

A memória e o processo de criação em fotografia

Cassiano Cordeiro Mendes

Resumo: Este artigo tem como objetivo apresentar uma análise com base na crítica de processo de base semiótica, de Cecília de Almeida Salles (2006). O foco do artigo é mostrar a questão da memória por meio da análise de processos coletados de um DVD chamado *Contacts* (2015). Assim, apresentar aspectos presentes no material que tragam reflexões acerca da criação na perspectiva da memória na fotografia, sob um ponto de vista processual.

Palavras-chaves: crítica de processo; fotografia; arquivo; memória.

Abstract: This article aims to make an analyze about the memory issues from the perspective of the creative process in photography. For this, it studies the DVD collection named *Contacts* (2015) as an archive of creation. The method and the theory that fundaments this analyze is the criticism of creative process by Cecília de Almeida Salles (2006).

Keywords: criticism of creative process; photography; archive; memory.

Diante da complexidade do processo de criação, trago uma questão fundamental para pensar a fotografia: a memória. Muitas são as abordagens possíveis sobre a temática, porém aqui vamos nos debruçar na questão da memória como um aspecto do processo criador. Vale pensar como a memória ganha importância para a elaboração de projetos em fotografia, como nos exemplos trazidos pelo material *Contacts*¹ (2015). Mas, antes de trazer as questões do material, é importante apresentar uma abordagem teórica que nos auxilie a pensar esses vários aspectos que são importantes, principalmente ressaltando a memória em diálogos com a cultura em que o criador está inserido e a sua subjetividade.

Para iniciar a reflexão, trago uma abordagem teórica, que tem por base o capítulo “Olhares, lembranças e modos de fazer”, do livro “Redes de Criação”, de Cecília Almeida Salles. A autora discute a memória no âmbito do conceito de rede e em diálogo com vários autores que

¹ É uma coleção de três DVDs com os títulos: A Grande Tradição do Fotojornalismo, A renovação da Fotografia Contemporânea e A Fotografia Conceitual. Originalmente criada na França e dirigido Robert Delpire, Sarah Moon e Roger Ikhlef (entre os anos 1980 e início dos 2000), foi publicado no Brasil em 2015 pelo Instituto Moreira Salles. É um documentário sobre processos de criação, onde fotógrafos relatam seus pensamentos sobre fotografia a partir de suas imagens. São pequenos vídeos entre 10 a 15 minutos de duração para fala de cada fotógrafo, que comentam sua produção a partir de seus próprios projetos. Basicamente a estrutura do documentário são áudios dos comentários sobre fotografias filmadas de suas folhas de contatos, onde aparecem sequências de cliques e também testes de ampliações, o fotógrafo não aparece. Pode ser ver nestes contatos marcas de anotações ou mesmo rasuras sobre estas folhas, que são também marcas de decisões de percurso. Simultaneamente o áudio trás o discurso da criação e nos coloca em sintonia com as imagens. É uma foto filme, ou seja são fotografias animadas com áudio, apresentadas que exploram a linguagem do close do vídeo para ressaltar aspectos.

abordam a questão. Entende a memória como uma ação transformadora, e essa ideia é apresentada em diálogos com Iuri Lotman (1998), Jerusa Pires (2003), Jean-Yves e Marc Tadié (1999) e Vicent Colapietro (1989), junto aos quais apresentarei a seguir conceitos associados à reflexão do processo criador da fotografia.

Como ponto de partida, tomamos a discussão com as ideias de Lotman no livro “Armadilhas da memória”, de Jerusa Pires, em que se apresenta o seguinte conceito sobre cultura e memória. Lotman fala:

A cultura não é um depósito de informações; é um mecanismo organizado, de modo extremamente complexo, que conserva as informações, elaborando continuamente os procedimentos mais vantajosos e compatíveis. Recebe as coisas novas, codifica e decodifica mensagens, traduzindo-as para um novo sistema de signos. (1985, p. 73 apud Pires, 2003)

Essa visão nos apresenta a memória como um signo e nos dá um possível entendimento que podemos ter dos modos como o arquivo fotográfico pode ser entendido, organizado e transformado no processo de criação. Podemos entender a construção de um arquivo, por exemplo, como uma busca da preservação do pensamento do fotógrafo (de suas ideias) e, assim, entender o aspecto da memória em seu movimento criador no processo, para além do acúmulo pelo acúmulo, e sim por buscar sentido nesse movimento de coletas, organizado em graus de importâncias e sentido, a cada sistema de arquivos criado pelo artista em busca de construir um projeto. Esses arquivos, do ponto de vista cultural, podem ao mesmo tempo ser a materialização do pensamento e, também, a construção de obras, principalmente quando se pensa o arquivo como matéria-prima. E a reflexão sobre o seu fazer.

Do ponto de vista dos procedimentos de criação em fotografia, o fotógrafo se vê diante de uma constante organização de suas imagens (lembranças), em busca da construção de sentidos para os seus projetos, por meio dos seus próprios arquivos, que ao mesmo tempo documentam também o seu contexto cultural, ou seja, o movimento cultural de construção de memórias. Guarda aquilo que lhe interessa como importância reflexiva para construir um possível trabalho. Portanto, a permanência de certas ideias que fortalecem o pensamento e, por isso, os conserva.

Nos arquivos presentes em *Contacts*, alguns fotógrafos tocam na questão da memória como um aspecto importante para sua criação. Nan Goldin (1953) comenta: “A fotografia para mim é minha memória”. O trabalho de Goldin, de um modo geral, é todo construído pelas memórias que ele foi coletando ao longo do tempo, por meio de imagens de amigos e de situações vividas. Uma espécie de inventário de si mesmo, de sua vida pessoal. Nesse processo, a artista arquiva não apenas sua vida pessoal, mas o contexto em que está inserida, por exemplo, a vida *underground* de Nova York nos anos 1980 e o aparecimento da AIDS.

Já Araki (1940) afirma “Minhas fotos são meu diário. Ponto final”. Isto nos leva a pensar o quanto o registro fotográfico tem o potencial de documentar aspectos da realidade imediata, aspectos emotivos e cotidianos, eles explicitam a memória como uma ação de coleta, como forma

de registro e preservação da vida pessoal. Na qual, ao longo do tempo, revisita suas imagens como reflexão da sua memória subjetiva, em busca de pensar a própria vida.

No trecho “A memória é a luta contra o esquecimento”, Ferreira (2003) nos mostra, sob o ponto de vista da criação, a ideia de que o fotógrafo constrói arquivos para registrar seu pensamento e, assim, dar a oportunidade de gravar aspectos da sua realidade, para serem pensados visualmente depois na pós-produção, por exemplo. Portanto, para não serem perdidas e serem conservadas, suas ideias são constantemente organizadas e revisitadas.

Sob a ótica do processo: a anotação, o arquivamento, entre outros procedimentos e registros de forma geral são recursos que os fotógrafos utilizam para conservar seus conceitos, *insights* e ideias. Driblar, com isso, o processo contra possíveis perdas ou bloqueios diante do percurso.

Isso nos mostra um pensamento em movimento constante e de mudanças ao longo do tempo, conforme vai se desenvolvendo o projeto. Isso se dá devido à constante elaboração do processo criador, que está aberto a novas ideias, em uma relação com seu entorno (cultura). Por isso escolhem procedimentos próprios de registrar e congelar ideias, para facilitar o desenvolvimento criador. É importante ressaltar o procedimento de visitação dos arquivos (memórias) e pensar sobre a experiência visual adquirida pelo fotógrafo. Portanto, a memória é usada como atualização de ideias que foram conservadas no decorrer do tempo.

Continuando sobre a questão da memória como um aspecto cultural, ressaltamos uma passagem de Lotman extraída do livro “Armadilhas da memória”, de Jerusa Pires Ferreira:

Toda cultura se cria como um modelo inerente à duração da própria existência, nos diz, e à continuidade da própria memória. Em tal sentido, todo texto contribui tanto para a memória como para o esquecimento. E um texto não é então a “realidade”, mas os materiais para reconstruí-la. Já o esquecimento se realizará também em sentido contrário. A cultura exclui, em continuação, no próprio âmbito, determinados textos, levando em conta todos os tipos de injunção. (2004, p. 78)

Vale pensar o esquecimento como vetor que direciona o pensamento criador, que leva fotógrafos a buscarem modos de conservação de suas experiências fotográficas. Ao longo do processo de criação, existe uma organização dessas memórias visuais e, assim, elas passam por constantes arranjos e rearranjos para que possam não ser esquecidas.

Vale pensar, do ponto de vista da imagem, no afastamento da experiência prática: o que sobram ao revisitarem seu material são imagens, por isso a reinterpretação desse material é fundamental para a noção de atualização do material. Isso leva a fotografia a distanciar-se do presente imediato como índice de realidade, e a nos fazer aproximar de um arquivo como imagem, esta a ser contextualizada sob a forma de projeto pessoal.

O fotógrafo cria seleções com critérios específicos, no qual aparece e traz à tona as especificidades (a subjetividade) por meio dessa organização. Assim, deixando transparecer a diversidade de pontos de vista sobre a fotografia ou os princípios direcionadores dos projetos que vão surgindo no decorrer dessas coletas, em busca de cristalizar o pensamento.

Como podemos observar na fala de Helmut Newton (1920): “Frequentemente, eu revejo vários arquivos e, cada vez, há um enfoque diferente na minha mente, um outro ponto de vista.” Isso nos mostra que o distanciamento do calor da experiência e, provavelmente, a associação destas imagens a novos contextos em que o fotógrafo se localiza, faz repensar novos sentidos para as imagens. Esse movimento de revisitação faz da memória uma ação criadora e atualiza as imagens em novos contextos e em novas leituras. Esse processo da montagem como produção de obras, discutiremos mais à frente.

Sobre as especificidades de cada fotógrafo, ou seja, as particularidades da cultura inseridas em um sujeito podem ser entendidas no que Colapietro (1989), ao pensar o ser humano na cultura, fala sobre indivíduo culturalmente sobredeterminado. O autor fala de um sujeito como um ser histórico e concreto inserido em uma rede de relações culturais. Assim, não se pode pensar a criação de forma isolada. Portanto, vale pensar esse fotógrafo influenciado pelo seu entorno, e as suas memórias se tornam a memória da cultura que estão inseridos. Desse modo, a cultura está inserida no fotógrafo, pois que o indivíduo carrega em si sua cultura.

Sob o ponto de vista cultural, no caso do *Contacts* (2015), os fotógrafos estudados são de origens variadas, de países diversos, como a França, a Alemanha, os EUA, entre outros. Isso nos dá pistas de aspectos históricos e sociais particulares que os influenciam ao desenvolver suas fotografias. A seguir, comentamos alguns exemplos de fotógrafos que relatam sobre a influência da cultura em seu percurso.

Araki (1940) fala da “Minha Tokio”, apresenta suas fotografias feitas pela cidade, e afirma ter um olhar pessoal sobre os lugares e sentimentos que lhe provocam cada cena, e que não há como não ser influenciado pela sociedade japonesa a sua volta. Porém, busca olhar o entorno sob o ponto de vista subjetivo em tempos (anos 80) em que a fotografia mais reconhecida era a documental. Essa fala nos mostra um fotógrafo relacionado ao seu entorno e tomando decisões diante dos modos de pensar e de fazer fotografia de sua época de produção.

Também sob esse ponto de vista, na mesma época, Gursky (1955) afirma: “a fotografia artística não tinha futuro” inserido em um contexto alemão do surgimento da escola de Dusseldorf. Esse período são os primórdios da nova fotografia artística alemã. Isso nos mostra sua decisão por uma escolha estética que, na época, não possuía reconhecimento dos ambientes da fotografia na Alemanha dos anos 1980.

Outro exemplo é o de Thomas Struh (1954), ao afirmar que fotografa o mundo em que vivemos, e que tem relações diferentes ao fotografar Roma, Nápoles, China e Tóquio. É interessante notar que em cada cidade seu pensamento vai mudando, conforme vai se relacionando com elas. Fala da diferença entre o vazio que captava em Roma e Nápoles em busca de revelar a arte e a história presentes nas ruas e como ao fotografar a China e o Japão a presença das pessoas e a relação delas com a cidade era inevitável estar em suas imagens. Portanto, o

indivíduo está inserido em um contexto com o qual a produção dialoga constantemente. E, para alguns, é mais explícito como foco da criação.

Em diálogo com o sujeito sobredeterminado pela cultura de Colapietro (2009), vale pensar nesse indivíduo como um ser que mescla em si, que potencializa as misturas de uma cultura dinâmica e em constante transformação. Esses indivíduos em rede de relações atuam dentro de si por meio de seus processos criativos, mesclagens, misturas, mudanças e hibridismos em seu pensamento. Isso nos mostra o movimento do pensamento atuando individual e coletivamente, nos processos de absorção da cultura e de resposta a essa absorção, com a exposição de novas ideias em que este artista acaba atuando. Se pensarmos o multiculturalismo e em como este é incorporado pelo repertório adquirido nas relações culturais, podemos entender o movimento contemporâneo dessas misturas que, pelo processo de produção artística, ganha potência de circulação por meio das interações e da absorção pelos espaços de debates de novas noções sobre a criação.

Continuando a discussão, outro aspecto que envolve a memória no âmbito da criação artística é a discussão da memória como invenção. Salles (2006), em o “Gesto Inacabado”, afirma o seguinte: “Lembrar não é reviver, mas refazer reconstruir, repensar com imagens de hoje as experiências do passado. Memória é ação. A imaginação não opera com o vazio, mas com a sustentação da memória”. (2006, p. 105). Isto nos leva a pensar a memória como atualização e construção de sentidos para a organização de obras.

Em fotografia, a questão da memória é um aspecto crucial para sua relação com a cultura, pois seu papel sociocultural também a torna arquivo da preservação da memória do mundo. Lidar com arquivos fotográficos é lidar, de certa maneira, com alguns aspectos da relação com o real imediato aparente, fruto de um potencial técnico sensorial da linguagem fotográfica. Esse arquivo como índice de realidade vale ser discutido, e deve ser entendido sempre como um fragmento que deve ser correlacionado em sistemas de significação. Ou seja, um indivíduo construindo rumos e sentidos para as imagens coletadas, portanto construindo memórias para construção de projetos pessoais que dialogam com uma rede cultural ao seu entorno.

Salles (2010) ainda reforça a questão da memória como algo fundamental para a criação, em que arquivos podem funcionar como seus ativadores. Muito importante ressaltar também a questão da percepção que é impregnada de lembranças. A autora recorre ao que comenta Jean-Yves e Marc Tadié (1999, p. 135) apud Salles 2010, p. 69): “As lembranças são datadas e são datadas pelo discurso no qual são feitas” Isto nos mostra o quanto o discurso ao longo do tempo vai adulterando a memória, e vai lhe aproximando de mudanças que muitas vezes se torna criação. Portanto a memória quando registrada, toma outro corpo para o autor. Muitas vezes precisa recorrer a diversas formas de registro para que possa atualizar seu pensamento após o momento da coleta.

Isso nos faz pensar a importância da percepção pessoal da própria memória, na qual através do discurso expressa sua visão sobre sua produção, ressaltando questões que são importantes para definir seu contexto criador.

O relato retrospectivo e oral como arquivo: princípios direcionadores

Aproveitando a questão da memória e seguindo a proposta da pesquisa, que é extrair reflexões a partir dos arquivos de processos, seguimos com outro aspecto dos documentos de processos, que é uma camada (temporal) de informações sobre o processo de criação deles. É sua fala posterior à captura diante aos próprios arquivos de processos. Nessas falas estamos diante de certos discursos sobre seus procedimentos e principalmente sua relação com a fotografia.

Temos em mãos um material no qual foram os próprios autores que selecionaram seus arquivos para serem apresentados sobre seu processo de trabalho, e assim comentam como narradores do seu processo de criação. *Contacts* (2015) é um material em que temos diferentes discursos que apresentam processos através desses arquivos. Cada um apresenta o que para ele é importante apresentar como princípio, isto é, apresenta uma visão sobre sua criação. Assim, eles buscam trazer aquilo que acreditam ser mais pertinente para colocar como reflexão e vão se relacionando com o seu pensamento no decorrer de suas falas e assim apresentar seu ponto de vista.

Para direcionar e ajudar nossa análise, tomamos como pensamento central o que Salles (2006) chama de princípios direcionadores. São aspectos do pensamento que movimentam as decisões de percurso ao longo do desenvolvimento do seu projeto poético. São aspectos que funcionam como vetores para formulação de um trabalho.

Assim ao falar sobre seus processos, observamos uma variedade de construções de discursos em busca de seus princípios direcionadores, no qual alguns contam valorizando certos aspectos técnicos de descobertas enquanto outros contam seu contexto histórico por exemplo. Vale comparar estas diferenças, pois, pode nos dar pistas dessa diversidade sob o ponto de vista da produção e do pensar fotografia. Como por exemplo, temos um relato de Araki que conta seu percurso como uma relação de memórias pessoais e buscas estéticas com um movimento compulsivo de coletas de imagens, enquanto outros, como Jeff Wall que conta de suas estratégias de composição diante sua elaborada construção de imagens uma a uma em etapas muito bem claras de construção do seu trabalho, aproximando seu pensamento dos procedimentos da pintura e do cinema. Isso nos mostra o aspecto subjetivo da criação.

Como um primeiro eixo de análise, selecionei em um primeiro momento, um aspecto: os primeiros relatos apresentados no vídeo. Esses primeiros relatos nos mostram como o artista quer direcionar sua reflexão e assim temos um eixo analítico em comum a todas as falas. Que podemos buscar relações de princípios de seus discursos e localizá-los em uma rede de relações.

Assim, para demonstrar esse pensamento, tomei como um aspecto de análise alguns comparativos entre os modos de introduzir a ideia de criação em suas falas através da fala do vídeo.

Pode-se notar que na maioria dos discursos apresentados nos vídeos, uma certa preocupação em localizar sua relação com a fotografia, uma espécie de gênese da sua relação com a fotografia.

A câmera como princípio

Tomo como um primeiro exemplo Alain Flescher que inicia sua fala com imagens de uma máquina de escrever e em seguida uma imagem de uma câmera fotográfica questionando a linguagem texto e imagem. Fala: “por volta dos dez anos queria ser poeta, mas também fotógrafo.” Fala também da sua relação inicial com máquinas de fotografia em bairros como gênese por seu gosto em fotografia. “Percebi logo de imediato dois caminhos: o de coleta do visível e o de sua fabricação” e comenta que partiu para a parte de fabricação dessas imagens e descreve seu percurso. Isso nos mostra a relação com a máquina como decisão. Escolher uma ferramenta para compor sua poesia, para ele escolher uma máquina fotográfica lhe pareceu mais interessante, porém acredita ser importante apresentar que sua relação com a máquina era apenas um aspecto de escolher entre a escrita e a imagem.

Em criação em fotografia de um modo geral, não tem como negar que a relação com a máquina gera pensamentos na criação. Desde a escolha do equipamento até nos modos como lidar com suas regulagens. Portanto, uma série de escolhas são feitas diante a essa questão do equipamento. Por isso é muito comum o fato dos discursos diante ao fazer em fotografia esbarrarem na questão equipamento e o como lidam com esses recursos.

Outro exemplo em *Contacts*, com uma máquina fotográfica como primeira imagem o fotógrafo Araki começa falando: “Quando foi que comecei a tirar fotos? Esqueci, mas pela minha lembrança mais antiga devo ter nascido com uma máquina fotográfica na mão. Virei e já tirei a minha primeira foto.” Nessa fala, Araki traz sua relação com a câmera, a decisão de estar com ela o tempo todo. Isso nos mostra sua relação de parceria com a câmera em sua busca por imagens de forma constante em seu dia a dia, fruto de modos de construir seu trabalho, no qual a compulsão por documentar o seu entorno faz parte do seu projeto.

Isso mostra do ponto de vista do potencial técnico da fotografia a possibilidade de produzir em grandes quantidades que a máquina fotográfica permite, sendo uma decisão para se estruturar como produtor.

Por outro lado, Martin Parr: “Quando eu fotografo, nunca tento me esconder ou dissimular o que eu sou ou o que estou fazendo. Tenho uma câmera bem grande, com flash. Eu simplesmente saio por aí e fotografo o que vejo.” Nesse caso, Martin Parr inicia sua fala

ressaltando o quanto o equipamento pode trazer relação com o outro em que está preocupado em fotografar. Nos mostra sua conduta em relação ao equipamento, ou seja, as dimensões da câmera para ele mostram sua postura de fotografar e ser visto em ação, nessa decisão deixa claro nos ambientes que circula sua ação como fotógrafo e conseqüentemente um modo de lidar com o outro em sua fotografia. Ser percebido não lhe incomoda, pelo contrário lhe traz um modo de agir.

Estes discursos, além de apresentarem uma relação pessoal com o universo da fotografia nos mostram uma relação com a máquina como princípio detonador de processos criativos.

A linguagem fotográfica como uma escolha

Nessa tentativa de encontrar as memórias mais remotas, alguns falam da relação com outras manifestações artísticas e a escolha pela fotografia. Isso é importante ressaltar, pois a questão do papel e da função social do fotógrafo é transformada em uma escolha pela linguagem. Ora pelo seu potencial comunicativo ou expressivo. Segue os exemplos.

Tomamos como exemplo o que LewsBaltz diz em *Contacts* sobre ser fotógrafo: “Nunca me vi como fotógrafo. Nunca gostei muito de fotografia. Nunca senti uma ligação com sua, assim chamada, história. Tirei fotos porque era o meio mais simples e direto de gravar algo.” Isso nos leva a pensar na escolha da fotografia como linguagem, algo automatizado e simples uso, no qual a produção rápida satisfaz o autor em suas intenções.

Outro exemplo é Jhon Hillard que ressalta a fotografia como uma escolha: “Minha abordagem da fotografia desde o início, quando realmente decidi usá-la como principal meio para meu trabalho artístico foi, eu diria, a fotografia em si. E aquilo que podemos chamar de temas era algo secundário.” Isso nos mostra sua relação com a sua escolha, não eram as temáticas em si que o aproximava da fotografia, e sim era seu conceito, pois seu trabalho discute a questão do aparecimento e desaparecimento da imagem. Isso se mostra em seus trabalhos processuais no qual apresenta uma série de estudos sobre exposições de luz em diferentes tempos, no qual a imagem vai desaparecendo conforme as regulagens são feitas. Essa discussão aproxima da discussão da própria linguagem fotográfica como temática.

Portanto entender a fotografia como uma linguagem para se expressar, e dessa linguagem podemos destacar aspectos de seu automatismo, velocidade de processamento e muitas vezes a possibilidade de construir várias tomadas da mesma cena. Diferente de outras linguagens, que possuem tempos diferentes de produção e modos de ação. A escolha pela fotografia tem esse aspecto não apenas pela aparente facilidade, mas com sua relação indicial com o real.

Referências

- SALLES, Cecília A. **Arquivos de criação: arte e curadoria**. Vinhedo: Horizonte, 2010.
- _____. **Redes de criação: construção da obra de arte**. Vinhedo: Horizonte, 2006.
- _____. **Crítica genética: uma (nova) introdução**. São Paulo: Educ, 2000.
- _____. **Gesto inacabado: processos de criação artística**. São Paulo: Anablume, 1998.
- COLAPIETRO, VICENT M. **Peirce e a abordagem do self: uma perspectiva semiótica sobre a subjetividade humana**. São Paulo: Intermeios, 2014.
- PIRES, Jerusa. **Armadilhas da memória**. São Paulo: Ateliê, 2004.
- ROULLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.

Filmes

- Contacts 1. **A grande tradição do fotojornalismo**. Instituto Moreira Salles. São Paulo, 2015. DVD
- Contacts 2. **A renovação da fotografia contemporânea**. Instituto Moreira Salles. São Paulo, 2015. DVD
- Contacts 3. **A fotografia conceitual**. Instituto Moreira Salles. São Paulo, 2015. DVD