



UNIVERSIDADE
LUSÓFONA
DO PORTO

Patrícia Vieira Campos

A transimagem

Fotografia e subjetividade face à proliferação da imagem

Trabalho realizado sob orientação do Professor Doutor António Preto (Universidade Lusófona do Porto) e coorientado pelo Professor Doutor Gonçalo M. Tavares (Faculdade de Motricidade Humana, Universidade de Lisboa).

abril 2021



UNIVERSIDADE
LUSÓFONA
DO PORTO

Carla Patrícia dos Reis Pereira Gomes Pinto Vieira Campos

A transimagem

Fotografia e subjetividade face à proliferação da imagem

Tese de Doutoramento em Arte dos Media

Tese defendida em provas públicas na Universidade Lusófona do Porto, a 13 de abril de 2021, perante o júri seguinte:

Presidente: Professora Doutora Isabel Maria Pérez da Silva Babo Lança (Professora Catedrática, Reitora da Universidade Lusófona do Porto);

Arguente: Professora Doutora Maria Eduarda Dias Neves (Professora Auxiliar da Escola Superior Artística do Porto);

Arguente: Professor Doutor Nuno Ramalho (Professor Auxiliar da Escola Superior Artística do Porto);

Vogal: Professora Doutora Susana Chiocca de Almeida Duarte (Professora Auxiliar da Universidade Lusófona do Porto);

Vogal: Professor Doutor Manuel Luís Bogalheiro da Rocha Fernandes (Professor Auxiliar da Universidade Lusófona do Porto);

Orientador: Professor Doutor António Manuel João Preto (Professor Auxiliar da Universidade Lusófona do Porto).

É autorizada a reprodução integral desta tese apenas para efeitos de investigação, mediante declaração escrita do interessado, que a tal se compromete.

A imagem imaginante

De que mundo a imagem se reflete?
da interrogação no fim da linha afirmativa? da dureza do objeto que me fere? (...)

E. M. de Melo e Castro (*O fogo frio do texto*, 1989. p. 441)

Ao Paulo Cunha e Silva

Agradecimentos

Agradeço à Universidade Lusófona do Porto, por tão bem me ter acolhido e acompanhado, e pela bolsa de estudos que me foi concedida ao longo desta investigação.

Agradeço à Professora Doutora Eduarda Neves, ao Professor Doutor Nuno Ramalho e à Professora Doutora Susana Chiocca pelo enriquecedor momento de defesa deste trabalho.

Um agradecimento muito especial para os orientadores desta investigação, Professor Doutor António Preto e Professor Doutor Gonçalo M. Tavares que muito me honraram ao partilharem comigo a sua sabedoria e generosidade.

Agradeço também ao Professor Doutor Manuel Bogalheiro, pela excelente direção no leme deste doutoramento.

Para a minha família, Luís, Frederica e Vicente Vieira Campos, um agradecimento mais afetivo, mais doce. Sem a compreensão deles e o seu pronto incentivo e apoio, este trabalho não teria sido possível.

Uma brevíssima nota para agradecer a uma pessoa que já não está entre nós, mas que me levou ao encontro desta aventura e a quem dedico este trabalho de doutoramento, o Professor Doutor Paulo Cunha e Silva, com quem trabalhei diretamente no Pelouro da Cultura da Câmara Municipal do Porto, quando apenas sonhava iniciar esta investigação. A sua imensurável clarividência abriu os meus olhos para as maravilhas das questões e para as conquistas do conhecimento.

Por último agradeço aos meus pais e aos meus amigos (eles sabem quem são) por confiarem que este trabalho era possível e por, dessa forma, terem conseguido que eu própria acreditasse nisso.

Diploma conjunto da Universidade Lusófona do Porto e da Universidade Lusófona de
Humanidades e Tecnologias

Faculdade de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação (FCAATI)/
Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação (ECATI)

Doutoramento realizado ao abrigo da bolsa de investigação COFAC I-D

A Transimagem - Fotografia e subjetividade face à proliferação da imagem

Resumo

Um trabalho experimental sobre a imagem que se propõe olhá-la na atualidade, na forma como a usamos, partilhamos e nos deixamos guiar por ela. Uma abordagem aos conceitos de imagem fotográfica e cinematográfica, no tempo e na velocidade, que parte de um depósito privado e da sua capacidade de produzir sentidos. Um objeto fílmico que propõe a ideia de *transimagem*, sendo esta uma possível equação para entender o lugar da transladação que a imagem opera. Uma peça de um puzzle que possa permitir definir a conjuntura atual, na qual a imagem se coloca em si própria e perante nós, transcendente, transgénero, transversal e transdisciplinar. A realidade, a imaginação e nós no presente da imagem.

#fotografia #imagem # imaginação #memória #transimagem

Transimage - Photography and subjectivity in the face of the proliferation of images

Abstract

An experimental work on the image, that proposes to look at it nowadays, in the way we use it, share it and let it guide us. An approach to the concepts of photographic and cinematographic image, in time and speed, which starts from a private deposit and its capacity to produce meanings. A filmic object that proposes the idea of transimage, this being a possible equation to understand the place of translation that the image operates. A piece of a puzzle that can allow the defining of the current situation, in which the image is placed in itself and before us, transcendent, transgender, transversal and transdisciplinary. The reality, the imagination and us in the present of the image.

#photography #image #imagination #memory #transimage

Índice

<i>Agradecimentos</i>	v
<i>Resumo</i>	vii
<i>Abstract</i>	vii
<i>Índice</i>	ix
<i>Índice de Figuras</i>	x
Prólogo	1
Declaração de intenção	3
I - Imagem e fotografia	5
<i>Categoria e organização</i>	5
<i>O depósito e o seu sentido</i>	20
II – Corpo e objeto	28
III - Tempos de transimagem	39
<i>Transversal, transdisciplinar e transcendente</i>	39
<i>Transladação: memória e imaginação</i>	51
Conclusão	62
Bibliografia	65
Anexo I	1

Índice de Figuras

Fig. 1 - Bilderatlas Mnemosyne de Aby Warburg. Painel, primeira versão (de março a maio de 1928).....	7
Fig. 2 - punctum.....	16
Fig. 3 - imaginação	17
Fig. 4 - poema-ensaio.....	18
Fig. 5 - Esquema de colocação relativa das três primeiras fotografias escolhidas para representarem as categorias imaginação, punctum e poema-ensaio.....	18
Fig. 6 - <i>Álbum das Idades do Mundo</i> , Francisco de Holanda.	21
Fig. 7 - <i>Saigon Execution</i> de Eddie Adams (1968).....	30
Fig. 8 - Betty Grable por Frank Powolny (1943).....	31
Fig. 9 - <i>Fading Away</i> (1858) de Henri Peach Robinson.	47
Fig. 10 - <i>Terminal Velocity</i> (2001-2005) de Carolee Schneemann.....	48
Fig. 11 - Portões do Céu, com e sem o reflexo, <i>blogue</i> Viaje Comigo.....	54
Fig. 12 - O pequeno almoço mais famoso, Cappadocia, Gabriela Mateus.	55
Fig. 13 - A realidade em torno do pequeno almoço mais famoso, Cappadocia, Gabriela Mateu.	56
Fig. 14 - Pessoa não existente, <i>online</i> a 5 de dezembro de 2020.	57
Fig. 15 - <i>L'heure de la soupe pour le 370e régiment d'infanterie</i>	59

Prólogo

Este trabalho começa por mexer em fotografias, para pensar as imagens, mais concretamente no papel que estas ocupam hoje, perante nós e entre nós, ou seja, o lugar que as imagens assumem no plano da intersubjetividade, na forma como vemos e comunicamos. Parte de um olhar para as fotografias que captei ao longo de 30 anos, passando pelas fotografias dos outros, e, no limite, observa a importância que a imagem conquistou na forma como nos identificamos, relacionamos e projetamos.

“Neste momento instigante da existência humana, quando o sentimento de constante transformação prolifera, a fotografia é uma ferramenta integral para a aquisição de qualquer identidade social e cultural básica. Precisamos olhar para a fotografia como uma forma de pesquisa estruturada e experiencial do mundo hoje”. A artista, curadora e produtora de fotografia e cinema Ângela Berlinde reafirma assim a importância da fotografia, num artigo publicado recentemente na revista “Transformations”, na qual vários autores e diversas matérias editoriais se propõem pensar a fotografia (2018, p. 107)¹.

Nesta investigação o ponto de partida foi precisamente a fotografia e sobre esta, tomando-a como um livro de instruções, foi possível construir um objeto que aspira a ser uma peça para um puzzle que possibilite um novo entendimento sobre a imagem. O objeto fílmico *Transimagem*² pretende ser um olhar de desajuste, com vista a repensar a posição relativa da imagem na sua relação connosco, na maneira como nos vemos, nos representamos e nos relacionamos.

Este trabalho pretende pensar a fotografia, partindo do depósito pessoal, como meio de pensar a identidade na perspetiva do eu, a exemplo do que tem sido comum acontecer nas atuais práticas contemporâneas. Para tal foi necessário organizar um extenso depósito, e nessa demanda, foi essencial elaborar um método de catalogação de imagens através da autoidentificação, consciente e inconsciente, quer do objeto (a fotografia), quer da atitude fotográfica. Nessa demanda foi encontrado um método de catalogação *sui generis* (Samain, 2011), inspirado na biblioteca de Aby Warburg, que parte de três categorias definidas através da relação do fotógrafo (eu) com cada uma de três fotografias escolhidas. Esta foi como que a primeira pedra desta construção. O objeto fílmico *Transimagem* mostra igualmente essa “biblioteca warburguiana” de fotografias.

¹ “Transformations - Exploring changes in and around photography”, Viewbook, 2018.

² *Transimagem* de Patrícia Vieira Campos, vídeo, 31', 2020.

Muitos artistas da contemporaneidade, fotógrafos e não fotógrafos, têm utilizado a fotografia e têm despertado sobre esta atenção, devido às enormes “possibilidades de expansão das potencialidades expressivas da imagem fotográfica” (Nascimento Gonçalves et al., n.d., p. 1).

Ao longo de alguns anos começou a desenhar-se um filme-objeto que parte da imagem fotográfica, mas que pretende enganar a própria imagem, apanhá-la desprevenida. Procura-lhe as chagas, o crepúsculo e a chegada. O correr e o discorrer. Como no traço de um caminho, refletir sobre a dialética que a imagem ocupa na sociedade atual, induzindo a uma forma de pensamento baseada em contradições, entre unidade e multiplicidade, coesão e fragmentação, transitividade e intransitividade, ao mesmo tempo singular e universal. Este filme trabalha a ideia que defino como transimagem, na qual a imagem opera em si própria uma transladação, ou seja, uma transferência absoluta do seu papel, situação que acontece neste momento de forma transcendental, como força transformadora que controla os nossos hábitos.

Maria Filomena Mónica afirma que as imagens que, ainda hoje, são mais fortes para ela, são as que viu quando ainda não sabia ler³. Olhar as imagens sem o peso do verbo. Do verbo que permite classificar, contextualizar e descrever com maior exatidão a informação que a nossa natureza pretende extrair de cada fotografia, seja ela histórica, documental ou narrativa. Em diversos mergulhos no depósito fotográfico de imagens por mim captadas, em inúmeros formatos e conteúdos, da película ao digital, dos *slides* às redes sociais, este trabalho começou por me levar a criar um método de catalogação possível de organizar a desorganização normal do meu depósito fotográfico. E, decorrendo da organização do meu arquivo pessoal, abrindo a possibilidade de qualquer pessoa poder navegar nas suas próprias imagens quando utiliza a fotografia como registo de memória, bloco de notas, forma de comunicação e interação ou mesmo forma de expressão artística, ainda que, no limite, tudo possa mesmo acontecer em simultâneo.

José Bragança de Miranda afirma: “No princípio não era o verbo, mas as imagens, ainda sem homens” (Bragança de Miranda, 2012, p. 8). Mais do que a fotografia como disciplina ou matéria, interessa-me a fotografia como imagem de uma memória, num misto de realidade com narrativa, ou elemento criador da imaginação. Questionar a imagem como

³ “<https://www.rtp.pt/play/p2827/e257894/s-titulo>”

experiência do mundo que tende a não ser direta, mas sim mediada pela linguagem e cada vez mais compelida a cumprir-se em representações efêmeras.

A imagem irrompe e é da ordem do acontecer. Irrompe hoje, ou desde sempre, desaustinada, em todo o lugar, ao mesmo tempo onnipresente e inantecipável, em multiplicidades difíceis de quantificar e qualificar. Em cada tentativa, mesmo se falhada, vai-se intuindo este novo lugar que a imagem ocupa: a transimagem.

Declaração de intenção

A Transimagem - Manifesto⁴

Afinal o que distingue uma fotografia tirada por mim de qualquer outra? E, acima de tudo, o que a distingue de uma fotografia que me foi tirada a mim. A imagem hoje é transgénero porque habita e transita em tantos lugares distintos, quantos os que lhe são permitidos pela técnica, pela tecnologia e pela cultura e, por vezes, chega a transcender-se a si própria. Socialmente, na maneira como nos relacionamos, estes limites passaram a ser controlo.

Coloquemos a hipótese desta forma. A imagem transcendental que hoje habitamos domina a forma como nos relacionamos. A tecnologia digital é acessível a todos e biliões de imagens são captadas todos os dias. Todos tiram fotografias, todos em permanência produzimos imagens, a todos os momentos. Todos aprendemos com as imagens, partilhamos com imagens e memorizamos o mundo em fotografias. O elevado número de imagens que percorrem cada vez mais rápido as redes digitais, faz com que seja cada vez mais difícil ver e compreender a imagem. Esta transfere-nos, engloba-nos e controla a nossa forma de ver, pensar e trocar informação. Os telemóveis, o objeto no bolso de cada um, produzem mais imagens do que as câmaras fotográficas, e a nossa relação com a fotografia e com o mundo mudou radicalmente.

⁴ Incluída no filme *A Transimagem – Manifesto* de Patrícia Vieira Campos, vídeo, 5’30”, 2019, no âmbito da prova intercalar de estudos, no decorrer da investigação deste doutoramento.

Para além da revolução tecnológica é necessário refletir sobre a possível mutação da percepção e da conceção do mundo que hoje ocorre através das suas atuais representações. A transimagem refere-se a uma alteração da dualidade e da dialética na forma como nos relacionamos com a imagem. Nunca criamos tantas imagens quanto as que agora criamos. No entanto, é significativo que também nunca as destruimos tanto como agora e, muitas vezes, logo após terem sido feitas.

O que distingue a fotografia que eu captei da que foi captada em mim e de todas as outras é a resposta que procuro. A transimagem é o ambiente em que vivemos e nos relacionamos, transdisciplinar, transgénero, transcendente e em constante transladação.

A imagem deixou de ter a importância crucial que teve em tempos anteriores, ao percorrer as suas diferentes expressões (a pintura, a fotografias, o cinema). Mas, noutra ângulo, a sua presença acontece naturalmente e sem quase se fazer notada, sem tempo para entrar na consciência, instala-se em todas as camadas da nossa percepção e do nosso relacionamento.

I - Imagem e fotografia

Categoria e organização

Ao longo dos meus estudos tenho vindo a mergulhar, sem um programa previamente definido, no meu depósito de imagens pessoais. Falamos de fotografias criadas com diversas ferramentas tecnológicas, em variados formatos e conteúdos, por mim captadas ao longo de 30 anos. Tenho vindo a mergulhar com a intenção de procurar leituras e sentidos, em demanda de reflexão, com a expectativa de concluir uma espécie de manual de instruções, que possa vir a ser utilizados por outros, que, como eu, sem qualquer intenção específica ou atitude artística inicial, foram acumulando imagens ao longo de anos, pelo simples prazer de fotografar.

Na década em que vivemos e à velocidade contemporânea a que estamos habituados, rodeados de poderosos instrumentos de captação, reprodução e transferência, o peso e o espaço das imagens e o prazer que vivemos nelas, interpela a realidade (que transtorna) e anseia por sentido (como um apelo sem resposta). Organizar as imagens é uma forma possível de lhes atribuir sentido e, suspeito, a forma mais comum entre nós. Mas como fazê-lo sem nos perdermos em falhas de memória, em falhas de tempo, em falhas de espaço? Passo a passo.

Sobre a questão do organizar, em *Atlas do Corpo e da Imaginação – Teoria, fragmentos e imagens* o escritor Gonçalo M. Tavares afirma: “Mais de metade da energia humana, neste caso energia intelectual, energia do pensamento, é atirada para uma ação: a de organizar”. E tal acontece, diz Tavares, pela necessidade humana de arrumar o que existe e limpar os obstáculos à utilização do que existe, para “tornar eficaz a utilização do passado” (M. Tavares, 2013, p. 28).

Escolhi olhar para aquilo que, no meu depósito, fugia à regra. Habitualmente capto todas as imagens que me interessam, como todos nós, nas suas variadas vertentes, para memória futura ou gosto pessoal. No meu depósito, uma das poucas exceções entre os milhares de imagens guardadas ao longo dos anos é uma pasta digital que contém aquilo a que posso chamar – muitos chamam – um projeto fotográfico. Um projeto ao qual me propus, intencionalmente, fotografar as festas de 50 anos para as quais tenho sido convidada ao longo do tempo. Uma parte digital que já se encontrava devidamente agrupada numa pasta do meu computador e que já havia sido captada com a intenção de ser um conjunto. Eu havia decidido aproveitar as festas de 50 anos dos amigos para fazer fotografias, não para os

celebrados, ou para os seus outros amigos, mas sim, exclusivamente para mim, pelo prazer de fotografar (e, confesso, para preservar a minha exterioridade em relação a essas celebrações coletivas). Pegando nesta amostra, passei por uma tentativa de construir uma investigação qualitativa, que me permitisse encontrar uma forma simples de catalogar imagens. Integrando o conceito de “eu” – visto ser minha e sobre o meu corpo fotográfico a primeira catalogação –, procurei uma forma que pudesse ser replicada por cada possível interessado em experimentar um método *sui generis* (Samain, 2011) que desenvolvi.

É em *Fotografia: modo de usar* que o curador e investigador de artes plásticas Delfim Sardo utilizou a expressão “poéticas do real”, como proposta própria para organizar um livro que reuniu “uma série de artistas que tomam, ou tomaram, a fotografia como um modo de procedimento artístico em declinações muito díspares” (Sardo, 2015, p. 17). Para conseguir a maior legibilidade possível do seu livro, que pretende descrever um panorama da fotografia de um país, Portugal, (tarefa que, como aponta, logo de início, se revela impossível), os nomes dos artistas foram agrupados em seis arquivadores, cada um com uma tônica própria. Para o meu método de catalogação escolhi a tônica *poéticas do real* pelo facto de me ter parecido a descrição mais adequada à minha demanda, no ângulo do meu eu. No texto de Sardo, a tônica “poéticas do real” reúne os nomes que utilizam a fotografia como “uma importante tendência de repensamento da documentalidade, ou que torna o real como o seu campo poético, muitas vezes com uma forte afirmação política” (*ibidem*). Daqui poderia partir a minha classificação, a relação entre o real e a poesia sempre me interessou. Para conseguir criar constelações que permitissem vir a agrupar imagens em torno de uma tônica, teria que me propor criar, descobrir e desvendar quais as poéticas do real possíveis de descobrir e ler entre as minhas fotografias. Observar e descobrir a minha própria história para cada uma das três primeiras imagens que necessitava definir no interior da amostra. Escolhi três pela razão de que três seriam número suficiente para instituir o método de catalogação que pretendia desenvolver e que se inspira, diretamente, na biblioteca de Aby Warburg. Com três imagens seria possível desde logo estabelecer ligações.

Inspirei-me no trabalho e nas metodologias de Warburg (Hamburgo, 1866/1929) no que respeita à sua famosa biblioteca. Aby Warburg deixou ao mundo da ciência e da arte uma enorme biblioteca (360 mil volumes), hoje instalada e muito estudada no The Warburg Institute (School of Advanced Study, University of London), o principal instituto mundial para o estudo da história cultural e do papel das imagens na cultura. O interesse de Warburg pelas imagens e pelas fotografias é conhecido e reconhecido e deste instituto faz também

parte a coleção The Photographic Collection que contém fotografias de esculturas, pinturas, desenhos, estampas, tapeçarias e outras formas de imagens. Esta coleção foi iniciada por Aby Warburg no final da década de 1880 e inclui dezenas de milhares de fotografias e slides do final do século XIX e início do século XX. Com essas imagens, Aby Warburg iniciou, em 1927, um projeto que nunca concluiu, mas que é ainda hoje um dos mais radicais e influentes questionamentos da história da arte e das suas metodologias de trabalho – desde logo, no que respeita à organização cronológica, à circulação das formas, à evolução dos estilos –, interrogação que se estende, com igual desenvoltura, ao questionamento daquilo que a imagem cristaliza e põe em movimento. Durante dois anos e meio Warburg concebeu o *Bilderatlas Mnemosyne* (Fig. 1) com a soma – melhor seria dizer produto – das várias partes do trabalho da sua vida.



Fig. 1 - Bilderatlas Mnemosyne de Aby Warburg. Painel, primeira versão (de março a maio de 1928).

O projeto consistiu numa série de painéis pretos de madeira, nos quais fixou grupos de imagens que incluíam fotografias, reproduções, diagramas, esboços, cartões-postal e vários tipos de material impresso, como anúncios e recortes de jornal. A seleção das imagens, o número de painéis e a sua disposição foram mudando muitas vezes e de cada vez os painéis

foram fotografados três vezes. O objetivo das duas primeiras fotografias era ajudar a memória, como um rascunho, enquanto Warburg tentava chegar a um layout definitivo das futuras placas Bilderatlas, em grande escala. A primeira série de painéis foi fotografada em maio de 1928 e a segunda em mais de uma sessão entre o final de agosto e meados de setembro de 1928. A série mais conhecida é composta por 63 painéis com 971 itens e foi fotografada após a morte de Warburg (em 26 de outubro de 1929), registrando a fase final do projeto inacabado ⁵.

Para o meu trabalho interessou-me o pensamento e a metodologia de Warburg não tanto no que respeita à coleção de fotografias ou aos painéis de imagens – apesar do dinamismo (e, como tal, da instabilidade) constelacional de forças, de fórmulas de pathos, de ecos e afinidades, contrastes, prolongamentos, translações, traduções que animam a vida noturna destas imagens e a fantasmagoria da sua sobrevivência –, mas sim no que que concerne à forma de organização da sua biblioteca de livros. Ainda assim interessou-me a relação singular que Aby Warburg foi capaz de estabelecer entre partes distintas, movendo forças de aproximação e de afastamento, que não se adaptando às condições do seu tempo é, como o propõe o filósofo italiano Giorgio Agamben, a condição de fundo para definir a contemporaneidade e o “ser” contemporâneo.

Como sugeriu António Guerreiro, no seminário Aby Warburg — Imagem, Memória e Cultura, a biblioteca de Warburg “deve ser vista como uma Problembibliothek (isto é, destinada a servir e a resolver os problemas que se colocam ao investigador) e como precursora do hipertexto” (Guerreiro, 2012). Na organização da sua biblioteca Warburg construiu e preencheu prateleiras e prateleiras de livros, numa disposição elíptica, cuja organização decorria de afinidades por si identificadas entre cada livro. Warburg fugiu à regular categorização cronológica ou temática utilizada nas bibliotecas e, na sua coleção nunca os livros foram inventariados por autor.

Na minha proposta de método ⁶ e no que respeita a imagens fotográficas, fugir igualmente a questões técnicas da imagem que definem ou determinam, normalmente, a categorização ou classificação, tais como tema e composição (Cartier-Bresson, 2003), entregando a cada objeto (livro ou imagem) o poder de valer por si e pela interpretação que fazemos dele. Como

⁵ The Warburg Institute, School of Advanced Study, University of London.

⁶ “Poéticas do real para catalogação de fotografias”, ensaio de Patrícia Vieira Campos, publicado na Revista de Cultura Visual – Vista no 2/ 2018 (memória cultural, imagem e arquivo) pp.306–318.

se, em cada objeto, através de nós, pudesse ser criada uma possibilidade vasta de interpretações e que, a cada uma destas, por afinidade, outro objeto se pudesse conectar, criando uma leitura específica. Na consciência que, em cada objeto, as particularidades aumentam na sua relação com outro, e que esse valor acrescentado se transforma e ganha corpo a cada diferente afinidade, em cada nova relação.

“Warburg gravou na entrada interna da famosa biblioteca de Hamburgo o nome de Mnemosyne, a personificação, na mitologia grega, da memória e o nome dado à mãe das nove musas. Mais do que uma qualificação, Mnemosyne representava, ao mesmo tempo, uma organização sui generis do conhecimento e todo um programa intelectual. A biblioteca de quatro níveis entendia responder a um projeto profundo de Warburg: o de criar um espaço capaz de reunir, de fomentar e de prover a constituição de uma ‘Ciência da Cultura’ (Wissenschaftliche Kultur). O que viria a definir e esclarecer duas coisas. De um lado, a ordenação programática desta Biblioteca, com seus quatro andares (níveis), era significativa do movimento do pensamento de Warburg, o qual categorizava e imprimia a cada um de seus níveis as marcas de uma dinâmica do conjunto. A cada nível, correspondia uma categoria. Partia-se da Imagem (Bild: primeiro nível, agrupando as expressões figurativas desde a Arte pré-clássica até a Arte contemporânea) para se chegar ao topo imperativo de todo o trabalho intelectual: a Ação (Aktion: quarto nível e categoria das tomadas de posição diante da História do mundo), tendo-se atravessado os segundo e terceiro níveis, respetivamente as seções da Palavra (Wort: tanto Linguagem e Literatura como Transmissão da literatura clássica) e da Orientação (Orientierung, ou seja, os corredores heurísticos do pensamento humano: Ciência, Religião, Filosofia). De outro lado, uma organização sui generis dos livros, os quais nunca obedeciam a uma disposição cronológica e nunca foram catalogados a partir do nome dos autores. Esta biblioteca sempre em movimento e em mudança era, de certo modo, a cada dia, recriada e reinventada em função de um princípio que Warburg qualificava de ‘Lei da boa vizinhança’. Boa vizinhança devida à capacidade que os livros teriam de se relacionar uns com outros e, sobretudo, de despertar no leitor perspectivas, cumplicidades, conivências e correspondências heurísticas cada vez mais ricas (por serem também mais complexas).” (Samain, 2011, p. 34)

Assim, as três imagens fotográficas escolhidas para arranque, permitir-me-iam criar três polos de identificação, três tónicas, três categorias, por entre as quais seria possível encaixar, entre elas, ao lado de cada uma delas, por cima, ou por baixo, de forma heurística, outras imagens, a exemplo da organização da biblioteca de Warburg. Partindo de três fotografias estabeleci possibilidades de “movimento” que a cada imagem, recria e reinventa cada um dos outros objetos (as fotografias), em função do princípio que Warburg qualificava de Lei da boa vizinhança.

Para definir e nomear estas três categorias escolhi três exemplos de poéticas do real (o meu campo de ação inicial) que estariam na génese do meu interesse e atitude fotográfica e que partem da minha experiência e identificação próprias. Utilizei o crédito de ligação ao mundo, de que cada um de nós pode usufruir, partindo de uma autorreflexão que poderia servir o coletivo.

A investigadora portuguesa Margarida Medeiros, em *Fotogramas – Ensaios sobre fotografia*, interroga-se sobre a ontologia do médium nesta era da pós-fotografia. Neste livro publicado no âmbito de um colóquio, observamos um conjunto de ensaios que vêm contribuir para uma nova visão da fotografia muitas vezes dispersa, fragmentada e até mesmo contraditória. No entanto, é precisamente nessa dispersão que é possível verificar “a instauração de uma constante mistura entre passado e presente, entre profundidade e superfície” (Medeiros, 2016, p. 14). Os arquivos fotográficos pessoais e institucionais estão a ser alvo, na contemporaneidade, de olhares e redescobertas, e “se a busca de sentido nunca pode abandonar o sujeito que conhece e pensa, este já não é pensado como o resultado de uma operação de des-ocultação mas sim, como sugere Taussig, de problematização ou criação de novos sentidos” (*ibidem*).

Em primeiro lugar foi necessário descontextualizar as imagens na minha amostra e olhar para cada uma delas através de um novo ângulo, de um outro olhar. E para o definir, para o encaminhar, segui a palavra e escolhi o conceito que Roland Barthes destaca em *A Câmara Clara* como essencial para estabelecer uma separação absoluta entre as fotografias pelas quais apenas passamos e aquelas que detêm a nossa atenção, que nos animam, tal como uma festa.

No conjunto de ensaios publicado por Medeiros apontam-se as possibilidades em que se considera que, por vezes, a estética se entrelaça com a metafísica, o que pressupõe que seja “preciso matar o objeto para que se possa olhar para a sua essência” (Medeiros, 2016, p. 15). Isto porque as “contorções da técnica” (Barthes, 2001), tal como a Barthes, também a mim nunca me interessaram. Foi necessário estabelecer mecanismos de produção de sentidos e, do mesmo modo que se pode olhar para a escrita como um ato de criação, optei por criar três categorias baseadas em pensadores:

- Primeira categoria: começando por Barthes e pelo seu pormenor, que modifica a leitura, o punctum, o ponto do efeito (Barthes, 2001). Para Barthes numa fotografia pode haver uma espécie de lugar para o qual o espectador é transportado, mantendo uma posição instigadora, um “fora de campo subtil” no qual podemos descobrir o pormenor especial da imagem, para além dela própria. “Punctum” define e nomeia a primeira categoria da minha proposta de método de catalogação;

- Para segunda categoria, escolhi o termo imaginação, uma das palavras de eleição do escritor Gonçalo M. Tavares que descobri através da poesia. “A poesia e a fotografia tocam-se num ponto. Uma e outra procuram algo que é da ordem de uma concentração (*dichtung*)”

(Pinto de Almeida, 1995, p. 55). No livro que nasceu da tese de doutoramento de Gonçalo M. Tavares, *Atlas do Corpo e da Imaginação – Teoria, fragmentos e imagens*, o escritor atravessa a literatura, o pensamento e as artes, passando pelas imagens e por temas como identidade, tecnologia e desejo (M. Tavares, 2013). Nesta obra, o investigador associa imaginação e linguagem. Imaginação seria a minha segunda categoria tendo em conta que para Tavares, na atitude de imaginar, ao contrário da atitude de ver, estamos, “como diz Bachelard”, no “reino da primeira vez”. Assim, sobre a imaginação podemos dizer que estamos no reino de um olhar primeiro que não se quer transformar em segundo, “a não ser que este segundo olhar veja algo de diferente” (M. Tavares, 2013, p. 372). Com a intenção de localizar na fotografia o possível olhar do “imaginador”, que é um “olhar atento”, e que, diz Tavares, em certas situações pode ser confundido com o olhar do “cientista”. Proponho com esta segunda categoria a importância da “intensidade”, pois, seguindo Tavares, na “memória que trabalha diretamente com o imaginário o que importa não é tanto a veracidade”, mas sim a intensidade (*ibidem*, p. 374).

- A terceira categoria, poema-ensaio, parte da poesia experimental, e especificamente das palavras de Ana Hatherly, professora, escritora e artista plástica portuguesa. Para a autora, depois do Futurismo e do Surrealismo “o Experimentalismo veio acentuar a rutura com os valores tradicionais do tempo”, (Hatherly, 2001, p. 327). Seguindo Hatherly e valorizando preferencialmente o espaço em que se move a imagem em vez do tempo a que esta se refere, escolhi a categoria poema-ensaio. Em *Notas para uma teoria do poema-ensaio* (1981) estava encontrada a minha terceira categoria. Isto porque Hatherly esclarece que as tendências expansivas da poesia parecem ser mais otimistas acreditando, pelo menos em princípio, “na eficácia da comunicação”, enquanto que no que respeita às tendências de síntese estas parecem implicar uma certa dose de “descrença na eficácia do texto” (*ibidem*).

Em 1958, o escritor, crítico literário, professor e filósofo italiano Umberto Eco (1932-2016) dava início a uma série de objetos de estudo e outros tantos ensaios sobre O Problema da Obra Aberta. Se esta noção é fundadora de muitas práticas do experimentalismo poético, como preconizado por Ana Hatherly e Ernesto M. de Melo e Castro, entre outros – nomeadamente no que respeita à concepção do poético como campo (aberto) de possibilidades (combinatórias, permutacionais, associativas...) que desafiam não só os padrões gramaticais, como também todos os cânones poéticos – ela teria, também, consequências sobre o alargamento das potencialidades semânticas do fazer poético, sobre os materiais que o constituem (verbais, vocais, visuais) e sobre a compreensão dos processos

de significação, bem como das teorias da comunicação. Nas suas tentativas de encontrar uma definição mais completa de obra de arte, entre oposições e polémicas entretanto superadas, Eco parte de uma permissão clara, uma noção de arte que diz ter sido já adotada por muitas estéticas contemporâneas: “A obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados, que convivem num só significante” (Eco, 1991, p. 22). Para o semiólogo, linguista e bibliófilo, o propósito de descobrir e compreender a “natureza da ambiguidade almejada pelas poéticas contemporâneas”, levou-o a definir o conceito de *Obra Aberta*, através do qual analisa a reação da arte e dos artistas – nas suas estruturas formais e nos “programas poéticos” que a elas presidem –, perante a “provocação do Acaso, do Indeterminado, do Provável, do Ambíguo, do Polivalente...” (ibidem, p. 23).

As obras possuem infinitas interpretações em número proporcional às que lhe são atribuídas por cada um dos sujeitos que as observam. Há um jogo entre a intenção do autor e a recepção do observador. Eco concentrava-se na ideia de uma estrutura não linear, característica do hipertexto, para sistematizar as possibilidades de interação e de sociabilidade de uma obra de arte. E, neste sentido, toda a obra de arte é aberta porque sujeita a inúmeras possibilidades, a infinitas interpretações que dependem não só das circunstâncias sociais, históricas, culturais em que ocorre o processo de recepção, como também daquilo que Eco designa como “competência enciclopédica do leitor”. Compreende-se, pois, que Eco se refira à obra “como uma ‘forma’, isto é, como um todo orgânico que nasce da fusão de diversos níveis de experiência anterior (ideias, emoções, predisposições a operar, matérias, módulos de organização, temas, argumentos, estilemas prefixados e atos de invenção)” (ibidem, p. 28). No pensamento de Eco, “o modelo de uma obra aberta não reproduz uma suposta estrutura objetiva das obras, mas a estrutura de uma relação frutiva” (ibidem, p. 29) e a “poética” da obra aberta tende a promover no intérprete “atos de liberdade consciente”, um “centro ativo” de uma “rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma”, sem ser determinado por fatores que lhe indiquem o “modo definitivo de organização e uma obra fruída” (ibidem, p. 41). Regressando a Ana Hatherly, a escritora afirma que o leitor “não pode já ser o passivo decodificador de imagens conhecidas” para passar a ser o ativo codificador de imagens a conhecer, a formular. Nós somos pura relação.

No que respeita ao corpo de trabalho que selecionei para esta proposta de categorização de imagens, fixei uma amostra real e bem definida. Ao longo das festas de 50 anos reuni um conjunto de 350 fotografias e foi desta amostra que retirei as primeiras três imagens que me

permitiram criar as primeiras três categorias. Escolhi esta amostra pois quando captei as imagens estava já ciente, ao contrário do que é habitual na minha atitude fotográfica, de uma intenção em organizar estas fotografias como um projeto próprio, um conjunto, um trabalho fotográfico. Parti colocando a hipótese de um conjunto que pode ser considerado como uma rutura na minha forma de fotografar; ou seja, que contraria a generalidade da intenção na atitude fotográfica visível e identificável nas imagens do meu depósito. As imagens recolhidas nas festas de 50 anos dos amigos foram uma tentativa de demarcação em relação ao meu trabalho anterior, visto que, até ali, excluindo raras exceções (fruto de encomendas), eu nunca havia fotografado de forma intencional e organizada, no sentido de me ter atribuído o objetivo de criar o que pode ser considerado como um trabalho fotográfico. De entre este conjunto, para escolher as primeiras três imagens a catalogar, observei o carácter único de cada uma, concordando em absoluto com o que Barthes descreve em *A Câmara Clara* (Barthes, 2001). É, para ele, mais lícito falar de uma fotografia do que da fotografia em si, pelas dificuldades em definir esta disciplina, devido ao seu campo tão alargado de atuação.

Foi necessário focalizar e diminuir o tamanho do que iria olhar. Fotografia tende mais para o referente e, segundo Barthes, o referente adere “e esta aderência singular faz com que exista uma grande dificuldade em fazer a abordagem da Fotografia” (Barthes, 2001, p. 20). Nos livros, nos museus e nos arquivos, as classificações das fotografias são de carácter técnico, cronológico ou histórico-sociológico.

Tal como a Barthes, ao olhar estas classificações verifico “com uma certa irritação”, que nenhuma destas classificações “me falava precisamente das fotografias que me interessam, as que me provocam prazer ou emoção” (*ibidem*, p. 20). Ao identificar-me com esta ideia, tentei seguir o método de Barthes, na busca de um sentido, de uma narrativa, mas, acima de tudo, de uma chave de classificação para as minhas imagens. Escolhi três imagens, uma para cada categoria, como ponto de partida. Em *A Câmara Clara*, Barthes afirma: “Resolvi, então, tomar como ponto de partida da minha investigação apenas algumas fotos, aquelas que eu estava certo de existirem para mim. Nada de *corpus*: apenas alguns corpos” (*ibidem*, p. 22); Alguns corpos, escolhidos entre as imagens do meu projeto. Esta possibilidade de olhar para a singularidade de cada imagem, aquilo que Barthes identifica como uma “ideia bizarra”, caiu-me como uma luva. Iria escolher de entre as 350 imagens do projeto fotográfico das festas de 50 anos, três imagens que existissem para mim – ou seja, que me interpelassem e nas quais reconhecesse potencial face aos objetivos da investigação –, partindo desta premissa válida que Barthes explica no seu texto:

“Neste debate no fundo convencional entre a subjetividade e a ciência surgiu-me esta ideia bizarra: porque razão não poderia haver, em certo modo, uma ciência nova pelo seu objecto? Uma *Mathesis singularis* (e já não *universalis*)? Aceitei pois tornar-me mediador de toda a Fotografia: tentaria formular, a partir de alguns movimentos pessoais, a característica fundamental o universo sem o qual não existia Fotografia.” (Barthes, 2001, pp. 22-23)

Aceitei tornar-me mediadora das minhas próprias fotografias para formular uma proposta de método de catalogação que pudesse ser extrapolado para outros projetos, ser aplicável a outras subjetividades, ou vir a ser utilizado por outros como instrumento de organização, no respeito absoluto pelo eu de cada um. Concordo que qualquer “palavra que se pretenda aproximativa da fotografia começará, necessariamente, por se conjugar na primeira pessoa” (Pinto de Almeida, 1995, p. 24) e como escrevi no diário de bordo que reúne notas sobre o traçado deste caminho de investigação pessoal, olhando as minhas fotografias, a primeira ocorrência a defender seria a poesia. Escrevi que mesmo correndo o risco de poder ficar associada ao grupo dos que acreditam que a poesia salva, foi nas palavras de Herberto Helder que encontrei uma definição aproximada ao sentido que via e experimentava ao olhar as minhas imagens prediletas, entre aquelas que tenho tirado, e que assino intitulado-as *as fotos da Pat*.

Herberto Helder, falando do Poema num excerto de “As turvações da inocência” (*Público*, 4 dezembro, 1990. p.30) diz: “parece realmente um objeto, sim, mas porque o mundo, pela ação dessa forma cheia de poderes se encontra nela inscrito: é registo e resultado dos poderes”. Uma desordem e uma ordem com as quais me voltei a identificar; deixar-me levar pelo que está inscrito neste conceito de poema. Daqui viria a partir a minha pesquisa aplicada, a que pretende objetivar e “gerar conhecimentos para aplicação prática e dirigidos à solução de problemas específicos” (Menezes, 2005, p. 20). Juntei diferentes métodos para conseguir valorizar uma pesquisa qualitativa, do ponto de vista da abordagem da questão que me propunha responder. Quanto aos objetivos a alcançar procedi a uma pesquisa exploratória no sentido de proporcionar uma “maior familiaridade com o problema com vista a torná-lo explícito ou a construir hipóteses” (*ibidem*, p. 21). Envolvi-me num levantamento bibliográfico e na análise de exemplos que pudessem estimular a minha própria compreensão. Assumi, em geral, formas de pesquisa bibliográficas e acrescentei uma pesquisa explicativa com a intenção de identificar os fatores que determinam ou contribuem para a “ocorrência dos fenómenos”. Esta pesquisa “aprofunda o conhecimento da realidade porque explica a razão, o ‘porquê’ das coisas. Quando realizada nas ciências naturais, requer o uso do método experimental, e nas ciências sociais requer o uso do método observacional”

(*ibidem*, p. 20). As imagens escolhidas, estando, em absoluto, descontextualizadas, servem como matéria prima para a criação de plataformas de entendimento e de diversos níveis de resposta a questões de pesquisa, no âmbito iminentemente artístico em que decorre a investigação.

“O simples ato de reunir livros (e imagens) na sua biblioteca privada permitiu que surgissem questões, contidas a serem reveladas, e fronteiras entre disciplinas a transgredir. Warburg, no entanto, era um colecionador de conhecimento e não de objetos; e embora ele fosse um dono de livros, eles eram menos importantes para ele como itens físicos e mais como instrumentos necessários num processo de pesquisa acadêmica. Como ele disse em 1918, os seus livros serviram como ferramentas de trabalho num laboratório científico.” (The Warburg Institute, 2017)

Quer a recolha, quer os dados foram definidos no âmbito da relação entre a necessidade de criar um método *sui generis* de catalogação de fotografias, que pudesse partir do conceito de eu, naquilo que este representa como identificador consciente e inconsciente de cada um, e a construção de um exemplo de catalogador, inspirado na estratégia de Aby Warburg, decorrente do método de observação. A escolha do tema que emerge em cada uma das categorias propostas em “Poéticas do real” começou por excluir os diferentes níveis e camadas de classificações clássicas e interpretações tradicionais que, desde o início do aparecimento da fotografia, primeiro como meio e depois como arte fotográfica, estão descritos em *Imagem – cognição, semiótica, média* (Santaella & Nöth, 1998). A coerência interna para as classificações, a criação dos temas próprios, partiriam diretamente do tipo de investigação acima descrito e as opções metodológicas foram sendo tomadas em função do desenho destas tipologias.

A partir do período em que o acesso ao equipamento fotográfico portátil, capaz de nos acompanhar, transformou este meio num instrumento, uma ferramenta democrática, as pessoas passaram a acumular imagens que contam, de alguma forma, as suas histórias individuais. É do conjunto dos olhares dedicado a cada um destes arquivos que poderemos redescobrir novas formas de identidade que, partindo da identidade individual, cruzam e entrelaçam as fronteiras do social, não na génese, mas no resultado. Muitos artistas têm vindo a mergulhar em arquivos (Medeiros, 2016), principalmente pós-fotográficos, pelo prazer do regresso à memória e pela crescente importância atribuída à necessidade de reavaliar o passado através de uma releitura dos sentidos e das condições de significação dos elementos que o constituem, testemunhas que, quer sejam deliberadas ou involuntárias, atestam a existência desse passado que instituem como passado. Os arquivos têm um inspirado sentido

na representação e no significante atribuído à memória, pela capacidade de poderem reinventar histórias e recompor ruturas que os questionam na sua ancestralidade.

Num paralelo entre as minhas próprias referências e as ideias que me inspiram, as de Roland Barthes e também as de Friedrich Kittler (de que trataremos mais adiante), autores fundamentais no campo de uma crítica da cultura e do conhecimento no século XX, em vez de optar por tomar cursos cronológicos ou documentais, e para lidar com o meu descompassado depósito fotográfico, defini três categorias, que volto aqui a nomear:

- punctum, retirada do conceito que Roland Barthes define no livro *A Câmara Clara*;
- imaginação, inspirada no livro de Gonçalo M. Tavares, *Atlas do Corpo e da Imaginação Teoria, fragmentos e imagens*;
- e poema-ensaio, definida no livro de Ana Haterly, *Notas para uma teoria do poema-ensaio*.



Fig. 2 - punctum

Para este estudo escolhi representar a categoria punctum com a fotografia aqui revelada (Fig. 2). O interesse desta imagem decorre da obscuridade e da dificuldade de leitura. Na minha pequena narrativa associada, existem particularidades nesta imagem que facilmente podem ser localizadas e que permitem muitas conjeturas e discursos (as duas mulheres que parecem sussurrar entre si no reflexo do espelho e o aquário, tanque de luz, no qual não parecem viver os peixes esperados). Mas o que nesta imagem saltou, o pormenor menos

pequeno, o punctum para mim própria (o punctum é sempre pessoal, defende Barthes), pode ser descrito como o imenso negro, o que não se vê, o que regressa infinitamente ao meu consciente, a subjetividade do que a imagem não mostra, mas possibilita e esconde, neste caso, bem mais de metade daquilo que a fotografia mostra (a maioria da imagem é negra, sem luz suficiente para se poder “ver”).



Fig. 3 - imaginação

Para outra categoria – imaginação (Fig. 3) – escolhi uma imagem clara e luminosa, tal como eu própria vejo a imaginação, capaz de produzir muitas e muitas multiplicações sobre si própria e mesmo desmultiplicações em cada um de nós. A imagem com histórias e narrativas, capaz não apenas de se inscrever no tempo (num determinado ano, numa década ou numa época) como, também, de desaparecer no seu próprio tempo e no seu espaço, pela ambiguidade do que mostra, na quantidade de direções que pode indicar.



Fig. 4 - poema-ensaio

Para a categoria poema-ensaio (Fig. 4), uma “narrativa filmica fixa”, numa única imagem, um *frame* do quotidiano, os reflexos e a ação, a palavra e o ruído, todos reunidos no verso, no poema. Como na génese, a contradição nestas duas palavras, o restrito, o sumário e a economia do poema com o alargamento, a sobre descrição e a descoberta do ensaio.

Restava agora definir a posição relativa de cada umas das três fotografias em relação às outras, as suas respetivas categorizações, como início da primeira prateleira do meu método de catalogação (Fig. 5). Ao centro ficaria a *punctum* (Barthes, 2001): o grande salto, o pormenor e a inquietude. No seu desenvolvimento, deslocada à direita, a categoria poema-ensaio (Hatherly, 2001), o lado mais pensante. Ao lado esquerdo, o do coração, o lado mais emotivo, a imaginação (M. Tavares, 2013).



imaginação



punctum



poema-ensaio

Fig. 5 - Esquema de colocação relativa das três primeiras fotografias escolhidas para representarem as categorias imaginação, *punctum* e poema-ensaio.

Sobre as relações de posicionamento possíveis de estabelecer, a disposição, e as ligações efetivas e afetivas entre as imagens aqui apresentadas, explico-me utilizando as palavras de Paulo Cunha e Silva, programador cultural: “A arte contemporânea é um exercício à volta da liberdade. A liberdade do artista e a possibilidade de a arte experimentar todos os interditos, é um dos adquiridos mais importantes da sociedade contemporânea” (von Hafe Pérez, 2016, p.62). Pois, afirma Cunha e Silva, a arte tem esse “poder simbólico e sintético que lhe permite arrumar com um gesto particularmente eficaz e belo as irregularidades do seu tempo” (*ibidem*, 2016, p. 78). Com estas três categorias, ou tópicos, é possível já verificar uma linha de arrumação e um início de catalogação para as imagens do meu depósito fotográfico. Assemelha-se a uma grelha ou menu de seleção de programas, através da qual será depois possível viajar de um lado ao outro, mas também para cima e para baixo, em movimentos de ascensão, decrescentes, horizontais ou oblíquos. Eventualmente, numa aplicação digital, a navegação entre os arquivos de imagens desenhada na forma deste método de catalogação poderia ser uma experiência interessante.

No decorrer do trabalho que motivou este ensaio e que propõe um novo método de catalogação de fotografias, foi possível delimitar a amostra centrando-me na observação pessoal e respeitando o meu eu em questões de identidade e de desejo. Foi também possível identificar três categorias de início para a criação desta “biblioteca *warburgeana*” que pretende organizar e categorizar as fotografias que captei ao longo de 30 anos. Partindo destas categorias e deste posicionamento relativo, foi possível ir acrescentando outras fotografias, sempre uma a uma, tanto nas categorias já existentes quanto noutras possíveis de criar, colocando cada imagem ao lado, acima ou abaixo de uma já existente, como se estivessem em prateleiras. Este processo de progressão permitiu criar outras categorias, fundadas e fundamentadas nas possíveis relações entre os vários objetos a catalogar e partindo das características de cada um.

Cada pessoa interessada em dar forma e conteúdo ao seu depósito de fotografias pode replicar este processo, com o seu próprio arquivo de imagens. Para o meu trabalho de investigação, acima de tudo, estava encontrado um método para continuar a organizar as fotografias do meu depósito pessoal, sem contingências cronológicas ou técnicas. Fotografia a fotografia, retirando de entre as largas centenas as que se podem ir encaixando nas categorias agora encontradas e em novas categorias, definidas através de processos de associação pessoal, sem divisão de formatos ou suportes. Estava encontrado um método de progressão.

O depósito e o seu sentido

Ainda antes de ter engendrado uma possibilidade metodológica para organizar fotografias, os mergulhos no meu depósito tinham viajado por várias paragens, detendo-se em estações que correspondiam a análises várias. Da materialidade da imagem, à capacidade tecnológica do olhar. O primeiro desses mergulhos aconteceu em forma de filme, numa pequena narrativa que levantou o véu do meu arquivo fotográfico em película, negativo, a preto e branco. Aconteceu para dar primazia à revelação, ao que eu poderia eventualmente revelar que mais escondido estava no meu depósito. Estas imagens, por existirem apenas em película e em negativo, iriam ser vistas quase pela primeira vez e senti um impulso próximo da revelação. Trazer para a positividade. Achei significativo para um início.

Bernardo Pinto de Almeida, no livro *Imagem da Fotografia*, refere que a fotografia procura uma impressão, um suporte, qualquer coisa que a liberte e a dê a ver. “Por isso a fotografia procura a impressão, a reprodução, que é um princípio de arquivo” (Pinto de Almeida, 1995, p. 33), e acrescenta “só então encontra o seu princípio de legitimação - um livro, uma revista guardam-se, como se guarda um álbum de recortes -, a plenitude eufórica em que se satisfaz o projeto visual que lhe é inerente” (*ibidem*).

Nesse mergulho fiz-me acompanhar por três diferentes olhares, para além do meu, três pessoas de diferentes áreas de estudo (escrita, geografia e psicologia), ‘informantes privilegiados’, que foram escolhidos por ocuparem “lugares de preponderância na unidade social em estudo” (Costa, 1986, p. 139). Dos depoimentos destes informantes recolhi pistas possíveis de vir a trabalhar no projeto de investigação que culmina neste trabalho.

A importância atribuída à imagem vem de tempos antigos. Como que uma categoria superior que eleva as imagens a patamares maiores, que ultrapassam a nossa própria vivência, individual, pessoal. As imagens dos santos e as das estrelas da globalidade, conquistadores de milhões de seguidores nas redes sociais digitais, as imagens dos grandes eventos mundiais e dos pequenos vícios privados, aguçam em nós instintos profundos que, por vezes, nos conduzem a momentos de loucura, qual *copycat* da própria imagem que perseguimos e nos persegue.

Para o artista que foi escudeiro, fidalgo da corte de D. João III, Francisco de Holanda (1517 – 1585), o desenho (a imagem), foi a ferramenta de inspiração divina, que permitiu passar o grande conhecimento, e ao retrato, à representação da pessoa, dedicou um tratado (o primeiro tratado europeu sobre retrato). Em pleno século XVI, Holanda trabalhou em paralelo imagem e texto, mas os seus textos, caligrafias, eram em si mesmos imagens –

escritos e desenhados à mão, quais iluminuras – curiosamente, seu pai havia sido um brilhante iluminista da corte portuguesa. Dizem de Holanda que, tendo vivido no decorrer do século XVI, foi até há pouco um dos artistas esquecidos do Renascimento. O seu pensamento iluminado valorizou a imagem, atribuindo-lhe o carácter de contadora e divulgadora do conhecimento.

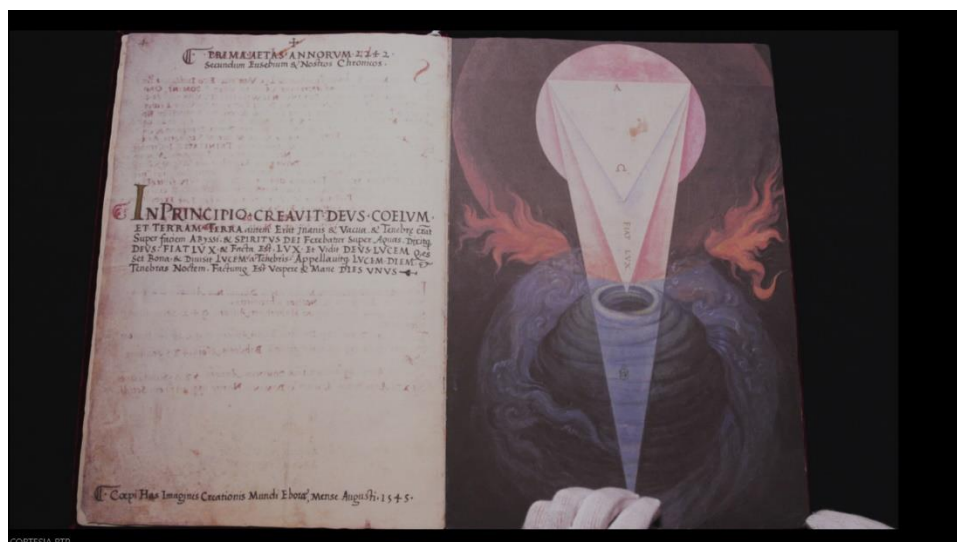


Fig. 6 - *Álbum das Idades do Mundo*, Francisco de Holanda.⁷

Francisco de Holanda, originalmente Francisco d'Olanda, foi um humanista, arquiteto, escultor, desenhador, iluminador e pintor português, foi também ensaísta, crítico de arte e historiador. Num dos vários livros de sua autoria, o *Álbum das Idades do Mundo* (Fig. 6), Holanda consegue “a demonstração prática como através da imagem ele pode construir uma obra de grande profundidade filosófica e teológica”, afirma Joaquim Caetano, Diretor do Museu Nacional de Arte Antiga, no documentário da autoria de Paula Moura Pinheiro dedicado a Francisco de Holand⁸.

Se o desenho e a pintura chegaram a ser entendidos como declarações visíveis do pensamento, humano ou divino, a fotografia, então, maestra entre as orquestras de imagens,

⁷ <https://www.publico.pt/2020/09/16/culturaipsilon/noticia/francisco-holanda-homem-renascimento-descobrir-1931689>

⁸ “Francisco de Holanda: A Luz Esquecida do Renascimento” da autoria de Paula Moura Pinheiro e realização de Inês Rueff, RTP2, 16 de setembro de 2020. Este documentário conta com a participação dos investigadores, historiadores, conservadores e museólogos Sylvie Deswarte-Rosa, Joaquim Caetano, Rafael Moreira, Isabel Almeida, Manuel Parada López de Corselas, José Cardim Ribeiro, Francesco Paolo Fiore, Vítor Serrão e Alessandro d'Alessio.

tem tido, em ainda relativamente pouco tempo de vida, as mais gloriosas honras. “É verdade que, por vezes, tudo parece ter-se preparado para ser fotografado. Como se uma secreta ordem do mundo estivesse à espera do olhar que a reconhece e que a revela” (Pinto de Almeida, 1995, p. 40).

Refletindo em torno das ideias de fotografia defendidas nos livros *Optical Media* de Friedrich Kittler e *A Câmara Clara* de Roland Barthes, perguntei-me como os autores veem a fotografia, colocando o assunto em dois ângulos: no que respeita ao meio e naquele que a toma como linguagem. Uma aventura de diálogo entre os discursos de Kittler e de Barthes que partiu de uma dualidade que me interessou. O carácter duplo da fotografia que, nos autores em causa, surge com raros pontos em comum.

Face ao inegável volume e impacto da imagem fotográfica hoje, quando me deparava com a fisicalidade do meu material – recorde, um depósito caótico de centenas e centenas de fotografias por mim captadas ao longo de 30 anos –, debruçava-me precisamente sobre as improváveis capacidades de organizar o desorganizado, o quase incomensurável, imenso, ilimitado. São tão discrepantes as perspetivas como cada um destes autores olha o tema, que podemos considerar os seus olhares como divididos entre disciplina e técnica, entre meio e linguagem. Para Kittler a fotografia é um dos meios de comunicação que decorre da evolução tecnológica da humanidade. Para Barthes, uma meditação sobre a imagem fotográfica serve para criar uma metáfora sobre conceitos de vida e de morte e para tentar encontrar respostas adequadas ao seu desejo de memória. Barthes enumera e levanta questões relacionadas com o “inclassificável” na fotografia.

No fundo, se para Kittler o meio é definidor do corpo e da existência, Barthes descobre-se a si próprio precisamente através dos resultados palpáveis desse meio, as fotografias.

“A Fotografia pode ser ambas as coisas: séria, se o seu realismo permanecer relativo, temperado por hábitos estéticos ou empíricos (folhear uma revista no cabeleireiro, no dentista); louca, se esse realismo for absoluto e, se assim se pode dizer, original, fazendo regressar à consciência amorosa e assustada a própria marca do Tempo: movimento propriamente repulsivo, que altera o curso da coisa, a que chamarei para concluir o êxtase fotográfico. São estes dois os caminhos da Fotografia. Cabe-me a mim escolher, submeter o seu espetáculo ao código civilizado das ilusões perfeitas ou enfrentar nela o despertar da inacessível realidade.” (Barthes, 1980, pp. 163,164)

O poeta e ensaísta Bernardo Pinto de Almeida, ainda no livro *Imagem da Fotografia*, afirma que a fotografia inaugurou algo que designa, “provisoriamente, como o lugar de emergência de uma nova subjetividade” (Pinto de Almeida, 1995, p. 13). Diante da fotografia, o sujeito adquire uma espécie de “plenitude (de euforia)”, diz Pinto de Almeida,

que advém do facto de qualquer fotografia operar de modo a que tudo nela tenda para ganhar consistência, peso e o valor de um objeto. “Numa palavra, a fotografia tende para *objetivar*” (*ibidem*) e é nessa tendência que é possível encontrar a emergência de uma subjetividade. O sujeito toma a fotografia como algo objetivo ou concreto, pois tudo nela o induz nesse sentido, atribuindo-lhe uma existência real, distinta da de si mesmo, embora, na realidade, esse seja apenas o seu olhar subjetivo.

É, pois, curioso que uma fotografia, que pode em si ser um objeto, leve o sujeito a objetivar sobre o que vê, o que a fotografia mostra, mas ao mesmo tempo essa objetivação seja fictícia pois que feita através de uma imagem. “Tal é”, afirma Pinto de Almeida, “a implacável lógica do Museu Imaginário de Malraux” (*ibidem*).

Nos anos 60, foi possível ao escritor André Malraux reconhecer o papel dos museus na transmissão de conhecimento e na formação da memória coletiva, mais global e essencial às revoluções desse tempo. É sobre esta importância que fala o seu livro *O Museu Imaginário*. Foi de abismar o facto de que “um estudante” pudesse dispor da reprodução a cores da maior parte das “obras magistrais”, afirmava Malraux, acrescentando que era possível conhecer cada vez “mais obras significativas capazes de colmatar as falhas de memória, do que as que um grande museu é capaz de conter” (Malraux, 1965, p. 13). Para Malraux estava criado um museu imaginário que, na verdade, iria “aprofundar ao máximo o incompleto confronto imposto pelos verdadeiros museus: respondendo ao apelo por estes lançado, as artes plásticas inventaram a sua imprensa” (*ibidem*).

Num trabalho proposto, em 2006, ao Núcleo de Pesquisa de Fotografia da INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (São Paulo, Brasil) os autores Fernando do Nascimento Gonçalves, Tainá del Negri e Carlos Romário Tavares analisam e discutem o trabalho da artista visual brasileira Rosângela Rennó⁹, sob o título “Rosângela Rennó e as ‘fotografias sem imagem’ de Arquivo Universal”.

A artista utiliza elementos do quotidiano como recursos para promover experimentações artísticas e um dos recursos mais utilizados é a fotografia, precisamente porque esta assume um papel ambíguo entre o que é um objeto e o que é uma ferramenta de mediação. “Seria por meio dessa ambiguidade que a fotografia permitiria aos artistas construir circunstâncias singulares de percepção e de receção, ao produzirem um estranhamento da

⁹ Belo Horizonte, Brasil, 1962.

imagem e pela imagem”, dizem os autores do trabalho (Nascimento Gonçalves et al., n.d., p. 4).

Nesta ambiguidade é possível conseguir circunstâncias de “opacidade” que nos podem devolver um sentido mais esmerado de atenção em relação à imagem. É precisamente neste sentido, feito com cuidado e apuro, que devemos seguir.

Ativar um processo de apropriação de imagens fotográficas, ou de ideias, e com, ou através destas produzir novos sentido e leituras nada tem de novo. Já nos anos 80 a artista Rosângela Rennó constrói “alegorias visuais que permitem questionar discursos e práticas sociais socialmente legitimadas” ao revisitar arquivos de fotografias e memórias pessoais e institucionais, dando a descobrir novas lógicas enunciativas (*ibidem*, p. 3). Rennó iniciou a sua prática artística com incursões em universos familiares, utilizando materiais autobiográficos. Álbuns de família, lembranças de infância, memórias privadas que foram apropriadas através da fotografia. Nos anos 90 do século XX, passa do universo familiar para a relação entre a fotografia e a produção social de memória. Investiga as possibilidades discursivas e discute, na sua obra, as relações entre imagem e processos identitários. Navega nas imagens capazes de estabelecer constelações de afeto e memória na construção do sujeito.

Bernardo Pinto de Almeida fala de uma “imagem da posse” (Pinto de Almeida, 1995, p. 16). Ao possuímos uma imagem julgamos ter a posse de algo que emana desse objeto fotografado ou da pessoa a que ele reporta. Por esse motivo, a fotografia é de uso comum, por exemplo, em práticas associadas à feitiçaria e, outras vezes, à ideia de fetiche. No entanto “uma paisagem, um rosto, um atleta, uma árvore, um animal, um interior, uma casa, quando fotografados, como que se fixam numa espécie de atemporalidade que os objetiva”, afirma o ensaísta (*ibidem*). Objetiva no sentido de classificar e/ou identificar e, deste ângulo, para utilizar linguagem fotográfica, poderá dizer-se que fotografar é um esforço de colecionar o mundo. Pinto de Almeida clarifica: “ora o mundo é justamente aquilo que não se pode colecionar”. O mundo é o incoleccionável e ao arquivarmos aspetos do mundo em imagens, ou, pelo menos ao tentarmos esse largo empreendimento, “a fotografia dá-nos uma ideia de posse, uma aproximação à sensação da posse” (Pinto de Almeida, 1995, p. 16).

As fotografias são sempre parcelares, reportam-se não ao mundo enquanto totalidade, mas a parcelas deste, como num *puzzle*. Na natureza da imagem parece estar um ímpeto de multiplicação, de proliferação sem fim, que pode ser explicado por esta vontade de possuir, colecionar, tudo o que nos diz respeito, o nosso mundo. Pinto de Almeida afirma: “por muitas

imagens que tenhamos colecionado do mundo, jamais elas poderão contemplar um todo [...] que possa abranger a dimensão inimaginável dessa totalidade” (Pinto de Almeida, 1995, p. 16).

Ainda assim, a fotografia também decorre de uma geografia e de uma geologia, não apenas porque torna identificável uma paisagem – real ou construída, “como porque, ao mesmo tempo, fragmenta o espaço ordena-o, organiza-o segundo uma lógica de território (Deleuze)” (Pinto de Almeida, 1995, p. 23). O autor defende que a fotografia dá a ver a realidade de forma estratigráfica, e aponta como exemplo as diferenças num rosto que envelhece, sendo possível ir fotografando ao longo do tempo esse processo, assim como nos álbuns de família e nos registos do crescimento de uma criança. “Ao transformar o tempo em espaço”, diz Pinto de Almeida, tal como acontece na operação do instantâneo, “a fotografia como que territorializa” (*ibidem*). Reside também neste aspeto, nesta vocação da fotografia, a vontade pela posse das imagens e pela capacidade que estas têm em nos fazer acreditar. Acreditar que sabemos, que controlamos a passagem do tempo e fixamos o desenrolar das memórias.

Ao definir a fotografia como uma imagem da cultura, Pinto de Almeida refere-se a um saber difuso que pertence a cada um e que é menor e “anterior àquilo que em nós releva da cultura enquanto critério instituinte” (*ibidem*, p. 26). Todos, fotógrafos profissionais ou amadores, ou simplesmente recetores da infinita profusão de imagens dos dispositivos mediáticos que preenchem o mundo, podemos enunciar qualquer coisa sobre uma fotografia. O autor coloca a hipótese de, diante de uma fotografia, o nosso olhar ser marcado por referências culturais da nossa própria prática, mais ou menos selvagem de ver imagens.

“Diante da fotografia, de cada fotografia”, diz Pinto de Almeida, “emerge balbuciante um princípio de enunciação – ‘eu gosto’ – que é onde mais liminarmente se aloja essa pequena subjetividade que a própria imagem fotográfica concita, desperta, autoriza” (*ibidem*, p. 27) naquele que a contempla, independentemente dos princípios anteriores e ontológicos do seu saber, da sua cultura, no seu lugar de enunciação.

O que buscamos em qualquer fotografia? Pinto de Almeida afirma que através da fotografia se vai abrindo o campo incerto, fissurado, mas manifesto, “da emergência de uma alteridade” (*ibidem*, p. 14). Paradoxalmente, a fotografia reporta-se a nós, mas também, e ao mesmo tempo, ao outro como si mesmo. Pinto de Almeida questiona: “Aquilo que buscamos, afinal, em qualquer fotografia de outro que nós, não são justamente os signos breves hipotéticos (virtuais) de uma identificação?” (*ibidem*, p. 14). Poderá nunca ser

possível entender e equacionar o que buscamos em qualquer fotografia. A fotografia, nas suas múltiplas formas de expressão dos dias de hoje, quase escandalosas formas de lhe dar utilidade, pode servir-nos para muitos fins, tais como a representação, a identificação e a memória.

A fotografia (tanto quanto o cinema) inaugura uma inscrição histórica que dialoga e parece concordar com o tempo, pelo que é responsável pela criação de um laboratório visual da modernidade, “capaz de reproduzir e simultaneamente fabricar os modos de agenciar os seus conflitos e tensões” (Lourenço Marques, 2018, p. 28). Susana Lourenço Marques esquematiza a importância da fotografia e das imagens no recente livro *ether / vale tudo menos tirar olhos* – um laboratório de fotografia e história, estabelecendo, desde logo, dois pontos dos quais partimos sem hesitação: “A Emergência das Imagens para a História” e “A Emergência da História das Imagens” (Lourenço Marques, 2018, pp. 28, 32). A autora refere precisamente o trabalho de Aby Warburg e a ferramenta que este nos deixou e que permitiu sustentar “um método que não se inscreveu numa época determinada, mas trabalhou na continuidade e mutabilidade da memória cultural e coletiva” (*ibidem*, p. 29).

Através da produção e das práticas dos artistas contemporâneos, nomeadamente os que utilizam o meio da fotografia, percebemos e evidenciamos “a pertinência da interseção entre comunicação e arte, como forma de favorecer uma expansão dos usos tradicionais feitos da fotografia” que passa a poder ser entendida, não apenas como uma “tecnologia de arquivo e de representação, mas como recurso para criação e para novas experimentações estéticas” (Nascimento Gonçalves et al., n.d., p. 3).

Longe de pretender construir uma arqueologia do saber visual, e precisamente ao contrário do que Georges Didi-Huberman, historiador de arte e filósofo francês, no papel de grande interpretador da obra de Aby Warburg chegou a afirmar¹⁰ – que o sonho de Warburg seria o de vir a criar uma arqueologia do saber visual –, segui, neste e na sua obra, a inspiração metodológica, o design gráfico, se é que assim se pode descrever, mais do que a sua meta de sentido (Didi-Huberman, 2010).

Numa altura em que as imagens feitas em números praticamente impossíveis de contabilizar, ocupam espaço digital incalculável, a ideia de arrumar imagens, organizá-las, classificá-las, sem as partir, as separar, parece uma tarefa improvável para um homem

¹⁰ Georges Didi-Huberman, comissário de uma exposição no Museo Nacional de Arte Reina Sofía (26 novembro de 2010 a 27 março de 2011) em Madrid, intitulada *Atlas. Como levar o mundo às costas?* Livro-Catálogo (2010).

comum, até porque sabemos que inteligências mais rápidas do que as nossas (as dos *softwares*) poderão facilmente resolver esse problema.

“Hoje, a tecnologia digital é acessível a todos. Biliões de imagens são captadas todos os anos e todos se consideram fotógrafos, porque em permanência captam fotografias. O elevado número de fotografias que correm cada vez mais rápido nas redes digitais, faz com que seja cada vez mais difícil ver e compreender. Os telemóveis produzem mais imagens do que as câmaras fotográficas e a nossa relação com a fotografia e com o mundo mudou radicalmente. E não foi apenas uma revolução tecnológica. Foi uma mutação da percepção e da conceção do mundo através das suas representações. A velocidade transformou-se num valor. Nunca criamos tantas imagens quanto as que agora criamos, mas também nunca as destruimos como agora, logo após terem sido feitas.”

Esta tradução livre da sinopse de apresentação do seminário internacional *Media consumption and memory loss in a digital age*, que se realizou em agosto de 2016 no âmbito do Festival Landskrona Foto, na Suécia, levanta questões prementes no que respeita à importância e à mudança que a imagem hoje opera no nosso modo de viver. A organização do seminário faz algumas dessas perguntas: O que significam estas mudanças fundamentais? O conceito de tempo mudou radicalmente e as noções de memória e de história estão a ser questionadas. Será que caminhamos para uma sociedade sem memória?

Muito se tem escrito e criado sobre questões relacionadas com arquivo e muitos trabalhos foram efetuados perante a possibilidade de cada arquivo poder produzir sentidos, privados e públicos, como chaves de abertura e andamento para deslindar a importância dos nossos registos. Na fotografia, nas ações de normalização e de criação, foi-se procurando “reconstruir uma unidade *a posteriori*, articulada numa totalidade que o álbum e o arquivo construiria, numa compulsão obsessiva pela inventariação”, afirma Eduarda Neves (Vários, 2015, p. 37) no seu estudo publicado pelas Edições Caseiras do Centro de Estudos Arnaldo Araújo da ESAP – Escola Superior Artística do Porto, numa edição inteiramente dedicada a fotografia e arquivo.

Do meu depósito retiro anotações, experiências e memórias, numa exposição iniciática em forma de filme. E, mais do que organizar o mundo e pretender ter todo o conhecimento numa parede ou numa pasta, pretendo abrir a Caixa de Pandora da fotografia, vendo-a para além da própria fotografia, a imagem que ocupa o espaço que poderá ser aquele a que Joan Fontcuberta chama de *Camara de Pandora* (Fontcuberta, 2014).

Isto porque temo que “a repetição e a reprodução demencial das imagens produzam uma carência asténica, uma fome que não quer ser preenchida, um não querer ver mais” como tão bem descreve Maria Filomena Molder em *Matérias Sensíveis* (Molder, 1999, p. 215).

II – Corpo e objeto

Há uma afirmação extraordinária do poeta Daniel Maia-Pinto Rodrigues no prefácio do livro de poemas de 2007 da artista Marta Bernardes, *Arquivo de Nuvens*: “Pelo que me é dado ver, esta mulher existe”¹¹. Como se o facto de se ser visto ou se poder ver, fosse o que determina a realidade das coisas e mesmo das pessoas. Claro que na afirmação do poeta muito mais há escondido, mas em termos que não são para aqui chamados. Interessa-nos, sim, a ideia: “Pelo que me é dado ver”.

Joan Fontcuberta vai ao ponto de atribuir uma espécie de categoria aos comportamentos de hoje em relação à fotografia, identificando “photo-addicts” (adictos à fotografia) e ao constatar uma progressão simples na forma como as imagens são entendidas. Em tempos, diz o autor, a fotografia consistia em temas e assuntos como a família, instantâneos e cenas de viagens, “uma forma de dar valor a experiências felizes”. Agora, afirma, são os jovens quem tira mais fotografias e “as suas imagens são concebidas, não como documentos, mas como entretenimentos” (Fontcuberta, 2014, p. 27).

A fotografia tem tido os seus grandes momentos na história da humanidade. Existem fotografias que marcaram traços indeléveis em gerações inteiras, que mudaram o rumo de acontecimentos e que elevaram a outro nível de consciência o que antes era apenas chamado de informação. Não será por acaso que se afirma – *uma imagem vale mais do que mil palavras*. Posso não concordar (até porque na origem desta afirmação não estava propriamente uma fotografia), mas não há como negar a evidência da importância que algumas fotografias tiveram, e ainda têm, no seu tempo e para o futuro. “Uma imagem vale mais que mil palavras” é uma expressão popular da autoria do filósofo chinês Confúcio, utilizada para transmitir a ideia do poder da comunicação através das imagens. O significado deste ditado refere-se à facilidade em compreender uma situação a partir do uso de recursos visuais, assim como à facilidade de explicar algo com imagens, ao invés de palavras (escritas ou faladas)¹².

¹¹ *Arquivo de Nuvens* de Marta Bernardes, coleção Cadernos do Campo Alegre, Leituras e Edições (Programador João Gesta), Teatro do Campo Alegre, Fundação Ciência e Desenvolvimento, Porto, 2007.

¹² O pensador, político e filósofo Confúcio (Chiu Kung era seu verdadeiro nome) viveu entre 552 e 479 a.C, e ficou conhecido como Mestre Kung, devido aos seus sábios provérbios. Quando Confúcio sugere que “uma imagem vale mais que mil palavras”, refere-se ao uso de ideogramas, tidos como formas de comunicação simbólicas que, quando unidos, formavam imagens que expressavam muito mais do que palavras, mas também conceitos completos e complexos.

Por exemplo, em *Atlas do Corpo e da Imaginação*, Gonçalo M. Tavares lança ao coletivo de artistas Os Espacialistas ¹³ o desafio de colocarem no espaço ou questionarem as suas ideias através da fotografia, como forma de criar um livro para ler e para ser visto.

Ao longo do Atlas, o discurso do escritor é acompanhado por imagens criadas pelo coletivo artístico que centra os seus projetos nas relações espaciais, na transfiguração e na metamorfose do espaço corporalmente habitado pelos próprios. Esta interação entre o texto e a imagem, funciona como um multiplicador de sentidos, permitindo leituras personalizadas, mas, por outro lado, pode ser entendida como uma espécie de dispositivo, termo técnico decisivo na estratégia de pensamento do filósofo e historiador francês Michel Foucault (1926-1984). Foucault usa o termo dispositivo com frequência, sobretudo a partir da segunda metade dos anos setenta, quando se começa a ocupar daquilo que designava como "governabilidade" ou "governo dos homens". No caso, o que desta relação entre o que damos a ver e o que vemos pode remeter para a noção de dispositivo de Michel Foucault, na medida em que podemos entendê-la como um conjunto heterogêneo de estratégias, de dimensão linguística e não linguística, que atribui a quem as utiliza um poder superior. Isto é, um dispositivo que permite a existência de determinadas formas de poder, com uma ligação estratégica, para que alguém possa ser submetido a esse poder. O dispositivo nasce de uma estratégia que corresponde a uma necessidade histórica. E, como bem o observa Giorgio Agamben no seu ensaio *O Que é um Dispositivo?*, comentando o pensamento de Foucault, a palavra dispositivo não se refere “somente a esta ou aquela tecnologia do poder”, ela é um “termo geral” (Agamben, 2005, p. 11) que, como tal, designa as diferentes estratégias – das mais evidentes às mais subtis – através das quais o poder molda e condiciona comportamentos e possibilidades de reação crítica ao seu próprio exercício enquanto poder.

Tendo em atenção que as imagens ocupam novos espaços, bem como múltiplos suportes e veículos, tais como museus, ecrãs de telemóveis, mobiliário urbano, galerias, espaços comerciais, carros e óculos, e que estão por todo o lado, como imagens híbridas e transitórias, e aceitando que a imagem está presente em toda a parte, que ela contamina e cria

¹³ Os Espacialistas é um projeto laboratorial de investigação teórica e prática das ligações entre Arte e Arquitetura com início de atividade em 2008. Substituem o lápis pela máquina fotográfica, enquanto dispositivo de desenho, de pensamento, de perceção e de diagnóstico do espaço natural e construído, cujas ações são reguladas pelo Diário do Espacialista e auxiliadas pelo “Kit Espacialista Por/tátil” que transportam consigo. Entre os trabalhos realizados destacam-se: projetos de arquitetura, exposições de fotografia, vídeos, instalações, espaços cénicos, performances, colaborações literárias, ilustrações fotográficas, oficinas, seminários e publicações.

subjetividades, podemos perguntar-nos se funcionará a imagem hoje ela própria como um dispositivo.

No patamar no qual coloco o estatuto atual das imagens hoje, na forma como as utilizamos, no modo como nos rodeiam e envolvem, o pódio para a imagem poderá ser descrito por Agamben:

“Generalizando posteriormente a já amplíssima classe dos dispositivos foucaultianos, chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, intercetar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes.” (Agamben, 2005, p. 13)

Senão vejamos as imagens mais “famosas”, as imagens mais amplamente reproduzidas, e as que fazem parte do nosso consciente coletivo. Aquelas que passaram a ocupar a nossa memória. Se a experiência depende da percepção do espaço e do tempo, depende atualmente e definitivamente das imagens, que passaram a definir a nossa sociedade coletiva.



Fig. 7 - *Saigon Execution* de Eddie Adams (1968).



Fig. 8 - Betty Grable por Frank Powolny (1943).

Quem não conhece a imagem do soldado vietnamita (*vietcong*) de arma apontada à cabeça, segundos antes de ser abatido (na sequência de três disparos que o fotógrafo norte americano Eddie Adams captou nas ruas de Saigão, em 1968 - Fig. 7) ou a imagem que correu mundo, na segunda Guerra Mundial, em cerca de 50 mil cópias impressas por mês, distribuídas por bolsos e carteiras, junto ao coração de cada soldado americano (a fotografia da atriz Betty Grable, que o fotógrafo Frank Powolny captou nos bastidores de uma rodagem de Hollywood, em 1943 (Fig. 8).

À primeira imagem atribuem a mudança do curso de uma guerra e à outra o ânimo das tropas que ajudaram a repor a paz no mundo. À segunda podemos ainda atribuir a categoria de ser considerada um marco nos ícones de beleza, pois é tida como uma das primeiras imagens de *pin-up*, traço estético que marcou gerações.

São estas duas fotografias viajantes no tempo e no espaço, fotografias que avançaram para além de si próprias e da sua intenção inicial. Imagens que se transcenderam e que nos habituaram a fundar e a aprofundar relações com o mundo, até ao momento em que hoje nos encontramos.

A pretensão de criar uma história da fotografia constitui, segundo Pinto de Almeida, um grave mal-entendido. Embora a fotografia possa ilustrar a história, ajudar a construir arquivos e testemunhar a passagem dos tempos, hábitos, formas e conteúdos, ela é como uma “impossibilidade da história” (Pinto de Almeida, 1995, p. 18). O paradoxo é simples de equacionar, segundo Pinto de Almeida. Como pode uma imagem ilustrar-se a si mesma? O autor descreve:

“A fotografia como que falsifica a história, a sua própria e a outra. Os célebres retratos manipulados da época de Stalin, de Hitler, de Mao, são disso o mais vivo exemplo. Esses retratos, antes de se reportarem à história da fotografia, relacionam-se com a história da falsificação, com a história política, sobretudo nos regimes totalitários: servem para ‘ilustrar’ ao nível do exemplo. A fotografia exalta o exemplar.” (Pinto de Almeida, 1995, p. 18, 19)

Porque se furta à história, a fotografia intensifica a sua dimensão subjetiva. Manuel António Pina, num completíssimo e delicioso ensaio, depois livro, que olha as singularidades estéticas e narrativas, sociais e psicológicas do filme de Manoel de Oliveira *Aniki-Bóbó* (1942), afirma, na análise da situação do roubo da boneca, que “situações de crise entre aparência e realidade, reconhecimento e conhecimento, de profunda rutura psicológica” nos levam a perder a referência social e a ficar entregues a nós próprios (Pina, 2012, p. 48).

O objeto deste trabalho doutoral pretende pensar, e de forma eminentemente artística, demonstrar, qual a nossa posição relativa à imagem, na atualidade, no momento em que a imagem nos mantém neste enclave entre aparência e realidade, reconhecimento e conhecimento, isto porque o sistema se apoderou de si próprio, do seu controlo, e se transfigurou.

As possibilidades de expansão das potencialidades da imagem e a renovação das condições de produção e receção das imagens, deram lugar a inusitadas relações. O processo das ferramentas e sistemas de comunicação pode ser circular. As máquinas fantásticas que a técnica nos permite utilizar terão hoje mais controle sobre nós do que aquele que estamos a conseguir prever? Será possível redirecionar a nossa atenção para um novo olhar crítico e consciente sobre a fotografia e a imagem? Porque somos pura relação não será difícil verificar o peso da imagem nos nossos canais relacionais.

Basta olhar e dar a ver aos outros, mesmo que estes digam que não veem o mesmo. No filme *À Porta da Eternidade* (2018), de Julien Schnabel, protagonizado por Willem Dafoe

no papel biográfico “não forense”¹⁴ de Vincent van Gogh, a personagem atravessa penosos sacrifícios com a ideia de que ninguém vê o que ela vê. O realizador chega mesmo a desfocar partes do plano numa tentativa de dar outra imagem, possivelmente mais estranha, como possível representação da imagem vista por van Gogh. Será necessária uma espécie de revolução para que quando, hoje, olhamos a imagem esta se possa afigurar mais próxima da transcendência.

Sobre as possibilidades de definir objetivamente o objeto de estudo, no caso, a forma como a ideia de transimagem se forma no meu pensamento, vasculhando caminhos para se transformar num objeto, recorro ao livro *Uma Sociologia da Ciência*, no qual Pierre Bourdieu defende que, quanto mais autónoma é uma ciência, mais ela tende a ser o lugar de uma verdadeira revolução permanente (Bourdieu, 2001).

Aby Warburg, afirma Susana Lourenço Marques, procurando “uma convergência absoluta de todo um ‘pensamento amálgama’ [...] assente na deriva proliferante na constante migração das imagens”, estabelece para si uma conceção historiográfica que se centrou na “recorrência das formas e na formulação de desdobramentos suscitados pela sua comparação” (Lourenço Marques, 2018, p. 28). Mergulhar num depósito de imagens (as minhas) pensado e estruturado como uma “compilação de problemas”, criando um espaço que funciona pela “justaposição e recombinação de objetos de distintas origens, num sistema multidimensional de classificação e ordenação” no qual é possível o movimento das assunções pessoais e as ideias espontâneas (*ibidem*).

Com este trabalho pretendi criar um objeto fílmico, num corpo de imagens da minha autoria e do meu depósito. Descontextualizar uma sequência de imagens, organizadas de uma forma que se inspira na biblioteca de Aby Warburg, e deslocá-las para um outro campo. Como uma proposta de leitura. Pretendo que as imagens sejam vistas como superfícies que contrariem a forma habitual do que é esperado de um dispositivo revelador de imagens. As imagens transladam-se do suporte branco, inócuo, facilitador da compreensão e interpretação da fotografia, para um outro local, revelando a sensação do que chamo *hipóteses da transimagem*.

No que respeita ao excesso de imagens presentes no mundo contemporâneo concordo com o que diz Gonçalo M. Tavares em *Atlas do Corpo e da Imaginação*, no que se refere à ideia de que este excesso (de imagens) poderá levar a uma espécie de “impossibilidade de

¹⁴ *À Porta da Eternidade* de Julian Schnabel. (EUA, Reino Unido, França / 2018 / 110 min. / M12). Filme sobre Vincent van Gogh, protagonizado por Willem Dafoe – Prémio Melhor Actor - Festival de Veneza (2018).

ver imagens não presentes [...]. Excesso de imagens que barra a imaginação”, (M. Tavares, 2013, p. 368). Preciso descobrir o que salva a imaginação, o que será que se salvou da minha imaginação, enquanto registava centenas de milhares de fotografias.

Tavares afirma: “A imaginação é pois uma questão que joga sempre com o dentro e o fora. Aliás, o próprio espaço onde se desenvolve a imaginação é um espaço interior, não visível” (*ibidem*, p. 369). É neste espaço que me pretendo concentrar. O espaço a que poderemos chamar criatividade ou arte.

No livro *O destino das imagens* (2003), Jacques Rancière refere que a alteridade não se opõe à identidade. Imaginar encontrar o outro, o que é diferente, nas minhas imagens, na minha identidade fotográfica, poder encontrar a identidade do outro.

A 10 de junho de 2017, numa das Conferências dos Pássaros, um seminário de artes, multidisciplinar, com curadoria de Ana Rocha, a acontecer no Porto, no âmbito do programa Marias dedicado às mulheres¹⁵, a escultora e docente da Escola Superior de Belas Artes da Universidade do Porto, Rute Rosas, afirmou que não tem um meio de eleição, ao explicar o método que seguiu para produzir uma obra performance em vídeo, no âmbito da exposição das Belas Artes do Porto para o projeto Do It, do curador Hans Ulbrisch Obrist. Rute Rosas explicava: “Tenho uma ideia e o meio surge dela. O meio que será mais adequado para colocar a minha ideia em prática”. No fundo a ideia já se sentara à mesa sobre esta o meio parecia servido.

Trabalhando sobre largas centenas de imagens fotográficas por mim captadas em diferentes formatos e suportes ao longo de 30 anos – sem condescendência em relação a formatos ou conteúdos, olho-as como um *corpus* valido em si próprio; olho-as como uma ferramenta técnica para concretizar uma experiência: construir um objeto filmico que seja uma proposta de transimagem, que dê a sentir essa posição avassaladora que a imagem ocupa hoje.

Em *A Definição da Arte* (1968), Umberto Eco dedicou um volume da sua extensa obra para reunir os textos que escreveu, entre 1955 e 1963, para a formação de “uma temática da comunicação abordada com instrumentos semiológicos” (Eco, 1972, p. 9). Nos seus escritos teóricos busca uma definição de arte e ressalta a importância do diálogo entre a arte a matéria. “Uma arte entendida como formação” [...] é uma arte que não pode ignorar a fisicalidade” (*ibidem*, p. 17), afirma Eco.

¹⁵ “<http://marias.mezzanine.pt>” – curadoria de Ana Rocha e Jorge Gonçalves.

Neste livro, Eco coloca em confronto duas visões diferentes sobre o conceito de arte. Por um lado, a do filósofo e historiador italiano Benedetto Croce (1866- 1952) que pensou e escreveu sobre variados assuntos incluindo filosofia, história, historiografia e estética – em 1921 publicou o livro *The essence of aesthetic*. Por outro, a do filósofo italiano que se dedicou a pensar a estética e a filosofia da arte, Luigi Pareyson (1918-1991) a quem se deve o conceito de “estética da formatividade”, que opunha a produção e a ação formante ao conceito de expressão.

No panorama da arte, diz Eco, “a ilusão crociana de uma figuração do todo interior do qual a extrinsecação física não era mais do que uma contingência acessória, deixava por explorar uma das zonas mais ricas e fecundas do mundo criativo” (*ibidem*, p. 17). O físico na obra não pode não fazer parte do conteúdo essencial desta, porque a obra não se encontra no exterior de algo ou de alguém. Se for extrínseca, não será real, será apenas estabelecida por convenções. Eco afirma que Pareyson investiga por meio de uma “análise subtil a atividade dialógica” através da qual o artista encontra a sua liberdade mais autêntica, pois passa do instinto das vagas inspirações à rede concreta das possibilidades” (*ibidem*, p. 17).

Sobre a matéria da arte, Eco refere que ao mesmo tempo que a estética crociana florescia, e apesar da sua influência no pensamento do século XX, “filósofos e artistas tomavam objeto de cuidada análise o problema da matéria na arte, desse diálogo com a matéria, indispensável a toda a produção artística”. Para Eco a presença da fisicidade na

obra deve ser entendida como “resistência”, na medida em que “origina pontos de partida, obstáculos, sugestões de ação formativa” (*ibidem*, p. 17).

Se uma arte entendida como formação não pode ignorar a fisicalidade, a qualidade do que é físico, como abordar a ideia agora proposta senão através da fisicalidade de um objeto, uma proposta artística que funcione como suporte e mostrador da força aglutinadora das imagens entre nós, numa tentativa de formação, numa tomada de consciencialização, ainda que básica e meramente refletiva, mas decididamente virada para os novos tempos?

No já referido livro *Câmara de Pandora*, a que o autor, Joan Fontcuberta, atribui o subtítulo *Photography After Photography*, o fotógrafo e investigador tenta analisar a fotografia para além da fotografia, considerando as mutações tecnológicas pelas quais a fotografia passou nos últimos anos. A tecnologia digital grita calamidade, para uns, e liberdade, para outros, mas, defende Fontcuberta, introduz um novo grau de verdade. Pretendendo contribuir para a construção daquilo a que chama a poética da fotografia, Fontcuberta afirma que o produto das câmaras é matéria que transcende a fotografia em si.

Como se a fotografia fosse a metafísica da imagem de hoje, afirma o autor. Assumindo que todos estamos imersos numa cultura visual dominada pela televisão, pelo cinema e, mais recentemente, pela internet, Fontcuberta explica:

“As imagens veiculadas por esses meios têm por base, como caldo primordial ou célula originária, a fotografia: dir-se-ia, então, que a fotografia é a sua metafísica. Isso significa que os produtos da câmara são materiais que transcendem o meramente documentário como um discurso de verificação, e assumem um valor simbólico que faremos bem em analisar na tentativa de julgar os regimes de verdade que cada sociedade se atribui.” (Fontcuberta, 2014, p. 7)

Perceber o que será a fotografia no futuro é difícil, seja como disciplina ou como ferramenta. No entanto, não é difícil perceber como a fotografia será, certamente, um bom guia para observarmos os nossos comportamentos e aquilo que nos rodeia. “É difícil dizer se a nova ‘fotografia’, a pós-fotografia, salvará ou condenará a velha fotografia, mas certamente nos coloca numa posição conveniente para radiografar o mundo em que estamos”, afirma Fontcuberta (*ibidem*, p. 8). Para o autor, a questão nesta dimensão transitória, espaço de tempo desde que nos consciencializamos até ao momento em que já olhamos o assunto virando a cabeça sobre o ombro, em direção ao passado, será perceber se as transformações neste tempo e neste lugar se operam de forma brusca ou tranquila. Averiguar se há uma transição ou se, por outro lado, o que se processa hoje é uma rutura radical. Fontcuberta pergunta: “Não estávamos testemunhando uma mudança cuja escala excecional, por si só, impediu o seu reconhecimento?”; e, levando mais longe a interrogação, questiona se essa mudança, “por sua vez, pode ter sido parte de uma transformação social e cultural avassaladora que a tecnologia inevitavelmente refletiu?” (*ibidem*, p. 9).

Por um lado, aceitamos que a fotografia digital tenha substituído todas as formas e funções da fotografia tradicional, agora despida de quase todos os seus papéis vitais e sobrevivendo em roupagens que muitos já consideram prática artesanal. Por outro lado, considerada como vantagem, sob o ponto de vista sociológico da comunicação, facilmente entendemos como, em termos de continuidade, a nossa adaptação tecnológica é rapidamente apreendida. Assim, diz Fontcuberta, “os valores de registo, verdade, memória, arquivo, identidade, fragmentação e assim por diante, que haviam sido os pilares ideológicos da fotografia no século XIX, foram transferidos para a fotografia digital, cujo horizonte no século XXI está voltado para o virtual” (*ibidem*, p. 10).

É óbvio que a fotografia tem as suas raízes na memória, muito mais do que na estética, pois a memória foi dominante na narrativa ao longo da história da fotografia, tal como a conhecemos. E é evidente que a fotografia está por todo o lado. E em todas as mãos. Ainda

assim, se uma imagem não pode ser reduzida apenas à sua visibilidade e se a visibilidade não pode ser o único critério da sua avaliação, todas as sociedades e cada sociedade específica necessitam, no entanto, de “uma imagem em sua própria semelhança”. Quando assistimos a um imenso e imparável processo de desmaterialização no qual o contrato visual também se alterou e, ao mesmo tempo, facilmente notámos que a natureza da imagem se alterou, tendemos a aceitar a mudança como automática ou fatal, quando o que deve importar será perceber quais os efeitos dessa mudança e de que forma esta nos representa, com imagem social. “O que antes era camera para espiões, hoje está no bolso de cada um” (*ibidem*, p. 26).

Na reflexão apresentada em *Pandora's Camera*, Fontcuberta tenta estabelecer o que “ganhamos” e o que “perdemos” com a consciência perfeita de que não há retorno. Como na história mitológica, Pandora consumou o drama do seu gesto, e pode ter aberto um frasco de essências ou uma lata de minhocas, mas de qualquer forma, a esperança não foi preenchida e ainda permanece. Isto é, precisamos de acreditar no futuro da fotografia com positividade e olhar a imagem com consciência.

“Nestes tempos de absoluta saturação, porque continuamos a tirar fotografias? e “porque continuamos a contribuir para a infinita proliferação das imagens? questiona-se o autor (*ibidem*, p. 27). O contrato visual a que Fontcuberta se refere solicita que a fotografia seja repensada no que respeita à sua teoria, com instrumentos conceptuais próprios, visto estar de alguma forma retida em argumentos da “filosofia, da arte e da ontologia” e necessitar urgentemente ser mergulhada “num fôlego transversal” que a traga de volta à realidade (*ibidem*, p. 12).

Ao convulsionar milhares de imagens do meu depósito, a construção narrativa deu passagem a uma criação polifónica que ultrapassa e combina as especificidades técnicas e linguísticas de cada âmbito artístico. Sem continuidade linear e cronológica, o depósito surge com subtextos fragmentados, hipertexto amoroso, narrativas autónomas e combináveis, quais ilhas num arquipélago de perguntas, suspiros e significados. Uma cartografia híbrida, móvel, em que o ecossistema dominante é o do espaço “entre”: entre-tempos, entre-técnicas, entre-espacos, entre-linguagens, entre-formatos. Mas, também, entre gritos e sussurros, realidade e ficção, tristeza e exaltação.

É importante referir que ao apresentar para este trabalho a palavra transimagem, não pretendo criar um conceito, no sentido “autoritário” da classificação, pois o conceito é, como defende Gonçalo M. Tavares, uma ferramenta de arrumação que poderá, em caso de

necessidade, permitir uma reflexão mais proveitosa sobre as ideias. Este trabalho propõe mais um questionamento saudável e menos uma palavra arrumada (M. Tavares, 2013, p. 29), pois nunca me agradou o pensamento da gaveta tendo em conta que a gaveta é algo que retém. Proponho que a noção de transimagem possa englobar também o confronto com aquilo que, nas imagens que me ocupam, não foi ainda visto ou trazido para o território do consciente, e, como tal, a atitude de quem está disponível para saltar sobre um manto escuro e descobrir nestas imagens novos significados e interpretações. Regresso a Bernardo Pinto de Almeida: “O desconhecido não é, portanto, a ausência de imagem. É antes, mais simplesmente, o inimaginável”, afirma (Pinto de Almeida, 1995, p. 84).

III - Tempos de transimagem

Transversal, transdisciplinar e transcendente

Barthes descreve em *A Câmara Clara* que é mais lícito falar de uma fotografia do que da fotografia em si, pelas dificuldades em definir esta disciplina, devido ao seu campo tão alargado de atuação. Fotografia é mais referente e, segundo Barthes, o referente adere, “e esta aderência singular faz com que exista uma grande dificuldade em fazer a abordagem da Fotografia” (Barthes, 1980, p. 20). Nos livros, as classificações da fotografia são de carácter técnico ou histórico-sociológico. “Verifiquei, com uma certa irritação, que nenhum deles me falava precisamente das fotografias que me interessam, as que me provocam prazer ou emoção” (*ibidem*), resume o pensador numa afirmação que me permito reconvocar. “Resolvi, então, tomar como ponto de partida da minha investigação apenas algumas fotos, aquelas que eu estava certo de existirem *para mim*. Nada de corpus: apenas alguns corpos” (*ibidem*, p. 22).

Vivemos tempos em que a imagem se transformou em transimagem. Tal como os “espaços relacionais” da Directora do Mestrado em Arte e Design para o Espaço Público da Faculdade de Belas Artes do Porto, Gabriela Vaz-Pinheiro, pretendem criar um novo campo expandido para a arte e o pensamento, partindo da relação entre o lugar e a identidade, é nesta altura necessária uma preocupação com a imagem, e são as práticas artísticas que poderão conduzir ao alargamento deste debate. Na realidade absurda que vivemos, abraçar uma pausa para reflexão.

“A crise é sempre sintoma de um mal-estar que precisa ser atendido em sua causa, na raiz: O que se passa? Como percebo o que vejo? E o que vejo, provém de onde? O que pulsa em mim, o que incomoda, o que dói, os gritos, vem de onde, quem?”. No texto curatorial da exposição *Transa – baladas do último sol* de Ângela Berlinde¹⁶, a artista, curadora e investigadora Verónica Cordeiro¹⁷ questiona a ligação entre a condição do mundo e a imagem, dando ênfase ao hibridismo das formas de ver, usar e sentir.

No trabalho da investigadora em comunicação visual Berlinde, afirma Cordeiro, atrevese a ouvir os gritos silenciados da história e do presente, e a mergulhar no caos. Um caos

¹⁶ *Transa – baladas do último sol* de Ângela Berlinde. Espaço Jhannia Castro, Bairro das Artes, Porto (26 de setembro – 31 de dezembro 2020).

¹⁷ Verónica Cordeiro é artista, curadora e escritora brasileira.

externo, que permitirá um reordenamento interno. O seu trabalho é uma cacofonia do sensível, do poético, da linguagem e acontece numa travessia transatlântica (Portugal, Brasil e vice-versa), como um “caos-desvio- movimento-dança transhistórico, transcultural, transdisciplinar. Um caos de arquivo e uma demanda de roteiro, de origem e destino, de identidade e visualidade” (Cordeiro, 2020).

Em 2015, Ângela Berlinde apresentou o livro de artista intitulado *Nynhã Aba* (Coração de índio), a partir do qual articulou uma estética do afeto. Cada detalhe do livro transmite a relação amorosa que a autora foi desenvolvendo com as imagens. Acompanhando o processo artístico e “alquímico” de cada elemento como uma própria história – fotografias instantâneas, pintadas pela artista, outras, intervencionadas pelas crianças indígenas, os desenhos, as fotografias de arquivos históricos. Cordeiro explica: “sentimos em cada página deste livro interativo a emanção do cuidado, do tempo, e do desejo de reter o elo entre quem olha para a imagem que retorna o mesmo olhar: o mesmo afeto, a mesma conexão, ou a mesma afirmação de sua alteridade. A estética do afeto produz imagens espelho” (Cordeiro, 2020).

Todos sentimos que as imagens são fundamentais para mediar a nossa vida e as suas realidades e a sua materialidade acaba por passar despercebida. Hoje, quando nos referimos a fotografia e/ou imagem, referimo-nos ao digital e, em relação a este e à sua espécie de ferramenta que consegue ao mesmo tempo ser minimalista e maximalista, Charlie Gere, no ensaio “Digital Culture”, fala detalhadamente da história da cultura digital como resposta às tecnologias digitais que se apoderaram das várias expressões artísticas do homem, tais como a arte, a música, o design, os filmes e a literatura, entre muitas outras áreas.

Nos anos 60 do século XX podemos identificar as primeiras tentativas de uma estética voltada para o digital tal como hoje o descrevemos e vivemos. Influenciadas pela teoria da informação e pela cibernética, estas tentativas partiam do pressuposto de que a arte já não deveria ser mais definida em termos de beleza ou de verdade, como na estética clássica e romântica, mas a partir de informações estéticas mensuráveis matematicamente. Atualmente a estética voltada para o digital é híbrida e pretende diluir os limites, utilizando no seu interior interconexões com outras áreas do saber e rompendo com qualquer ideia de fronteira rígida entre perto e longe, artificial e natural, real e virtual (Gere, 2008).

A digitalidade pode ser pensada como “um marcador da cultura” porque “engloba os artefactos e os sistemas de comunicação e a comunicação em si, que se demarcam mais claramente nosso modo de vida contemporâneo” (Gere, 2008, p. 16), em relação aos

marcadores anteriores. E uma forma fácil, segundo Gere, de comprovar a existência de uma cultura digital é olhar o enormíssimo campo de publicações online que tratam este termo e este conceito nas suas mais variadas formas de definição e expressão, publicações técnicas, de análise sociológica, de discussão filosófica, no que concerne a estética, ética e ontologia, de teoria da cultura e análise política. Muitos livros referem-se no título a “cultura digital” ou a variações sobre o tema, tais como *cybercultura*. Muitos outros aludem à estética digital e às artes digitais. A proliferação destes trabalhos parece confirmar a existência de uma cultura digital distinta e o discurso do digital é animado por duas crenças que estão interligadas. “Uma é que essa cultura representa uma ruptura decisiva com o que a precedeu, a outra é que a cultura digital deriva e está determinada pela existência de tecnologia digital” (*ibidem*, p. 17). Em sentido prático, as duas são verdadeiras, mas, para Gere, olhando melhor, nem esta cultura é assim tão recente, nem o seu desenvolvimento é, em última instância, determinado pelos avanços tecnológicos. “Seria mais preciso sugerir que a tecnologia digital é um produto da cultura digital, e não vice-versa” (*ibidem*).

O digital refere-se não apenas aos efeitos e possibilidades da tecnologia, mas também às qualidades de uma cultura digital já existente ainda antes da tecnologia digital que se pode definir como a abstração, a codificação, a autorregulação, a virtualização e a programação. Gere chega mesmo a afirmar que quase toda a cultura humana pode ser digital. Notamos agora que a imagem dos dias que correm é múltipla, digital e quase omnipresente. E assim, poderíamos e deveríamos tê-lo previsto desde o início do aparecimento da fotografia.

Em 1857, na *London Quartely Review*, é publicado um texto sobre a emergência da fotografia, assinado por Lady Elizabeth Eastlake (1809-1893), no qual a autora constata e se espanta com o fenómeno do interesse pela fotografia e com o galopante avanço dessa atividade (e desse negócio) que diz ser destinado a todos e interessar igualmente a todos – dos mais humildes, aos mais endinheirados (Vários, 2013). Quando casou com o pintor neoclássico inglês Sir Charles Eastlake, Lady Elisabeth Eastlake já tinha iniciado uma carreira literária, escrevendo sobre arte e fotografia. Lado a lado com a ativa carreira do marido, enquanto artista; membro e, mais tarde, presidente da Royal Academy of Arts, e da associação com a National Gallery, Lady Eastlake continuou a cultivar o seu interesse pelas artes visuais. Inspirada no intenso contato com a fotografia, que manteve enquanto o seu marido presidiu à Photographic Society, entre 1853 e 1855, Lady Eastlake publicou, na *Quartely Review* de março de 1857, um longo artigo acerca das ligações (ou das não ligações) entre fotografia e arte. De acordo com o organizador de *Ensaio sobre Fotografia*

(Vários, 2013), Alan Trachtenberg, Lady Eastlake tentou, tal como muitos outros escritores de arte de meados do século XIX, “formular uma definição de fotografia” (Vários, 2013, p. 57). Trachtenberg afirma que Lady Eastlake concedeu à fotografia a posição de ser, na sua essência, o relato pictórico mais fidedigno de factos, mas negou-lhe o estatuto de “pertença às belas-artes” dado que, à época, os mais consagrados especialistas em estética exigiam que as obras de arte “fossem avaliadas em função de uma qualquer experiência visual ideal de natureza”, e nesse sentido, na opinião de Lady Eastlake, as fotografias não satisfaziam esse critério (*ibidem*, pp. 57, 58).

Mesmo sem poder considerar a fotografia directamente ligada à arte, Lady Eastlake, de forma célere e astuta, descreve, logo ali, a partir do surgimento da fotografia, na década de 40 do século XIX, que sem dúvida a fotografia foi recebida por todos como um excelente meio de comunicação, mesmo para a arte. No seu texto, publicado em 1857, Lady Eastlake afirma:

“Desde então a fotografia transformou-se numa palavra corrente e numa necessidade comum: é utilizada igualmente pela arte e pela ciência, pelo amor, pelos negócios e pela justiça; encontra-se nos salões mais sumptuosos e nas águas-furtadas mais lúgubres – na solidão das modestas casas de campo das Terras Altas e no brilho dos botequins da Londres vitoriana –, no bolso do detetive, na cela do condenado, na pasta do pintor e do arquiteto, entre os papéis e padrões dos industriais e no frio peito destemido do campo de batalha.” (*ibidem*, p. 58)

Lady Eastlake aponta um galopante progresso do interesse da fotografia em números e descreve, poética e apaixonadamente, o impacto que as fotografias estavam a ter na sociedade da época. Começando nos ainda breves desabrochares da fotografia, e dando como exemplo Londres, diz que, em 1842, “um indivíduo de nome Beard” se intitulou artista de daguerreótipo e que, em 1843, abriu quatro estabelecimentos em diferentes bairros da cidade. “Abasteceu sozinho a cidade até 1847” e, baseada nos dados do London Directory, afirma que, em 1848, Claudet e outros surgiram em cena, numa tentativa de avançar sem sucesso, devido aos problemas de patentes e aos obstáculos que isso criava na livre utilização da tecnologia. Em 1852 as casas de fotografia não ultrapassavam o número de sete. “Em 1855, a expiração da patente e a influência da Photographic Society, fê-los chegar aos 66” e, em 1857, os fotógrafos “têm cabeçalho próprio e o seu número ascende a 147, apenas em Londres (*ibidem*, pp. 58, 59). É de notar o crescimento galopante das casas de fotografia, em apenas cinco anos: de sete para 147. Ainda assim serão esses os mais altos representantes do método e da arte, os que se faziam notar a olho nu. No entanto, Lady Eastlake vai mais longe

e constata que a fotografia, à data, avança muito para além do que possa ser um frutuoso negócio, isto, repito, embora a autora não defina fotografia como uma arte.

Para Lady Eastlake, a fotografia surge como uma nova língua que chega e é utilizada por dezenas de milhares de indivíduos, pelos mais diversos motivos. No seu artigo, Lady Eastlake refere variadíssimas formas da presença da fotografia, declarando que com o seu surgimento “Parece ter sido despertado um instinto da nossa natureza” (*ibidem*, p. 59). E, nesta linha de pensamento, questiona-se:

“Mas quem pode calcular o prodigioso número de pequenos amadores que exibem as suas bandejas de espécimes em todas as grandes vias públicas de Londres, executando para os nossos criados mais humildes, por um xelim, aquilo que nenhum dinheiro podia ter pago para a noiva de Rothschild, vinte anos antes? Não que os fotógrafos se aglomerassem especialmente na capital: eram pretendidos em todo o lado e encontravam-se em todo o lado.” (*ibidem*, p. 59)

O espanto de Lady Eastlake perante a proliferação de fotógrafos, aqueles a quem chama os “adoradores do sol” – tendo em conta que a fotografia era entendida como “um poder que se serve do olho do sol para ver e executar” (*ibidem*, p. 58) –, está ainda bem presente nesta afirmação: “não há vila que não os tenha e, se houver uma aldeia tão pobre e tão remota que não possa manter um estabelecimento aberto, a visita de uma carrinha fotográfica traz-lhe as vantagens de que o resto do mundo disfruta” (*ibidem*, p. 58). E, a autora do século XIX, conclui, sem qualquer sombra de dúvida, a ideia de que é uma nova língua para todos: “onde nem há meia geração se sonhava com a existência de tal mister, dezenas de milhares de indivíduos”, nos quais inclui os fornecedores de materiais fotográficos, “têm agora um novo negócio, usufruem de um novo prazer, falam uma nova língua e ligam-se entre si por uma nova solidariedade” (*ibidem*, p. 59).

Interessante notar que Lady Eastlake, para além de apontar a fotografia como uma nova língua, aponta igualmente a capacidade de união deste novo meio, de união entre seres, indivíduos que até àquele momento pouco partilhavam. A autora fala das relações que o novo campo veio criar e, como tal, nas novas formas de comunicação que haviam surgido com a fotografia, bem como das suas possibilidades. Para tal, volta a questionar:

“Quando é que, anteriormente, algum motivo, exceto o estímulo da sorte ou a ganancia do ganho, uniu numa causa incerta e árdua os nobres, os comerciantes, o príncipe de sangue real, o estalajadeiro, o artista, o criado, o oficial general, o soldado raso, o membro esforçado de toda a profissão erudita, o cavalheiro ocioso, o estudante de Matemática de Cambridge, o homem que carrega nos seus ombros algumas das responsabilidades mais pesadas do país, e, finalmente, mas não em último lugar, a mulher bonita que nada, a não ser a sua própria escolha, obrigada a ser mais do que uma senhora elegante?” (*ibidem*, p. 59)

Uma espécie de transversalidade despontava entre nós e era recebida de braços abertos por uma extraordinária diversidade de grupos sociais. As fotografias, a ligação entre quem é fotografado e quem fotografa, a necessidade de alguém operar os mecanismos desse novo media e de controlar os seus parâmetros, além da ânsia em possuir uma imagem, amassava todos numa farinha para um mesmo pão.

Por detrás da ideia de transimagem, podemos colocar quase todas as palavras que utilizam o prefixo trans-, relacionando a condição atual da imagem com todas elas e com aquilo que elas significam. Hoje, em transladação, a imagem é transdisciplinar, transformato, transconteúdo, transgénero, transoculto, transgénico e transcendente. Como elemento de formação de palavras compostas, *trans* exprime a ideia de além de, para além de, em troca de, através, para trás, e aparece com as formas *tra-*, *tras-* e *três-*.¹⁸ *Trans* é um prefixo latino que significa movimento para além de, posição além de, e pode ser exemplificado, por exemplo, nas palavras transpor e transalpino¹⁹.

É transcendente, das muitas palavras derivadas de trans, talvez aquela que assume maior tradição histórica, filosófica e teológica; o étimo, a palavra ou prefixo trans é latino, mas o conceito, a ideia, era já conhecida e tratada desde os gregos.

Para descrever a ideia de que a imagem nos transcendeu, porque é transgénero e está nos nossos dias em permanente transladação, permiti que “a memória seja o corpo da imaginação”, seguindo Gonçalo M. Tavares (M. Tavares, 2013) e tentei apanhá-la desprevenida. Olhar a fotografia e, daí, olhar a imagem num ângulo diferente, de rasteira em rasteira até à possível queda. Foi, para tal, necessário juntar às fotografias uma “contaminação avassaladora”, tal qual acontece na obra escrita e plástica da artista portuguesa Marta Bernardes, tal como ela o define.

Em 1939, Paul Valéry (1871-1945) discursava na Sorbonne, em Paris, propondo a afirmação de que a fotografia poderia ter redefinido o realismo, no momento em que expõe os escritores à cena, isto é, o autor da palavra poderia ter deixado de estar dependente da imaginação, para representar e descrever a realidade física, “pois as fotografias podiam ser o seu guia” (Vários, 2016, pp. 209, 210). Segundo Alan Trachtenberg, em *Ensaio sobre Fotografia*, Paul Valéry “admirava a perceção alterada da realidade que, segundo ele, as fotografias tinham dado ao homem”, mas também enaltecia as qualidades e capacidades que

¹⁸ Do Lat. *trans*, além de in *Dicionário da Língua Portuguesa*, 8ª ed., Porto Editora, p.1618

¹⁹ Celso Cunha, Lindsey Cintra, *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, Edições João Sá da Costa, p.88

estas imagens tinham no poder de contribuir para o desenvolvimento do conhecimento do homem com informação valiosa sobre o universo (*ibidem*, p. 210). No referido discurso, Valéry declara que desde que foi possível observar e fixar a figura de seres em movimento, passaram a verificar-se muitos erros de observação: “apercebemo-nos de tudo o que havia de imaginário no galope dos cavalos e no voo dos pássaros” e, conclui, “a fotografia habituou os homens a esperarem aquilo que devem ver e instruiu-os a não ver o que não existe, e que eles viam muito bem antes dela” (*ibidem*, p. 210). Pois é precisamente esta uma das possíveis texturas de que hoje é composta a imagem. Ver o que não víamos e a esperar ver tudo. Como tal, utilizamos a imagem como ferramenta mestra no ato de comunicar, dos assuntos mais graves aos mais fúteis, porque nos rendemos à sua transcendente capacidade de comunicação.

Em entrevista à revista *Visão*, publicada em 13 de novembro de 2017, o neurocientista António Damásio afirmava: “Vejam os o que está a acontecer sobretudo com as tecnologias de comunicação. As pessoas não se apercebem de que, com elas, veio uma capacidade – de entrar na nossa mente, de monopolizar a nossa atenção, de intervir na formação dos nossos juízos sobre coisas e pessoas... – a um nível completamente diferente daquilo que tínhamos até agora” e alertava: “é preciso estar atento ao modo como isso altera a forma de pensarmos” (Belo, 2017)²⁰.

“O que era o olhar antes da fixação fotográfica? O que era a memória antes da era da informação onde, à sombra da imagem, a materialidade dos objetos nos escapa? A fotografia permitiu vaivéns que servem de modelo aos desejos e à sua categorização. Então, as tuas fotografias – amante, pais, amigos, filhos, paredes, paisagens, luzes e fontes de luz, matérias brutas ou arquiteturas, constituem a posteridade de um desejo que roçou os seus objetos – prova de contacto – e a certificação de que os objetos só contam na sua APARENTE improbabilidade”. Esta afirmação é da escritora Regina Guimarães a propósito do mergulho que efetuou no meu depósito de negativo a preto e branco, em 26 de fevereiro de 2017, no âmbito do trabalho do seminário Fundamentos de Tecnologias dos Media, no decorrer da investigação deste doutoramento ²¹.

Noutros mergulhos que tenho feito no meu depósito, no decorrer desta investigação, vejo de forma transparente uma mudança de atitude no ato de fotografar que aconteceu

²⁰ <http://visao.sapo.pt/>

²¹ *MERGULHO - Um projeto de comunicação audiovisual no âmbito iminentemente artístico* de Patrícia Vieira Campos, com Regina Guimarães, Álvaro Domingues e Nana Anjos, Universidade Lusófona do Porto, 2017, vídeo, 13”.

gradualmente. Com o passar do tempo, as minhas fotografias transformaram-se de uma maioria de registos de memória para outro lugar, uma outra atitude: a intenção de descontextualizar. Por exemplo, fotografar os meus filhos sem que fosse claro que eram eles as crianças na imagem. De forma avassaladora, tentar apanhar a imagem despercebida. Interessa-me a forma como passei a olhar para a imagem e a contar com a “aparente improbabilidade” dos objetos. Uma espécie de caça à mira em que o ficou registado passou a transportar não apenas memória, mas também imaginação.

Ainda assim, parece que acreditamos valer a pena tentar abarcar todas as possibilidades e prosseguimos produzindo cada vez mais imagens, num excesso incomensurável. Quando, em 11 de setembro de 2001, em Nova Iorque, aconteceu o atentado terrorista que provocou o desabamento das conhecidas como “torres gémeas” (complexo de edifícios *World Trade Center*) e levou à morte de quase três mil pessoas, já estávamos habituados a ver as guerras em direto, na televisão, à mesa de jantar. Ninguém hesitará em defender que este marcante (e triste) acontecimento terá sido um dos mais registados do século XX. Parte deste atentado foi transmitido em direto nas principais cadeias de televisão mundiais, todos os olhos da comunicação social estiveram horas a fio virados para Nova Iorque e os acontecimentos, do momento do atentado à resposta das autoridades, foram incessantemente fotografados e filmados. A imagem, no movimento de transladação que atravessa, assim como nas suas qualidades transdisciplinar e transversal, foi ferramenta capaz de transformar o fenómeno e, na sua dimensão de cobertura e registo, quase atingiu o cariz de espetáculo.

Posso mesmo acrescentar, foi (e é) capaz de assumir, ao mesmo tempo, o ângulo do real e da ficção, e é, nesse sentido, transgénero. Quando, nos primórdios da fotografia, se fotografavam as pessoas mortas, porque apenas assim os seus corpos permaneciam imóveis o tempo necessário para que o processo resultasse e porque era, nesse momento, ainda mais importante guardar a imagem do corpo daquele que desaparecia, já poderíamos verificar o quanto a fotografia poderia ser transgénero. Era também transgénero a fotografia encenada que surgiu logo na segunda metade do século XIX, fotografia esta cujos autores se transformaram em nomes sonantes na sociedade da época, sendo que as suas obras espantavam multidões ao darem a ver imagens que jogavam com “os códigos de observação da fotografia, a precisão, a neutralidade do ponto de vista, para abrir, na ordem do real, espaços imaginários”. Em 1858, o fotógrafo Henri Peach Robinson abismava o mundo com *Fading Away* (Fig. 9), uma imagem habilmente impressa a partir de cinco negativos diferentes que retratava, assim, à faca, a morte pacífica de uma jovem, cercada por sua

família em posição de luto. Embora a fotografia em questão fosse, por completo, um produto da imaginação de Robinson e, como tal, não a captação direta e imediata de uma realidade concreta, muitos acharam que tal cena era dolorosa demais, por ser produzida por um meio literal como a fotografia. Isto é, por um meio que nos leva a acreditar no que nos é dado a ver.



Fig. 9 - *Fading Away* (1858) de Henri Peach Robinson.²²

A polémica, porém, fez de Henri Peach Robinson o fotógrafo mais famoso de Inglaterra, à data, e na história da fotografia Robinson é o carismático líder do movimento pictorialista, que defendia a obtenção de efeitos pictóricos na fotografia, movimento este que se prolongou em inúmeras imagens até cerca dos anos 60 do século XX e que agora é todos os dias redescoberto, mesmo se inconscientemente, na rede social *Instagram*.

No entanto, os fotógrafos que fotografavam mortos não pretendiam retratar a morte, mas sim a pessoa, preferencialmente com a aparência da vida, portanto, pretendiam fotografar o contrário. Mesmo quando os tempos de pose já permitiam fotografar os vivos, sem que estes fossem fixados na imagem como rastros de luz, espécie de borrões dos movimentos dos vivos, a fotografia pós-morte foi uma técnica avançada, muito utilizada no final do século XIX, pois era uma maneira barata de imortalizar entes queridos, principalmente as crianças,

²² ”<https://www.britannica.com/biography/Henry-Peach-Robinson#ref12957>”, Enciclopédia Digital Britannica.

recurso acessível, mesmo para as pessoas que não tinham condições financeiras. A taxa de mortalidade infantil era significativamente alta nesse período, e o que vemos nestas fotografias é a criança que prevalece como imagem: elas são o seu único registo, geralmente em posição natural e com os olhos abertos, ou mesmo pintados sobre as pálpebras.

Em relação à fotografia, Roland Barthes colocou-se em três patamares. Primeiro numa situação de espanto perante as capacidades da imagem que não poderia prever, no caso, ao deparar-se com uma fotografia, de 1852, que retrata Jerôme, irmão mais novo de Napoleão e pensa, espantado, como pode estar a ver os olhos que viram o imperador há muito falecido. Depois, na importância do carácter cultural que esta assumia, chegando mesmo a optar por esta em detrimento do cinema, e, por fim, fixando naquilo a que chamou um “desejo ontológico” que esta despertava em si (Barthes, 1980).

Regressando ao assunto da cobertura do atentado terrorista de Nova Iorque, com os registos fotográficos do 11 de setembro, e com as ferramentas digitais entretanto disponíveis, a artista visual experimental americana, Carolee Schneemann (1939-2019),

conhecida pelos seus trabalhos multimédia sobre o corpo, criou uma obra que trasladou a posição de algumas das imagens captadas nesse dia. Estas imagens foram trasladadas para um patamar de abstração, que sem mexer no seu carácter documental, foi capaz de transformar o momento de desespero daqueles que se atiraram para a morte, saltando sobre o abismo das altíssimas torres destruídas, numa espécie de imagem de uma dança, numa espécie de tentativa de que esta se elevasse a outro patamar de realidade (Fig. 9).



Fig. 10 - *Terminal Velocity* (2001-2005) de Carolee Schneemann.

Em fevereiro de 2006, no jornal digital *The Brooklyn Rail – Critical Perspectives on arts, politics, and culture*²³, a propósito de uma exposição do trabalho de Schneemann, Stephanie Buhmann escreve sobre a peça da artista intitulada “Terminal Velocity” (2001- 2005) e que pode ser descrita como uma grade vertical de várias imagens em close-up de nove pessoas que saltaram para a morte dos andares superiores do World Trade Center, antes de estas caírem:

“Embora a veracidade dessas imagens digitais tenha sido solidificada pela sua alta visibilidade e ampla publicação, a sua apresentação sequencial (a que é feita pela artista) e o foco ampliado das posturas dos corpos no ar, causam uma sensação perturbadora de abstração. Ficamos igualmente curiosos e doloridos por essas imagens, que, em seu estado congelado, se tornam representações icônicas da dança inevitável da morte (...). Como mostra a placa de parede (afixada na exposição), é por meio da informática que Schneemann consegue estabelecer um contato íntimo com os sujeitos; neste caso, a media digital permite a Schneemann isolar a figura do contexto mais amplo, quase como se fosse vista através de uma lupa que tende a borrar tudo o que não é o centro do foco. Embora permaneça anônimo e, portanto, além de qualquer abordagem, um senso de individualidade é refletido à medida que cada corpo é moldado de forma diferente enquanto corre para o seu fim de pesadelo”²⁴

Em rota de transladação, a imagem, transgênero, consegue aqui assumir-se, no mesmo suporte, íntima e distante, alegre e triste, real e ficcionada. Schneemann consegue, por um lado, homenagear as vítimas e, por outro, transformá-las em figuras voadoras, quase seres alados, a caminho da morte como se fosse apenas um voo a alta velocidade. Este trabalho opera sobre a realidade e mostra imagens ampliadas capazes de reunir num só objeto uma transimagem, transversal, transdisciplinar e transcendente, ao reunir em si o vivo, o morto, o desconhecido, o mágico, o próximo, o único.

No livro que reúne os textos mais emblemáticos do fotógrafo Henri Cartier- Bresson, no texto “O Instante Decisivo” ele afirma que, de todos os meios de expressão, a fotografia é o único que fixa um instante preciso e que aos fotógrafos cabe a tarefa de observar a realidade com a ajuda “desse caderno de croquis” que é a camara (Cartier- Bresson, 2013, p. 19). Cartier-Bresson defende que na tarefa de um fotógrafo está uma captação da realidade sem que esta seja manipulada, nem quando é captada, nem no processo de laboratório. Atualmente, a imagem, mesmo sendo uma fotografia, vai muito para além disso e os parâmetros deixaram de poder ser dessa forma conjugados, pelo menos a avaliar pelas

²³ “The Brooklyn Rail – Critical Perspectives on arts, politics, and culture”, Nova Iorque, Estados Unidos da América.

²⁴ “<https://brooklynrail.org/2006/02/artseen/carolee-schneemann>”

imagens disponíveis. Na atualidade todos nos interessamos pelas imagens, quer elas tenham ou não um fundo de realidade e, muitas vezes, quando as próprias imagens conseguem aniquilar, quase totalmente, o seu caráter de documento.

Na transimagem as nuvens passam a correr sobre as nossas cabeças e os rios chegam muito mais depressa ao mar. Conseguimos ver um prédio a ser construído em minutos e uma pessoa a envelhecer em segundos. Conseguimos até, pasme-se, ver uma pessoa rejuvenescer quase até ao berço, como no filme de Martin Scorsese, *O Irlandês* (2019). Na transimagem podemos jogar ao jogo do esconde e fazer campeonatos entre amigos: quem consegue adivinhar se esta relva é verdadeira ou falsa? Quem consegue adivinhar se eu estava ou não lá? Na transimagem a nossa mente é convidada a não escolher o que gosta de ver; é convidada a gostar do que a imagem lhe dá, lhe mostra. Por isso, fenómenos como o Lago de Bali, que não existe, e sobre o qual tratarei mais à frente. Na transimagem gostamos disso. Já não precisamos de representação porque a imagem ocupa o lugar central da nossa consciência e transcende-nos. É mais importante.

Transladação: memória e imaginação

No livro de Platão *Fedro ou Da Beleza*, Sócrates em conversa com Fedro, conta-lhe uma história que ouviu sobre um velho deus do Egito que inventou, entre várias coisas, os caracteres da escrita. Quando Deus explicava ao rei os proveitos e desvantagens de cada uma das suas invenções, para que este decidisse espalhar ou não o conhecimento pelos seus súbditos, descreve desta forma essa invenção: “Eis, oh Rei, uma arte que tornará os egípcios mais sábios e os ajudará a fortalecer a memória, pois com a escrita descobri o remédio para a memória”. O rei contrapõe dizendo: “Ela tornará os homens mais esquecidos, pois que, sabendo escrever, deixarão de exercitar a memória confiando apenas nas escrituras” (Platão, 2000, p. 121). A mesma relação de equilíbrio pode agora ocorrer com a imagem. Na sua quase onnipresença, o homem esquece, pois confia piamente na imagem como seu total arsenal de memória. Mais, o homem, como na história de Platão, sente-se mais sábio, com mais conhecimento.

Na ação de olhar o depósito das minhas fotografias, descobri uma clara tentativa de criar memória própria, de registrar e fixar para o futuro os momentos que apetece recordar. Acredito que isto seja corrente acontecer com todos nós. Quando pensamos em memória, pensamos não apenas no nosso foro privado, mas também no lugar-comum – a memória histórica, a memória coletiva. Todos queremos acrescentar a esta memória mais ampla um pouco de nós, e somos coletores de pedaços de memórias próprias, pessoais, entre as quais tem especial peso a fotografia. Tal como a imagem constitui, ou não, a memória comum, os nossos pedaços de memórias podem, ou não, ser entendidos como representações de uma realidade. Específica de cada um, claro, mas ainda assim do foro do real.

No seu *Glossário Para Uma Futura Filosofia da Fotografia*, em *Filosofia da Caixa Preta*, Vilém Flusser descreve Memória como um “celeiro de informações”; Aparelho fotográfico como o “brinquedo que traduz pensamento conceptual em fotografias” e Imagem como uma “superfície significativa na qual as ideias se inter-relacionam magicamente” (Flusser, 1985, p. 5). Curioso, pois, este ângulo que consegue incluir em torno da imagem as capacidades mágicas da memória e, ao mesmo tempo, da imaginação.

Assim, quando mergulho no meu depósito de imagens, a caminho do objeto fílmico, peça proposta para um possível puzzle tomador da consciência, num salto para o precipício da memória, defino: este é o tempo, este é o lugar, este é o movimento, este é o sentimento. Mas quando retiro às imagens estas informações e brinco com o “aparelho conceptual” (no

caso, o aparelho fotográfico que agora me permite filmar), magicamente, as ideias, como as imagens, se inter-relacionam.

Ao olhar, de forma mais particular, uma ou outra imagem da minha biblioteca *waburguiana*, estas parecem ser indissociáveis das emoções e dos sentimentos que para mim transportam. E isto ocorre, quer seja pela proximidade ao objeto fotografado, como pelo enquadramento ou a luz que escolhi no momento do disparo. Em todos os anos, de forma geral, fotografei os lugares, as pessoas e os meus desejos. Quando passei da película ao digital, multipliquei a capacidade, não apenas de captar lugares, nem que fossem sempre os mesmos, mas de multiplicar o movimento sobre estes lugares. Como pessoa, encaixo perfeitamente no tempo de “agora”, neste excesso de imagens presentes no mundo contemporâneo. E até concordo com a ideia de que este excesso poderá levar a uma espécie de “impossibilidade de ver imagens não presentes [...]”. Excesso de imagens que barra a imaginação”, afirma Gonçalo M. Tavares no *Atlas do Corpo e da Imaginação* (M. Tavares, 2013, p. 368). Portanto, com este trabalho tento dar resposta a uma necessidade direta: preciso descobrir o que, em tempo de transimagem, salva a imaginação. Para tal, busco o que se salvou da minha imaginação, enquanto registava milhares de fotografias.

No que respeita a memória, individual e coletiva, a imagem aceita de bom grado o seu lado documentarista. “O mundo de hoje foi avassaladoramente condicionado para visualizar”, afirmava a fotógrafa norte-americana Berenice Abbott (1898-1991), em 1951, no texto *A Fotografia na Encruzilhada* (Vários, 2013, p. 197)²⁵. Para a fotógrafa, que se celebrou por ter registado imagens em duas guerras mundiais e pelo acompanhamento fotográfico da urbanização da cidade de Nova Iorque nos anos 30 e 40 do século XX, “a imagem já quase substitui a palavra como meio de comunicação”, fazendo notar que a humanidade estava rodeada de tablóides, filmes documentários e educativos, filmes para o grande público, revistas e televisão. “Quase parece que a existência da palavra está ameaçada”, alerta Abbott, sentenciando, relembro, já em 1951: “A imagem é um dos principais meios de interpretação e o seu alcance está, por conseguinte, a tornar-se cada vez maior” (*ibidem*, p. 197). Numa tentativa de descobrir os caminhos futuros para a fotografia, para a arte da fotografia, Abbott aponta aos fotógrafos um alerta maior: “chegou o momento de progredirmos”, afirma, “de crescermos. Caso contrário definhamos, apodrecemos e morremos” (*ibidem*, p. 197).

²⁵ No original, *Photography at the Crossroads*, Universal Photo Almanac, Falk Publishing Co, Nova Iorque, 1951, pp. 42-47.

O interesse suscitado pela fotografia e os novos meios de produzir imagem tem vindo a gerar um desenvolvimento técnico surpreendentemente rápido. Quase dois séculos depois da invenção da fotografia, já pouco haverá a discutir sobre a utilização orgânica das imagens ou os seus monopólios. Parece-nos que a imagem é pertença e poder de todos e é, através desta, que temos vindo a construir memórias e a redefinir a imaginação.

Paul Valéry, em 1939, na sua comunicação, já aqui referida, intitulada “O Centenário da Fotografia”, referia-se à fotografia como uma das “artes imitativas”, num processo objetivo e eventualmente feliz de ilustração da realidade. Parece-me que, à chegada a um novo centenário da fotografia, a imagem já não imita, mas define e dispõe, muitas vezes sem que sequer nos possamos aperceber dessa magnitude.

Em tempos de transimagem a nossa mente é convidada a não escolher o que gosta de ver. É convidada a gostar do que a imagem lhe traz. Por isso, fenómenos como um lago em Bali que não existe (apenas existe na rede social Instagram), atingem proporções que, à falta de melhor palavra, poderei descrever como deliciosas, senão inquietantes.

Em julho de 2019, no *Fugas*, suplemento de viagens do jornal *Público*, o jornalista e especialista na rede social que vive de imagens *Instagram*, Luís Octávio Costa, assina um artigo sobre um lago de Bali que só existe nesta rede social (e eventualmente noutras), lago este com um enorme sucesso entre os viajantes²⁶.

“O lago no Templo Lempuyang é uma ilusão que continua a enganar turistas”, diz Octávio Costa no seu artigo. O lago não existe, nasce na colocação de um pequeno vidro frente à câmara do telemóvel que, numa reflexão do céu, produz na imagem captada um espelho de água belíssimo, frente a uma espécie de portal, que, por sua vez, fica também refletido, resultando naquele belíssimo efeito de duplo invertido que transforma a imagem num objeto quase etéreo. O local, muito visitado, é chamado de Portões do Céu. A realidade está mais próxima ao inferno. As imagens destes portões correm as redes sociais com estrondoso sucesso e milhares de pessoas deslocam-se, em permanência, até ao local, no Bali, para se registarem, sozinhas ou acompanhadas, através das câmaras dos seus telemóveis, naquele pedaço de paraíso. Octávio Costa escreve:

“Em Karangasem, Bali, não faltam razões para visitar o templo hindu Lempuyang, um dos mais antigos da Indonésia na encosta de uma floresta com o mesmo nome, construído a 600 metros de altitude e com vista privilegiada sobre o vulcão sagrado do Monte Agung. O cenário é apenas um dos muitos do planeta que ao longo dos últimos anos ganharam notoriedade – e filas de turistas – graças ao sucesso no Instagram. Mas muitos são os que ainda ficam defraudados quando se aproximam dos

²⁶ “<https://www.publico.pt/2019/07/17/fugas/noticia/ilusao-torna-realidade-publique-se-ilusao-instagram-1880137>”

Portões do Céu e se deparam com uma realidade completamente diferente daquela que é gostada e comentada naquela rede social” (*Fugas, online*)

Na realidade este portão existe, mas sob ele apenas um terreiro empedrado, sem qualquer encanto (Fig. 11). Um rapaz com um banco e um espelho retangular capta as imagens tão desejadas. E nem sequer tem preço fixo. Na *hashtag* daquele lugar etéreo as imagens que surgem são dos chamados Portões do Céu, as imagens criadas por uma ilusão simples e básica na fotografia. Se o templo hindu com centenas de anos e o vulcão sagrado têm o mesmo sucesso nas redes sociais, não existem dados.

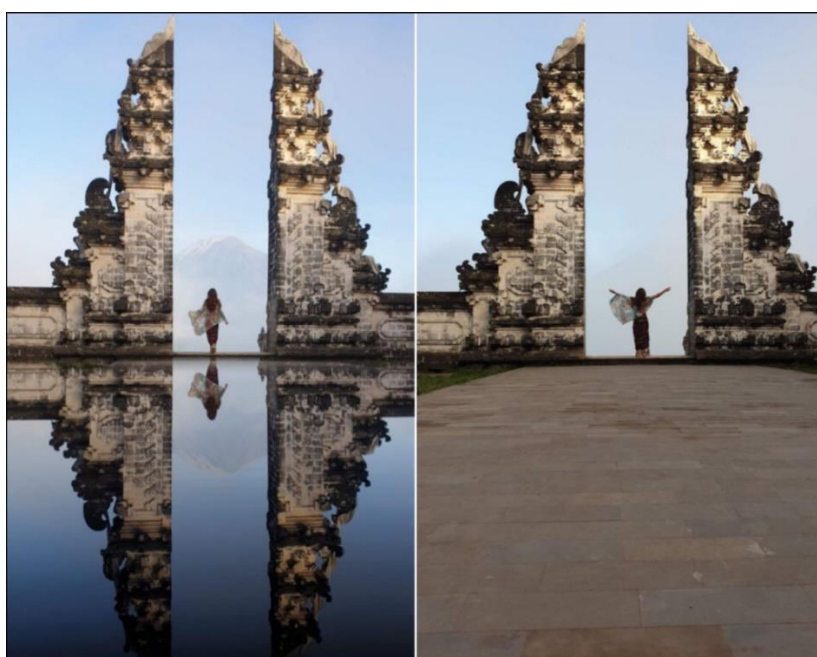


Fig. 11 - Portões do Céu, com e sem o reflexo, *blogue Viaje Comigo*.

Aqui, a questão é que neste artigo, para além do Lago em Bali, são referidos outros casos de ilusões e imagens paradisíacas que estão muito distantes da realidade, mas não é por isso que os viajantes deixam de fazer milhares de quilómetros e, por vezes, de esperar horas em filas para conseguirem trazer o seu próprio registo e poder exibi-lo nos seus perfis digitais.

Curioso notar que a imagem resultado de um reflexo na água (como ela aqui parece ter sido feita, embora neste caso seja apenas um efeito de espelho sobre o ecrã) pode ser indicada como a primeira imagem de todos os tempos. No caso seria precisamente a imagem reflexo de Adão numa poça de água. O mito do narciso. No seu texto *As Imagens no Início*, Bragança de Miranda refere que está oculta no mito de Narciso a experiência “elementar do espelhismo

e dos reflexos, que se desmultiplica nesse mito e em todos os outros”. Para o autor, a própria Razão “se inicia pela vontade de expurgar as ‘imagens’ em que se fundava o mito”, assumindo o seu trabalho de “controle da existência” e, acima de tudo, da “exterioridade” (Bragança de Miranda, 2012, p. 26).

Ainda no artigo do suplemento Fugas do jornal *Público* referido anteriormente, é citada a portuguesa Gabriela Mateus, que se viu na obrigação de esclarecer os seus quase 190 mil seguidores do Instagram, sobre as imagens que havia publicado de um local onde é fotografado o pequeno almoço mais famoso da rede. As suas imagens mostravam a realidade em torno dessa mesa com um prato de frutas frescas, num terraço (Fig. 12 e Fig. 13). Mateus refere que é apenas uma nota sobre o novo turismo, “e como as redes sociais, em especial o Instagram, mudaram a forma das pessoas viajarem. Muita gente escolhe o destino da viagem por causa das fotos que vê online (o que acho normal)”, refere, “mas algumas chegam ao lugar e não pretendem conhecê-lo de verdade (isto deixa-me triste)”, acrescenta. “Muita gente chegava, fazia a sua melhor pose e ia embora de seguida, sem ficar a apreciar o espetáculo que era o céu salpicado por aqueles 200 balões coloridos”, conclui.



Fig. 12 - O pequeno almoço mais famoso, Cappadocia, Gabriela Mateus.

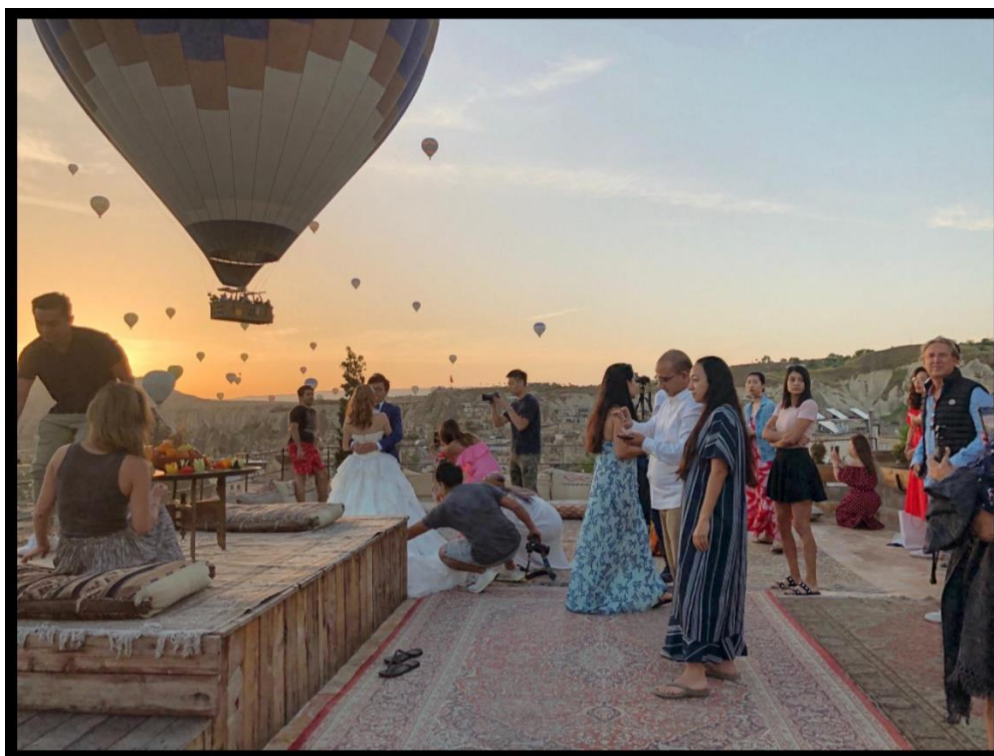


Fig. 13 - A realidade em torno do pequeno almoço mais famoso, Cappadocia, Gabriela Mateu.

Na transimagem gostamos destas delícias. Já não precisamos de representação, porque a imagem ocupa o lugar central da nossa consciência e transcende-nos. É mais importante. Por isso, cada vez mais surgem aplicativos e sites com ferramentas cada vez mais acessíveis a todos que a todos permitem jogar com os códigos das imagens.

O *site* criado pelo programador Phillip Wang, no qual podemos aceder a imagens de pessoas que não existem é um exemplo. Utilizando uma ferramenta da empresa norte-americana Nvidia²⁷ para gerar rostos artificiais a partir da combinação de fotos reais, o *site* permite-nos visualizar caras, retratos e fotografias tipo-passe de pessoas que não existem (Fig. 14). O nome e endereço deste site é precisamente This Person doesn't exist²⁸. De acordo com o magazine digital de notícias brasileiro Canaltech, a companhia que desenvolveu este software tem como missão "expandir a imaginação e a inteligência humanas", conta com 8.800 colaboradores, em 24 países, e tem investido cada vez mais seus esforços em inteligência artificial²⁹. De cada vez que digitamos o endereço *thispersondoesnotexist.com* olhamos de frente alguém que não só não existe como nunca

²⁷ "<https://www.nvidia.com/en-gb/>"

²⁸ "<https://thispersondoesnotexist.com/>"

²⁹ "<https://canaltech.com.br/empresa/nvidia/>"

existiu, uma imagem que permite juntar peças de várias imagens de pessoas para criar uma fotografia regular, banal, como a de um bilhete de identidade, tal como esta:



Fig. 14 - Pessoa não existente, *online* a 5 de dezembro de 2020.

Assim, tranquilamente, em todas as vertentes da nossa vida, neste lugar de transimagem, o que vale é a imagem. O resto são sobras. Num conto publicado no seu primeiro livro, *Os Passos em Volta*, a personagem de Herberto Helder que se depara com o dia da morte da Velha Avó, ao olhar a fotografia desta ainda jovem, afirma: “Rompendo as ficções do estatismo, o mito incomportável das fotografias” (Helder, 2009, p. 127).

Em 1908, o financeiro industrial francês Albert Kahn (1860-1940) iniciou um projeto que ainda hoje é considerado ambicioso no que respeita à história da fotografia. Kahn recrutou uma equipa de fotógrafos e enviou-a pelo mundo para captar instantâneos da vida humana na terra, recorrendo à fotografia e mais tarde ao filme em movimento. Com os recursos que lhe permitiam a sua extensa fortuna, colocou à disposição da equipa o que eram, à data, as mais avançadas tecnologias de captação de imagens: o *autocromo*³⁰.

Durante cerca de duas décadas, Kahn enviou os seus fotógrafos um pouco por todo o mundo, dos lugares mais remotos às cidades mais urbanizadas, recolhendo, no total, o abissal número de 72.000 *autocromos* e centenas de horas de filme em película. Um século depois

³⁰ *Autocromo* é um antigo processo de fotografia colorida, patenteado em 1903 pelos irmãos Lumière, em França, e comercializado pela primeira vez em 1907. O *autocromo* permaneceu como o principal processo para se obter fotografias a cores durante o início do século XX, especialmente na década de 1930.

de Kahn ter decidido avançar com esta incrível tarefa, estas imagens ainda oferecem uma visão única sobre as pessoas e as suas vivências e os seus hábitos, assim como um ângulo preciso sobre os locais e a cultura dos anos iniciais do século XX, preservando um mundo que estava prestes a desaparecer ³¹.

Os fotografos enviados por Kahn a mais de 50 países, numa campanha que durou entre 1909 e 1931, documentaram íntimos pormenores da vida quotidiana, gente a trabalhar, a lutar e a divertir-se. Registaram antigos rituais e registaram mudanças que ameaçavam a sobrevivência destes mesmos rituais, ao mesmo tempo que testemunharam alguns dos momentos mais marcantes desse tempo, tais como a queda de impérios, o nascimento de nações e o traumático colapso da Europa na guerra mais sangrenta a que o mundo assistira até então.

Os *autocromos* de Albert Kahn são a maior e mais importante coleção mundial das primeiras fotografias a cores e, com os filmes, permitem, por exemplo, olhares diretos sobre a Palestina antes da criação de Israel; a Irlanda no início do domínio britânico e a

Índia no apogeu do Raj. Mas esta inesgotável coleção de imagens também nos permite observar as artes nas suas diversas vertentes, incluindo dança, assim como costumes e mudanças sociais, tais como a vida de mulheres em luta pela independência, ou a devastação provocada pela Primeira Guerra Mundial. E, no seu conjunto, não se separam assuntos, tudo é nivelado e dado a ver nessa mesma diversidade que define a heterogeneidade do real, desde os momentos de lazer em Oxford aos espetáculos artísticos do Camboja, passando pela justiça e pelo trabalho.

Albert Kahn, nascido na Alcácia, em França, foi banqueiro e mecenas e, graças ao seu mecenato, foi possível construir aquilo a que hoje chamamos *Os Arquivos do Planeta*, do francês *Les Archives de la Planète* ³².

Quando já em 1908 se poderia considerar que cabia sobretudo à imagem a capacidade de fixar o mundo, convicção que levou à realização de tão demorada e trabalhosa tarefa como a de enviar pessoas para registarem imagens do maior número possível de lugares e de gentes, podemos, a partir daí, avaliar o quanto hoje continuamos a ter essa mesma consciência ou impulso de colecionar e inventariar o real, embora os fatores se tenham

³¹ Documentário: The Edwardians In Colour - Episode 01, produzido e dirigido por Mick Conefrey. Coprodução BBC e Musée Albert Kahn. 2007.

³² Os Arquivos do Planeta disponíveis online, permitindo pesquisa por tema ou localização geográfica. (<http://collections.albert-kahn.hauts-de-seine.fr/?page=accueil>).

alterado, como outra é também hoje a realidade. Hoje as imagens, a sua mera existência, avassaladora e onnipresente, à qual não prestamos a devida atenção (embora sempre estejamos virados para ela), ultrapassa-nos. Albert Kahn, perseguindo um ideal de paz universal e acreditando que o conhecimento e a atenção às diferentes culturas encorajava o respeito entre povos de diferentes hábitos e geografias, nunca poderia imaginar que as imagens, hoje, pudessem ter atingido este cariz tão geral e, ao mesmo, tempo tão incompreensível.



Fig. 15 - *L'heure de la soupe pour le 370e régiment d'infanterie.*³³

No entanto, mesmo num dos arquivos de fotografia documental mais organizado e acessível do mundo, criado com a intenção de fixar realidades, algumas das imagens poderiam levar-nos a pensar que as coisas haviam ocorrido de forma distinta da que seria de esperar. Devido aos, àquela data, curtos (embora espantosos) avanços da tecnologia, não foi possível aos fotógrafos enviados para cobrir as frentes de combate da Primeira Guerra (arquivo com um total de 17 613 fotografias), captar as imagens no momento de maior ação. Assim, os registos da guerra, para além dos edifícios e dos monumentos em ruínas e das ruas e dos campos desertos e desoladores, mostram-nos os soldados em pose, em encenações

³³ Número de inventário: A 12 388; fotógrafo: Fernand Cuville; Legenda original: France, Chivres, L'heure de la Soupe (370e d'Infanterie); Data: julho de 1917; Autochrome /9 x 12 cm/Collection Archives de la Planète, Albert Kahn.

onde reproduzem gestos quotidianos do dia a dia, por vezes pouco condizentes com o alvoroço que imaginamos num combate. Por exemplo, as imagens mostram os momentos de refeição (Fig. 15), e as poses para a preparação do combate, junto a um canhão. Realço aqui a capacidade que a imagem sempre teve de transferir para lugar de destaque, quase encantado, os simples gestos e as suas marcações definidas no espaço. Qualquer gesto banal fotografado cresce em comparação a outros não fotografados.

Quando o nosso olhar passa a tomar como definitiva uma parte, a destacada, pelo seu todo, a imagem controla-nos. Permitimo-nos assumir a parte pelo todo, sem real consciência de que essa parte é apenas fruto de uma imagem e que é esta que dita o nosso entender, a nossa compreensão, a nossa imaginação e até mesmo o nosso desejo, tal como referi anteriormente na questão das filas de pessoas à espera, para conseguirem captar e partilhar, a mesa de pequeno almoço que de perfeita pouco tem mas que graças as suas imagens fotográficas todos acreditam ser.

Sem pretender dar resposta, por paralelismo ou contraposição, ou adotar qualquer forma distinta e conceptualizada no que concerne às relações entre técnica, cultura e sociedade, nem mapear problemas que entrem nos domínios da teoria da técnica, não posso deixar de pensar na transimagem como um lugar de união entre, precisamente, estes três vértices de uma mesma realidade. Publicado em 2019, no livro *Fundamento e Imersão*, o texto “Fotografia e Arqueologia do Materialismo” (Bragança de Miranda et al., 2019), apresenta a fotografia como um acontecimento de “aclimatação” à vida ou, então, àquilo que é seu sintoma. “A fotografia pode ser interrogada por aquilo que ela é – a sua história empírica, os procedimentos técnicos, a sua aclimatação à vida, ou então, como acontecimento, aquilo de que é sintoma – a reabertura especulativa consubstancial à ‘modernidade’” (*ibidem*, p. 97).

Bragança de Miranda fala de um acontecimento decisivo que ampliou a clivagem que se abriu no real, ou seja, uma ferida especulativa que a fotografia abriu na modernidade, sendo que esta revela o fim da época do simbólico que determinou toda a história, um simbólico com a “imperatividade de um plano de imagem que recobre o real” (*ibidem*, p. 98). Afirma que a fotografia põe à mostra a forma como a modernidade apenas poderá emergir após serem rasgadas as traves da simbólica histórica o que, diz “implica uma redistribuição radical de matéria e imagem, (...), natureza e história, libertando-os das mitologias em que se enredavam”. (*ibidem*, pp. 98,99). Por especulativo não falamos de uma forma da filosofia mas de uma divisão do efetivamente existente, cujo modelo, sem se confundir com a mera reflexão, acaba por ser o espelho e o ato de espelhar. O autor afirma: “Essa linha que as

imagens cruzam, e que serve de eixo ao real, é a base de toda a especulação”, e ao acontecer o desdobramento do real, alerta: “o gesto socrático é o de ver, ou pensar, a vida em vez de simplesmente vivê-la” (*ibidem*, p. 99).

Contribuindo para uma teoria que pense a técnica, a cultura e a sociedade, Bragança de Miranda defende que a fotografia é um “elemento essencial da fragmentação do simbólico e na arqueologia do materialismo moderno” (*ibidem*, p. 104). Neste trabalho que tenta levantar o véu sobre o poder das imagens hoje, podemos concluir que a fotografia, elemento estrutural nos canais de comunicação, perturbou o esquema do *correlacionismo* e contribuiu claramente para pôr em causa a simbologia histórica. Desta forma, podemos admitir, como propõe Bragança de Miranda, que “a destruição do simbólico implica um novo lance de dados, onde se joga o real segundo novas distribuições” (*ibidem*, p. 111).

Conclusão

A propósito do olhar alargado e intenso sobre a obra de Andy Warhol, que decorreu em 2019 no Whitney Museum of American Art ³⁴, a jornalista Ana Duarte Carmo escreve no suplemento cultural *Ípsilon*, no jornal *Público*, que, segundo Adam D. Weinberg, diretor do Whitney Museum, “Warhol acreditava que a realidade apenas existia quando era gravada, fotografada ou transcrita. Desde o dia em que comprou uma câmara de 35mm até à sua morte, em 1987, recolheu milhares de imagens” (Duarte Carmo, 2019) ³⁵.

O museu considera que esta é a altura perfeita para experimentar o trabalho de um dos mais influentes artistas americanos, porque Warhol foi pioneiro na forma como criou imagens repetidas e distorcidas, “como reciclou as suas próprias imagens, antecipando os efeitos e as questões da atual era digital, em que já não sabemos em que imagens podemos confiar” afirma De Salvo, o curador da exposição citado no artigo. Curioso pensar que a jornalista que assina a peça, Ana Duarte Carmo, escolheu o seguinte título para descrever o momento: “Andy Warhol está pronto para as nossas *selfies*”.

Neste processo de investigação foi possível recorrer à experimentação para criar uma obra híbrida, um objeto fílmico e escrito, que recorre à fotografia, à literatura, à poesia, à arte, ao cinema, incorporando diversos recursos artesanais, digitais e analógicos. Um objeto fílmico desenvolvido num trajeto inspirado pela estética do afeto, mas, também, possivelmente, inverso e avesso ao entendimento anterior das imagens fotográficas e dos objetos fílmicos. Um olhar retrospectivo e experimental que partiu da examinação de um arquivo fotográfico, amontoado num depósito baralhado, e de um corpo de vivências com anos de suave sedimentação. Porque, na atualidade, é importante ponderar e refletir acerca do modo como, nestes nos últimos anos, os meios interferiram nas representações culturais. Um estraçalhar de categorias permitiu propor, se não um método, pelo menos uma possibilidade de extrair ou imputar sentidos às imagens, com vista à criação de um objeto possivelmente representativo da forma como nos relacionamos com elas neste lugar de transimagem. O objeto fílmico que constitui este trabalho pretende ser uma meditação acerca de todas estas questões – porventura, uma reflexão meta cinematográfica –, um estudo que

³⁴ Exposição *Andy Warhol- From A to B and Back Again*, de 12 de novembro de 2018 a 31 de março de 2019, Whitney Museum of American Art, Nova York, Estados Unidos da América.

³⁵ *Ípsilon*, suplemento do jornal diário *Público*, de 4 de janeiro de 2019:
“<https://www.publico.pt/2019/01/04/culturaipsilon/noticia/andy-warhol-is-back-1856388>”

se desenvolveu na convicção de que o formato vídeo traz a herança do cinema para um território mais próximo da vida e, tomando de empréstimo as palavras de Régis Debray, que a videosfera é, no estatuto da imagem, uma possibilidade de pós-história.

Bragança de Miranda apresenta o assunto da imagem desta forma: “A imagem é ‘nada’ do ponto de vista das coisas, da matéria, mas é ‘tudo’ porque é ela que constitui o plano onde a existência decorre”. (Bragança de Miranda, 2012, p. 9). A imagem dos nossos dias atingiu a coisidade absoluta em *gifs*, *tiffs*, *jpegs*, *bmps*, etc., mas, no entanto, todos sentimos que as imagens são fundamentais para mediar a nossa vida, a nossa realidade, e que a experiência da imagem implica forçosamente o corpo e a relação entre os nossos corpos. Daí esta tentativa de mergulhar na imagem olhando-a de uma forma expandida com vista a descobrir a essência atual da imagem e a forma como a habitamos. Com a ideia e a descrição do termo transimagem identifico e desenvolvo questões concretas de espectro alargado, no que respeita à fotografia e à imagem.

Importa, ainda, acrescentar que, no decurso desta investigação, utilizei como caderno de rascunhos e notas um *blogue*, alojado no wordpress, a que chamei *Diário de Bordo de um Mergulho*. Numa publicação com a data de 6 de julho de 2020, já em plena pandemia mundial, escrevi: “Na semana passada, no desconfinamento possível, à conversa com a Rosi Avelar e o Pedro Tudela ³⁶, surgiu a possibilidade de eu ponderar colocar na conclusão do meu trabalho final a ideia de que a transimagem, com a chegada desta pandemia mundial (2020) passou a ser ainda mais real e, acima de tudo, necessária”. Utilizaria para esse efeito uma notícia do jornal *Público* online, com data de 21 de abril de 2020, na seção “Covid”:

“A situação a que comumente chamam ‘o novo normal’ alterou rotinas e interações sociais. Amigos e familiares são vistos através do ecrã do computador ou do telemóvel: o isolamento é contornado através das videochamadas, que nos levam a discotecas, ateliers ou ginásios”, afirma o jornalista Nuno Rafael Gomes. “Depois disto tudo”, acrescenta, referindo o investigador Paulo Peixoto do Centro de Estudos Sociais de Coimbra, e também professor da Universidade de Coimbra, “é provável que estranhemos a versão física dos mais próximos.” ³⁷

Como Walter Benjamin, podemos talvez ter a expectativa de que a sociedade possa vir a consciencializar-se na sua atitude com e perante as imagens, no sentido de não se deixar controlar por elas, tanto na formação da sua memória, quanto na criação da sua imaginação.

³⁶ Rosi Avelar, professora e artista visual sediada no Porto, trabalha medias analógicas e digitais. Pedro Tudela, professor e artista visual e sonoro, nasceu em Viseu e trabalha no Porto.

³⁷ “<https://www.publico.pt/2020/04/21/p3/noticia/sair-casa-bater-porta-mundo-videochamadas-1912967>”

Em *Pequena História da Fotografia*, Benjamin afirma que é uma outra a natureza que fala à camara e que essa natureza é completamente distinta da que fala ao olho (Benjamin, 2017).

Olhar a imagem implica uma leitura vasta sobre problemáticas diversas, que dificilmente poderão reduzir-se a asserções únicas e que, como tal, não se esgotam na sua pluralidade. Neste trabalho dedicado à transimagem, quis refletir sobre a imagem como se esta fosse o espelho nítido e durável anteriormente atribuído à pintura, colocando-me do lado do que escolho e do que me é dado a ver. Na parte filmica deste objeto, é possível assistir ao processo de elaboração deste trabalho e, assim espero, ao modo como, ao longo de três anos, me fui colocando perante esta situação: ver-me nas imagens, tentar perceber o que me diziam as imagens em meu redor, olhar para elas e deixar-me conduzir – consciente disso mesmo – através dos caminhos que elas vão propondo. E, aqui chegada, não deixo de sentir-me tão rodeada de imagens quanto me sentia quando iniciei este trabalho: imagens que já existem, imagens que apelam a outras imagens, imagens que ocultam e revelam todas as potencialidades que se escondem sob as imagens. É no âmago desta sobreabundância de imagens que este trabalho constituiu para mim uma etapa fundamental do meu percurso como fotógrafa e, como tal, o ponto de partida para começar mais um caminho.

Bibliografia

- Agamben, G. (2005). *O que é um dispositivo?* Outra travessia, 5 - Revista de Literatura. Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil.
<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576/11743>
- Barthes, R. (1980). *A Câmara Clara*. Edições 70.
- Barthes, R. (1984). *Elementos de Semiologia*. Edições 70.
- Bate, D. (2010). *The Memory of Photography*. Photographies, Volume 3 (Issue 2).
<https://doi.org/10.1080/17540763.2010.499609>
- Belo Luís, S. (2017). Entrevista a António Damásio. Visão.
- Benjamin, W. (2013). *Pequena História da Fotografia*. Ensaios sobre Fotografia - de Niépce a Krauss (A. Trachtenberg (ed.)). Orpheu Negro.
- Benjamin, W. (2017). *A Modernidade* (J. Barrento (ed.); Assírio & Alvim). Porto Editora.
- Bernardes, M. (2007). *Arquivo de Nuvens*. Fundação Ciência e Desenvolvimento. Universidade do Porto/Câmara Municipal do Porto.
- Bourdieu, P. (2001). *Para uma Sociologia da Ciência*. Edições 70.
- Bragança de Miranda, J. (2012). *Corpo e imagem* (N. Vega (ed.)).
- Bragança de Miranda, J. A., Gomes Pinto, J., & Ribeiro, L. C. (2019). *Fundamento e Imersão* (Orfeu Negro).
- Cartier-Bresson, H. (2013). *Fotografiar del natural*. Editorial Gustavo Gily, SL.GG.
- Clarke, G. (1992). *The Portrait in Photography*. History of Photography.
<https://doi.org/10.1086/339641>
- Cordeiro, V. (2020). “Terra em Transe”. <https://doi.org/10.11606/issn.2318-8863.discurso.1976.37807>
- de Melo e Castro, E. M. (1990). *Trans(a)parências – Poesia I, 1950-1990* (E. Tertúlia (ed.)).
- Delauze, G. (2000). *Crítica e Clínica*. Edições Século XXI.
- Didi-Huberman, G. (2002). *L’image survivante : histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Em Paradoxe.
- Duarte Carmo, A. (2019). “Andy Warhol está pronto para as nossas selfies”. Público.
- Eco, U. (1972). *A Definição da Arte*. Edições 70.
- Eco, U. (1991). *Obra Aberta* (E. Perspectiva (ed.)).

- Flusser, V. (1985). *Filosofia da Caixa Preta* (E. Hucitec (ed.)).
- Fontcuberta, J. (2014). *Pandora's Camera* (Mack). Mack.
- Gere, C. (2008). *Digital Culture*. Reaktion Books.
- Ginsberg, R. (1983). The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 42(1). doi:10.2307/429959
- Haterly, A. (2001). *Um calculador de improbabilidades*. Quimera Editores.
- Helder, H. (2009). *Os Passos em Volta*. Assírio & Alvim.
- Jonathan Harris. (2011). *Globalization and Contemporary Art* (Jonathan H). Wiley-Blackwell.
- Kirst, P. G. (2010). *Transfotografia-o pixel em multidão*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Kittler, F. (2009). *Optical Media*. Wiley.
- Kittler, F. A. (1999). *Gramophone, Film, Typewriter* (Stanford University Press (ed.)).
<https://doi.org/10.1177/0163443714542218>
- Lourenço Marques, S. (2018). *ether / vale tudo menos tirar olhos - um laboratório de fotografia e história* (Dafne Editora (ed.)).
- M. Tavares, G. (2013). *Atlas do Corpo e da Imaginação*. Editorial Caminho.
- Maciel, K. (2017). *Transcinema e a estética da interrupção*. Contra Capa.
- Maffesoli, M. (2001). *O Eterno Instante - O Retorno do Trágico nas Sociedades Pós-Modernas*. Instituto Piaget.
- Malraux, A. (1965). *O Museu Imaginário*. Edições 70.
- Mateus, C. (2011). *A Imagem Video — A suspensão do real (Nada de nada)*. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
- Mendonça, J. T. (2016). *A noite abre meus olhos*. Assírio & Alvim.
- Merewether, C. (2006). *The Archive - Documents of Contemporary Art* (Charles Me). Whitechapel.
- Molder, M. F. (1999). *Matérias Sensíveis*. Relógio d'Água.
- Nascimento Gonçalves, F., Del Negri, T., & Romário Tavares, C. (2006). “Rosângela Rennó e as «fotografias sem imagem» de Arquivo Universal”.
- Octávio Costa, L. (2019). “O lago de Bali que só existe no Instagram (e outras ilusões)”. Público.
- Paz, A. (2015). *Towards thinking in photography. Philosophy of Photography*, 6(1/2).
https://doi.org/10.1386/pop.6.1-2.97_1
- Pina, M. A. (2012). *Aniki-bóbó*. Assírio & Alvim.
- Pinto de Almeida, B. (1995). *Imagem da Fotografia*. Assírio & Alvim.

- Platão. (2000). *Fedro ou Da Beleza*. Guimarães Editores.
- Rancière, J. (2011). *O destino das imagens*. Orfeu Negro.
- Samain, E. (2011). As "Mnemosyne(s)" de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte". *Revista Poiesis*, 17.
- Sardo, D. (2015). *Fotografia - Modo de Usar* (D. Sardo (ed.); Documenta). Novo Banco.
- Sardo, D. (2017). *O Exercício Experimental da Liberdade*. Orfeu Negro.
- Sontag, S. (2005). *On Photography*. Em Vasa.
- Steiner, G. (2001). *Gramática da Criação*. Relógio de Água.
- Tavares, M. (2018). "Do cansaço das imagens" - Núcleo de pesquisa de fotografia, comunicação e cultura. Intercom. Brasil. RGRitto.
- Vários. (2012). *Espaços relacionais: um novo campo expandido para a arte e pensamento* (G. Vaz-Pinheiro (ed.)). Universidade do Porto.
- Vários. (2013). *Ensaaios sobre Fotografia - de Niépce a Krauss* (A. Trachtenberg (ed.); Orpheu Neg). Orpheu Negro.
- Vários. (2015). *Fotografia e Arquivo* (G. Barradas, I. Azevedo, & J. Mateus (eds.)). Centro de Estudos Arnaldo Araújo - Escola Superior Artística do Porto.
- Vários. (2016). *Fotogramas - ensaios sobre fotografia* (M. Medeiros (ed.); Documenta). Documenta.
- Vários. (2018). *Transformations - Exploring changes in and around photography*. Viewbook.
- von Haffe Pérez, M. (2016) - P. - *Uma homenagem a paulo cunha e silva, por extenso*, Câmara Municipal do Porto.
- Wenders, W. (2014). *A Lógica das Imagens*. Edições 70.

Anexo I

TRANSIMAGEM

(Patrícia Vieira Campos; Vídeo, 31', outubro 2020)

<https://youtu.be/CuwI9f6zIW4>

“Na prisão, a imaginação é atraída por uma forma de génio raramente discutida ou honrada no exterior. A imaginação de cada prisioneiro atribui a esse génio um valor e um lugar específicos, mas todas as imaginações se identificam como ele. É o génio necessário para a fuga, o génio dos poucos que conseguem ‘saltar o muro’.”

Um homem com uma camisola Lacoste, in *Fotocópias* de John Berge (1996), Antígona Editores Refractários, 2020, pág.35.

Ficha técnica do objeto filmico: Imagem e som: Patrícia Vieira Campos

Edição: Patrícia e Luís Vieira Campos **Nas imagens:**

25 Pictures Within 5 minutes, Dieter Meier, Londres, 14 de outubro de 1970. Victoria and Albert Museum, 1970.

A Roving Gaze (Um olhar inquieto), Cabrita, 2019. Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, 2019.

Café com Sal, Doce (Lena, Laura, Teresa e Fá). *Música 80*, programa da RTP Porto, 1980.

DDDM de Rainer Kohlberger, Alemanha, 2019. Galeria Solar, Curtas, Vila do Conde, 2019.

Dennis Hopper em *The American Friend*, na exposição *Instant Stories*, 403 polaroids, Wim Wenders, 2017. The Photographers' Gallery, Londres, 2017.

INVENTÓRIA, Ana Jotta.

Casa São Roque Centro de Arte, Palacete Ramos Pinto, Porto, 2019.

ON THE ROAD, Patrícia Vieira Campos, 2017. Cinemax, programa da RTP, Canal 2, 2018.

One Minute of Water, Hilary Lloyd, 1999. Tate Britan, Londres, 2020.

Rumor (inspirado na obra de Boltanski, pintor, escultor, fotógrafo e realizador) de Joana Providência /Teatro do Bolhão, 2018.

Apresentação da programação dos festivais DDD (Dias da Dança) e FITEI (Internacional de Teatro de Expressão Ibérica). Porto, 2018.

Spider-Man: homecoming de Jon Watts, 2017.

No som:

Ire Images Suite (1st & 2nd Mov.) de Marcel Tournier (1879 – 1951). Frederica Vieira Campos, 28 de abril de 2020.

CarMen...The Opera, Ant Farm, 22 novembro 1976. Close Radio Podcast, Getty Research Institut, Los Angeles.

Dancer Frame (Chase), Joan-LaBarbara, 1978.
Archival Series, Musique Concrète Soundtracks To Experimental Short Films 1956- 1978 - Volume One, The New England Electric Music Company, 2001.

Linear Predictive Zoo, RonKuivila, 1988.
False Phonemes, Tellus #22,
The Audio Casette Magazine, Estados Unidos da América.
(gravado no Center for Computer Music at Brooklyn College of CUNY, a 9 de maio de 1987, com o apoio do New York State Council on the Arts; produzido no Studio PASS, Nova Iorque).

Agradecimentos: Luís Vieira Campos, Frederica Vieira Campos e Ana Deus.

