

RESERVATÓRIO DE MEMÓRIAS: IMAGENS ENCONTRADAS E INCORPORADAS EM UMA PRÁTICA CONTEXTUAL

MEMORY POOL: FOUND PICTURES EMBEDDED IN A CONTEXTUAL PRACTICE

Miro Soares
DAV-UFES

Resumo: Este texto procura investigar o uso da fotografia vernacular como parte integrante de uma de minhas séries fotográficas. Interessa saber, no caso de uma criação artística baseada no contexto, isto é, fundada mais nos estímulos do lugar do que em uma ideia predeterminada, como um local particular – entre tantos outros – interpela o olhar e se torna o objeto de uma foto ou uma série de fotos. Interessa também saber qual é o status das imagens encontradas, entre passado e presente, enquanto objetos deslocados no interior do quadro de outra representação.

Palavras-chave: fotografia vernacular; série fotográfica; criação artística.

Abstract: *This paper investigates the use of vernacular photography as an integral part of one of my photographic series. It examines the genre of context-based artistic creation as a practice underpinned on responses to local stimuli rather than predefined projects, and seeks to understand how a particular place might appeal to the gaze and become the subject of a picture or a series thereof. Moreover, it speculates about the status of the found pictures, suspended between past and present, as objects displaced into the frame of another representation.*

Keywords: vernacular photography; photographic series; artistic creation.

Figuras 1, 2, 3, 4 e 5: Miro Soares, *Memory Pool* (Reservatório de Memórias, 2016)



Observar, compreender, registrar, extrair, coletar, jogar com o lugar

Memory Pool (Reservatório de Memórias, 2016) é uma série fotográfica que, a partir de uma prática contextual e da utilização de imagens encontradas, lida com a memória de uma cidade na Letônia e suas transformações após o fim do regime soviético. As imagens mostram uma piscina ao ar livre, abandonada, dentro da qual são vistos submersos portas, janelas e objetos pessoais. As imagens mostram também o resultado de um gesto: fotos e cartões postais espalhados no interior da piscina.

Este trabalho foi realizado como parte de uma residência artística proposta pelo Centro de Arte Mark Rothko na cidade de Daugavpils, terra natal do pintor reconhecido entre os representantes do expressionismo abstrato americano. Durante uma semana, dez artistas deviam criar uma série fotográfica inédita. Não havia nenhuma imposição de regra ou temática.

A especificidade do trabalho em residência é

frequentemente no sentido de apresentar obras inéditas a partir da criação no local. Trata-se então de praticar o espaço, de transformar a experiência do lugar em formas artísticas. A experiência do mundo, aquela que segundo Maurice Merleau-Ponty “[...] recomeça para mim a cada manhã assim que abro os olhos [...]”¹, se torna o próprio objeto da criação. A imersão, a exploração e a sensibilidade do olhar são fundamentais para traduzir o contexto geográfico e cultural do lugar. Um elemento importante é adicionado a este processo: o caráter fortuito e aleatório que participa da criação no local. Toda prática artística baseada no princípio de trabalhar a partir dos estímulos do lugar está inevitavelmente sujeita às circunstâncias. A experimentação e o acaso vão completar, fazer emergir ou problematizar os elementos geográficos e culturais que podem ser trabalhados de maneira mais

¹ Do original: « [...] recommence pour moi chaque matin dès que j'ouvre les yeux [...] ». Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 56. Tradução do autor.



consciente ou controlada.

A postura de trabalhar em deslocamento (no exterior, em uma cidade que não conhecemos), e em contexto (sem uma ideia predeterminada) favorece naturalmente a experiência direta do lugar e coloca o artista em um estado de espírito modificado. Ela favorece a condição criativa de que fala Vilém Flusser em seu ensaio *Exil und Kreativität* (*Exílio e criatividade*, 1983). Neste ensaio, Flusser aborda a situação do exílio ao mesmo tempo como um desafio e uma motivação para a atividade criativa. Apesar do fato de que aqui não tratamos exatamente da condição do exílio, podemos ainda assim tomar emprestado esse pensamento no contexto da mobilidade voluntária. Flusser considera que o exílio obriga o indivíduo a estar em um constante exercício criativo, mesmo nas tarefas mais simples da vida cotidiana. Segundo o filósofo, o hábito é como um cobertor que encobre a realidade das coisas. Quando removemos o cobertor, tudo se torna então “[...] incomum, monstruoso, no

verdadeiro sentido da palavra perturbador²”. É justamente nessa condição que há espaço para descobertas. O trabalho em deslocamento e em contexto favorece igualmente o surgimento de novas formas, frequentemente abertas, que vão além das narrativas tradicionais e incorporam características de imprecisão, de incerteza e de desequilíbrio.

A imagem de um tempo

Frequentemente o processo de criação em contexto começa com a observação do lugar. Quando da chegada, percebemos suas características físicas e como os elementos e as pessoas se comportam neste universo. Pouco a pouco, adquirimos mais conhecimento, nos sentimos mais à vontade para nos mover den-

² Tradução a partir da versão em inglês: “[...] unusual, monstrous, in the true sense of the word un-settling.”. Vilém Flusser, “Exile and Creativity”, p. 105, in *Vilém Flusser - Writings*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002. Tradução do autor.



tro deste universo e para interagir com ele. Sem ideia pré-concebida, longas caminhadas pelo interior e pela periferia da cidade, excursões a lagos e florestas em seus arredores, bem como viagens a localidades vizinhas são alguns dos dispositivos motores desta prática.

Situada na região de Latgale, sudeste da Letônia, próximo à fronteira com a Lituânia, a Bielorrússia e a Rússia, Daugavpils é a segunda maior cidade do país. Embora a cidade tenha somente o Letão como língua oficial, ela é caracterizada por uma população de maioria russa ou de descendência russa, que em parte sequer fala a língua do país em que vive. Outro aspecto marcante é o grande número de edifícios de arquitetura soviética abandonados em certas áreas, em contraste com uma nova arquitetura que emerge no centro da cidade. Esses espaços abandonados são um testemunho do período anterior à independência do país, em 1990, quando a Letônia ainda era uma república da União Soviética.

A piscina que se vê nas imagens faz parte desse contexto. Ao ar livre, ela está localizada em uma área residencial, em meio a uma floresta nos limites da cidade. Ao redor da piscina encontramos vários edifícios abandonados e no seu interior portas, janelas e outros entulhos oriundos desses prédios. Esta cena insólita, com objetos do espaço doméstico deslocados para a piscina e relegados a ação das intempéries durante anos, parece materializar uma imagem – enquanto representação mental – de um período histórico que o país procura deixar para trás, perdido no tempo.

Imagens encontradas

Ao contrário das portas e janelas, que lá já se encontravam, as imagens que são vistas no fundo da piscina foram inseridas durante a realização da obra. Tratam-se de fotos de família e cartões postais de paisagens da região, adquiridas no mercado de pulgas da cidade. Encontradas por acaso, essas imagens foram então separa-



das em grupos, como pranchas que poderiam ser organizadas por conteúdo. Por exemplo, um grupo é composto de paisagens de rios e lago, outro de edifícios da cidade, outro de fotos de famílias, de casais com seus filhos, ou ainda um outro grupo com jovens militares em viagens, etc. As imagens encontradas – bem como dois objetos pessoais (uma maleta e um par de patins) – foram jogadas na piscina para serem em seguida re-fotografadas. Cada imagem da série engloba um desses grupos de imagens que mantêm uma relação em comum.

Ao fazer uso desse tipo de imagem, o trabalho se insere numa tradição fotográfica baseada em imagens encontradas (*found photography*), um gênero de prática que envolve a recuperação e eventual exposição de fotos perdidas ou abandonadas, muitas vezes de autoria desconhecida. A ação de apropriação e deslocamento das fotos permite recuperar essas imagens do esquecimento, bem como promover a visibilidade, o reconhecimento e a discussão sobre

elas. O uso dessas imagens abandonadas colabora também enquanto reflexão sobre o que é descartável e o que deve ser preservado como memória histórica ou afetiva.

Ao trazer elementos externos para a piscina, o trabalho se constrói, portanto, através da observação e do gesto. Através da observação porque parte de um olhar que identifica, em um espaço público, uma cena de natureza lírica. E através do gesto porque produz uma ação de intervenção que a completa, também no sentido da expressão.

Trabalhar sobre e a partir do lugar significa estar em uma atenção permanente e em uma ação criativa contínua, isto é, olhar para todas as coisas como potenciais objetos de criação. Trata-se de explorar o contexto geográfico e cultural do lugar a fim de conhecê-lo e de identificar possibilidades para a criação de novas obras. Trata-se igualmente de estar atento às coisas que acontecem por acaso e cultivar a *serendipidade*, que é ao mesmo tempo um acaso



afortunado e uma condição de exploração criativa do inesperado. Ver, entender, se surpreender, se intrigar, se questionar... trabalhar a partir do lugar é experimentar o mundo e estabelecer relações de todo o tipo.

Uma superfície de aparição de imagens

A piscina de *Memory Pool* se torna então uma espécie de abertura para a memória da cidade ao mesmo tempo em que se abre também para a descoberta, permitindo a ligação entre o passado e o presente. De certa maneira, ela evoca alguns modelos paradigmáticos do século XX em termos de manifestações do arquivo e da imagem que pensam a história e o conhecimento sob a perspectiva da multiplicidade de relações possíveis entre objetos de espaços e tempos distintos. Uma referência essencial neste sentido é o pensamento introduzido pelo historiador de arte alemão Aby Warburg (1866-1929), a partir de sua obra emblemática, *Der Bilderatlas Mnemosyne* (*Atlas de Imagens Mnemosi-*

ne). Este trabalho é considerado um verdadeiro momento de ruptura epistemológica e uma referência maior para se pensar o papel das imagens em nosso conhecimento da história. Trata-se de um importante conjunto de imagens que esteve em processo, constantemente desmontado e remontado entre 1924 e 1929, ano em que sua concepção foi interrompida pela morte de seu autor. *O Atlas Mnemosyne* abre o caminho para uma arqueologia do conhecimento visual e oferece hoje aspectos metodológicos de grande interesse para a historiografia e para práticas artísticas, bem como para estudos das mídias e da informação.

O modelo de trabalho de Aby Warburg vai inspirar, por exemplo, Georges Didi-Huberman, em várias de suas pesquisas e exposições, a trabalhar sobre a forma do atlas no contexto do conhecimento histórico através da imagem. Didi-Huberman descreveu o atlas de Aby Warburg como um atelier, um processo de um pensamento sempre latente. Ele concebe a forma

do atlas como um dispositivo de agenciamentos que trabalha com as informações, com o arquivo, estabelecendo conexões, analisando diferenças e similaridades, enfim, produzindo conhecimento. Como observa Didi-Huberman, o atlas é uma forma visual do conhecimento, caracterizada por uma forma móvel, sempre em metamorfose, em um desdobramento indefinido, com fertilidade insubstituível. Seu funcionamento não é sequencial ou linear e sua forma é reconstruída a cada utilização:

Além disso, um atlas começa frequentemente – como logo verificaremos – de maneira arbitrária ou problemática, bastante diferente do início de uma história ou da premissa de um argumento; quanto a sua finalidade, ela é frequentemente levada à aparição de uma nova terra, de uma nova zona do conhecimento a ser explorada, de modo que um atlas quase nunca possui uma forma que se possa dizer definitiva.³

Didi-Huberman enfatiza que, no uso do atlas, muitas vezes combinamos dois gestos que são *a priori* distintos: nós o abrimos para procurar informações precisas e depois acabamos por percorrê-lo de maneira errática, sem intenção precisa, simplesmente seguindo um fluxo de conexões que se encadeiam. Para além de uma aparente simplicidade que ele é susceptível de ter (por exemplo, a de ser confundido com um livro tradicional), o atlas é dotado de uma complexidade que subverte os paradigmas das for-

mas canônicas.

A exemplo do *Atlas Mnemosine* de Aby Warburg, o célebre *Le Musée imaginaire* (*Museu Imaginário*) de André Malraux é uma das mais importantes manifestações que trabalha sobre o arquivo e a imagem no século XX. O *Museu Imaginário* é um ensaio no qual o escritor francês trabalhou ao longo dos últimos quarenta anos de sua vida, juntando, desmontando e remontando montagens de reproduções fotográficas. Neste trabalho, Malraux analisa a maneira como o museu e, posteriormente, a reprodução fotográfica modificaram a percepção das obras de arte. O *Museu Imaginário* tem a capacidade prática e técnica de proporcionar o encontro, num mesmo lugar, de objetos distanciados no espaço e no tempo.

A utilização dialética das imagens, isto é, das imagens em diálogo com outras imagens, tornou-se uma das atitudes que marcaram a arte do século XX. Podemos identificar uma forte expressão dessa prática no *Atlas* do pintor alemão Gerhard Richter. Seu *Atlas* é um projeto em andamento, que consiste em uma coleção de fotografias, jornais recortados e esboços que o artista vem coletando desde a década de 1960. Cada prancha reflete diferentes fases da vida e da obra do artista. O *Atlas* de Richter se desdobra em centenas de pranchas (hoje, mais de 800 pranchas) nas quais vemos rostos, fotos, montanhas, cidades, pinturas, velas, nus, paisagens, etc., em suma, todo o material que alimentou suas obras. Trata-se de um testemunho do que o artista viu, do que ele coletou e também da maneira como ele organizou todo esse material. Podemos também pensar na *Kulturgeschichte 1880-1983* (*História Cultural 1880-1893*), uma instalação monumental de sua compatriota Hanne Darboven, composta por 1589 documentos em papel e 19 esculturas como síntese de suas diversas pesquisas.

3 Do original: « D'ailleurs un atlas commence souvent – nous aurons sous peu à le vérifier – de façon arbitraire ou problématique, bien différemment du début d'une histoire ou de la prémissa d'un argument; quant à sa fin, elle est souvent renvoyée à la survenue d'une nouvelle contrée, d'une nouvelle zone du savoir à explorer, en sorte qu'un atlas ne possède presque jamais une forme que l'on pourrait dire définitive ». Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet: L'œil de l'histoire*, 3, Paris, Éditions de Minuit, 2011, p. 11. Tradução do autor.

Todas essas referências e procedimentos de confrontação de imagens e de objetos aqui evocados constituem não apenas métodos de organização de seus elementos específicos, mas servem igualmente de modelos para a construção de conhecimento. Através da multiplicidade de suas formas e dos agenciamentos produzidos, eles nos ajudam a pensar a era atual e certas práticas artísticas contemporâneas.

Uma diferença fundamental em relação a esses modelos, cuja organização das imagens tem frequentemente uma importância marcante (disposição sequencial, planchas numeradas, etc.), é o fato de que a piscina de *Memory Pool* apresenta imagens de modo precário. Ao contrário da famosa foto realizada por Maurice Jarroux em 1953, onde vemos André Malraux trabalhando de maneira metódica em seu *Museu Imaginário*, em sua casa em Boulogne-sur-Seine, esta série fotográfica apresenta uma aglomeração caótica. As fotos e os cartões postais são dispostos completamente ao acaso: próximos ou distantes uns dos outros, eles estão sob o risco de se moverem a qualquer momento ou mesmo de serem vistos invertidos, dobrados, ou de cabeça para baixo. Ora boiando na superfície da água, ora submersas, essas imagens produzem um efeito inesperado em contato com os objetos da piscina. Os quadros das janelas e das portas se comportam como molduras de fotografia. Mas, pela disposição aleatória das imagens que não coincidem com as molduras, essa relação parece apontar para um estado de fragilidade, como se as imagens não tivessem o abrigo seguro das molduras, ou como se as molduras – elas sim fragilizadas – já não pudessem conter as imagens em seu interior.

Ao contrário de um modelo organizacional eficiente, capaz de fornecer uma compreensão clara dos fatos, esta série fotográfica se exprime enquanto dúvida, deixando em questão a real

capacidade do indivíduo apreender o contexto em questão. Reafirmada pelo título, a série reconhece essa piscina como um lugar de contingência, que abriga reunidas inúmeras memórias pessoais e coletivas que podem ser interligadas e potencialmente reativadas tanto a partir dos restos de espaços domésticos relegados ao desuso quanto a partir das imagens de pessoas que os habitavam, impressas em fotos igualmente abandonadas.

Miro Soares

É doutor em Artes e Ciências da Arte pela Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. É professor adjunto do Departamento de Artes Visuais da Ufes. É artista visual, filmmaker, pesquisador e viajante. Trabalha na interseção dos campos da fotografia, do cinema, do vídeo e de novas mídias. Seus trabalhos têm sido exibidos em exposições, festivais de cinema e festivais de arte e tecnologia em mais de vinte países, incluindo: Centre Pompidou e Forum des Images (França), Bergen Kunsthall (Noruega), Amber Art and Technology Festival (Turquia), MAM – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Centro Cultural Oi Futuro e FILE – Festival Internacional de Linguagem Eletrônica (Brasil).