campo perceptivo-sensible de la idea y el objeto fotográfico per se. Son capas físicas en el soporte fotográfico, que provocan atmósferas en la memoria de quien contempla esos trabajos.

La referencia de tiempo en los tonos sepia en las fotografías no es un índice físico, sino una emanación. Es el fragmento de varios tiempos, de algo que desencadena imágenes particulares y que alimenta los sentidos del ser humano. En *Escenas* (2009), la narrativa se desdobra y flota en las superficies delicadas del papel fotográfico pintado a mano, de la película ortocromática, en la lámina de oro y en los collages en papel. Así, la distensión de historias imaginarias aumenta de volumen por la vitalidad del agrupamiento de varias escenas, oriundas de distintas capturas y períodos.

A su vez, el ensayo *Tu mirada me distorsiona sin saberlo* (2009) embiste contra el principio tradicional de la mirada que nos habla fijamente por medio de retratos. La certidumbre de la mirada como enunciado en esas imágenes se transforma y se esconde en una situación velada. Imágenes-objetos que viven en espacios frágiles de un papel que guarda en sí la latencia de significados. Retratos que se revelan en el campo del simulacro de íconos, donde creemos ver, pero en realidad donde solo vemos el comienzo del sentido de esos semblantes.

La expresiva y consistente trayectoria de Luis González Palma establece para la fotografía latino-americana cuestiones fundamentales sobre identidad, pertenencia, relaciones humanas y la inquietud por descubrimientos en relación con lo que la realidad oculta. La materia primordial de su flujo creativo es el territorio mágico y misterioso de la subjetividad. En él, sus ensayos se condensan en rara belleza estética aliada a la fuerza de elementos ficcionales muy cercanos a la fábula. Cada fotografía se coloca como un relicario delicado, planeado en sus ínfimos detalles – desde la ejecución de la construcción de la imagen y la utilización de técnicas fotográficas experimentales hasta sus postproducciones artesanales. Para González Palma, la finalidad de la imagen no reside en ella misma, sino en la acción que la hace surgir y en los desdoblamientos de pensamientos que de ella emergen.

Podríamos comparar el fenómeno de encantamiento por las imágenes deseadas, pensadas y sentidas por Luis González Palma a la brisa caliente en pleno verano, a la sal del mar que se nos pega a la piel. Es cierto que esas situaciones solo encuentran su sentido cuando las buscamos en la memoria o cuando entendemos que la fotografía es un inventario de nosotros mismos, el reflejo del poder de lo que siempre imaginamos. De modo que sería natural preguntarle al autor de tantas alquimias, si su creación respira el mundo por la superficie de la fotografía con el vigor de los soñadores. Jorge Luis Borges tal vez lo ayudase a responder diciendo: “Lo único que existe es

lo que sentimos. Solo existen nuestras percepciones, nuestras emociones.” En la libertad de un sueño, también podría interrumpir ese diálogo y decir que sí, que la extensión simbólica de la fotografía de Luis González Palma va más allá de las imágenes, pues hacen eco sin freno por la percepción de sentimientos intangibles.

Texto de presentación de las exposiciones del artista guatemalteco Luis González Palma en el Paseo de las Artes del Palacio Duhau y en la Buenos Aires Photo, en el Palais de Glace, en octubre de 2011.

EL ESPACIO QUE GUARDAMOS EN NOSOTROS

Ocupar espacios es inexorablemente transitar por un tiempo que será el futuro de nuestra memoria. Difícil desprenderse de historias y lugares. Narramos de distintas maneras nuestros pasajes por espacios que habitamos. Somos recurrentemente acometidos por la sensación de pertenecer a algún territorio, a un lugar que nos acoge – ¿o mejor decir que acogemos? La casa, la vivienda y el habitar pasan a ser experiencias revestidas de sensaciones. Vivimos en lugares a los que vamos acoplando partes de nosotros. Por eso, tal vez, sentimos que los lugares poseen alma.

En la experiencia de residir, los rincones son brazos, la sala, epígrafe de afectos, los dormitorios, cajones repletos de devaneos. Hay poesía en los rincones, hay poesía en los recuerdos que construimos al vivir en ellos. Hacemos del acto de habitar la creación de paisajes íntimos y afectivos. En el fondo, los espacios y las personas componen un solo cuerpo y muchos significados. Una especie de desbordamiento de sentidos y recuerdos.

En *O espaço que guardamos em nós*, estas cuestiones salen a la superficie. Al fin y al cabo, pasamos a habitar imágenes a través de la fluidez de la memoria, del archivamiento del tiempo que retiene algunas realidades y unas tantas ficciones. En ese gesto de aprehender quiénes fuimos y quiénes somos, guardamos fragmentos turbios, alegorías del pasado y sensaciones firmes del ahora. A través de la fotografía, los lugares se vuelven posibilidad subjetiva y documento compartido.

En *Aluga-se*, la poética sutil y luminosa del fotógrafo Pedro David presenta pisos deshabitados, vacíos, en la eminencia de que alguien restaure su sentido. Aunque sin elementos referenciales, sin las singularidades de un inquilino, es en esa ausencia, en el silencio, que proyectamos nuestras memorias y fantasías.

Ya en *Morar*, del Coletivo Garapa, la investigación imagética es voluminosa, híbrida en su lenguaje y antropológica en torno de cuestiones sobre la existencia y el desaparecimiento de edificios en el paisaje urbano. Por consecuencia, del flujo de la memoria de centenas de familias que vivían en aquellos mundos. *Morar* nos coloca delante de la problemática y de las fragilidades de la vivienda urbana. Un ejercicio de catalogación de destierro pungente.

En esta exposición tenemos, por lo tanto, dos modos de contemplar territorios privados con la misma intensidad con la que nos apegamos a un lugar al que deseamos siempre volver. La fotografía es irreductible cuando nos amplía miradas y sentimientos, pero es aún más indefectible cuando hace de

nuestra imaginación la puerta para la comprensión de nosotros mismos con nuestros espacios. Como diría el filósofo Gaston Bachelard (1884–1962): “... ¡las casas perdidas para siempre viven en nosotros! En nosotros ellas insisten en revivir, como si esperasen de nosotros un suplemento de ser”.

Texto de presentación de la exposición colectiva *O espaço que guardamos em nós*, en el MIS/SP, en noviembre de 2011. Exposición colectiva de Pedro David y el Coletivo Garapa, con curaduría de Isabel Amado.

MANCHAS EN EL ESPÍRITU

La fotografía nos coloca en su justo simbolismo cuando desvela la potencialidad de la estética en sinergia con la poética. Paradojalmente, nuestra imaginación se apega a los vestigios de la memoria, sin importar que los espacios sean vacíos, inanimados, anónimos o destituidos de significado inmediato.

En *Aluga-se*, el fotógrafo de Minas Gerais Pedro David extrajo de la simplicidad plástica el encanto de los sueños, el placer de mirar y de perderse por los rincones oblicuos de la memoria. La suavidad de la belleza cromática de esos pisos protagoniza – más que un discurso – un fenómeno. *Aluga-se* emana cierto disfrute por lo visible que provoca la percepción, alcanzando la sensibilidad, el encanto, la contemplación y los sentidos. Él entró en los pisos como un ser errante. En cada espacio, deambuló en busca de “manchas luminosas”. Tendría que elegir un hogar para vivir. En el vacío, su mirada se pegó a las paredes, a los rincones. Sintió atmósferas por la luminosidad. Y, en ausencia de las referencias típicas de un hogar, hizo de los colores el vislumbre de lugares que imaginamos para vivir.

Por momentos, desconfiamos de las luminosidades capturadas por Pedro David, porque las sentimos particulares, confesionales, recuerdos de lugares en los que ya vivimos y que hacen parte de nuestra historia. Como en un sueño turbio, podríamos divagar... Tal vez seamos un extracto de imágenes que llevamos dentro de nosotros. *Aluga-se* nos lanza a una posible reserva de sensaciones, a recorridos espectrales por nuestro espíritu.

Texto de presentación del ensayo *Aluga-se*, del fotógrafo de Minas Gerais Pedro David, que integró la exposición colectiva *O espaço que guardamos em nós*, en el MIS/SP, en noviembre de 2011, realizada con el Coletivo Garapa, con curaduría de Isabel Amado.

PAISAJE QUE FENECE

La ciudad y sus íconos permean el paisaje a través de tiempos y transformaciones. Lo que antes era símbolo de prosperidad y expansión urbana se transforma en puro hormigón, decadencia, vestigio imponente, marcos decadentes a merced del olvido y del desaparecimiento. En la región central de São Paulo, los edificios São Vito y Mercúrio desaparecieron. No obstante, permanecen vivos.

En *Morar*, el Coletivo Garapa introduce el paisaje de la memoria de esos monumentos abatidos. El registro que se establece aquí es el del campo procesual de comprensión del *ser* de las personas en sus espacios, bien como sobre la urgencia del desplazamiento, de una ruptura forzada y dolorosa con sus viviendas. Las imágenes en este trabajo son como cajones de un gran inventario, en que la investigación proviene de la convivencia, de la alteridad, de la observación dinámica de familias e individuos que por allí pasaron.

En este trabajo, el reverso es la premisa. Mucho menos por la estética que por su historia y significado. Partículas de cosas son más que índices, se transforman en preciosidades. Objetos personales pasan de su estado mundano a reliquias históricas en bellos y mágicos daguerrotipos. Los retratos recolocan protagonistas en una árida narrativa. Y el paisaje, en toda su fragilidad, fenece con resistencia etérea. Para la mirada, resta la búsqueda; para la memoria, prevalece el intento de encontrar ese no-lugar, en realidad, el lugar del recuerdo. En la hibridez de los soportes, en la conducta poética de acercamiento y por la vivencia en esos dos edificios, predomina no solo la retórica imaginaria de esos lugares, sino también el flujo de sentido que las personas llevan consigo.

Texto de presentación del proyecto *Morar*, del Coletivo Garapa, en la exposición *O espaço que guardamos em nós*, en el MIS/SP, en noviembre de 2011. Exposición colectiva de Pedro David y el Coletivo Garapa con curaduría de Isabel Amado.

GEORGIA QUINTAS
RECIFE, 1973

Antropóloga, professora e pesquisadora no campo da teoria, filosofia e crítica da imagem fotográfica. Doutora em Antropologia pela Universidade de Salamanca (Espanha), mestre em Antropologia pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e pós-graduada em História da Arte pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP/SP).

Autora dos livros: *Man Ray e a imagem da mulher – A vanguarda do olhar e das técnicas fotográficas* (2008), *Olhavê entrevista* (2012) e *Abismo da carne* (2014).

Atualmente, desenvolve pesquisa de pós-doutorado em Comunicação e Semiótica na PUC-SP, com ênfase em processos criativos. É curadora independente e escreve sobre fotografia no blog *Olhavê*.

GEORGIA QUINTAS
RECIFE, 1973

Antropóloga, profesora e investigadora en el campo de la teoría, filosofía y crítica de la imagen fotográfica. Doctora en Antropología por la Universidad de Salamanca (España), maestría en Antropología por la Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) y postgraduada en Historia del Arte por la Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP/SP).

Autora de los libros: *Man Ray e a imagem da mulher – A vanguarda do olhar e das técnicas fotográficas* (2008), *Olhavê entrevista* (2012) y *Abismo da carne* (2014).

Actualmente, realiza investigación de postdoctorado en Comunicación y Semiótica en la PUC-SP, con énfasis en procesos creativos. Es curadora independiente y escribe sobre fotografía en el blog *Olhavê*.

Projeto editorial
Proyecto editorial
EDITORA TEMPO D'IMAGEM
OLHAVÊ

Coordenação editorial
Coordinación editorial
ALEXANDRE BELÉM
ISABEL SANTANA TERRON

Textos
Textos
GEORGIA QUINTAS

Design
Diseño
YANA PARENTE

Coordenação gráfica
Coordinación gráfica
ISABEL SANTANA TERRON

Pré-impressão
Pre impresión
RICARDO TILKIAN

Revisão de texto
Revisión de texto
ROSE SILVEIRA

Tradução para o espanhol
Traducción al español
CLAUDIA JACOBI

Impressão
Impresión
GRÁFICA IPSIS

OLHAVÊ
www.olhave.com.br
contato@olhave.com.br

EDITORA TEMPO D'IMAGEM
Av. Dom Luis, 906, Sala 802
Fortaleza - CE 60160-230
www.tempodimagem.com.br
tempodimagem@uol.com.br

© Editora Tempo d'Imagem, 2014
© Olhavê, 2014

Textos © Georgia Quintas

Capa inspirada no trabalho *Ara solis (aquí estoy frente a mí)* do artista guatemalteco Luis González Palma.

Portada inspirada en el trabajo Ara solis (aquí estoy frente a mí) del artista guatemalteco Luis González Palma.

Todos os direitos reservados.
É proibida a reprodução desta obra ou parte dela, por qualquer meio ou forma, seja ela eletrônica ou mecânica, fotocópia, gravação ou outro meio de reprodução, sem a permissão expressa dos autores.

*Todos los derechos reservados.
Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con La autorización de sus titulares.*

Este projeto foi contemplado com o XIII Prêmio Marc Ferrez de Fotografia.

Distribuição gratuita, proibida a venda.

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

Q681

Quintas, Georgia, 1973-
Inquietações fotográficas : narrativas poéticas e crítica visual / Georgia Quintas.
1. ed. - Fortaleza, CE: Tempo d'Imagem, 2014.
216 p.: il. ; 23 cm. Sumário

ISBN 978-85-87314-42-0

1. Fotografia. 2. Crítica de arte. I. Título.

14-12718 CDD: 770 CDU: 77

Fontes MISO e FARNHAM
Papel POLÉN SOFT 80 g/m²
Gráfica IPSIS
Tiragem 500 exemplares