

## *Thanks for the Memories*<sup>1</sup>: As imagens depois da fotografia e do cinema<sup>2</sup>

Maria Irene Aparício<sup>3</sup>

### RESUMO

Na designada “era pós-” (e.g. *pós-fotografia*, *pós-memória*, *pós-verdade*, etc.), a fotografia parece (re)surgir no cinema como derradeira “imagem da memória”, numa dinâmica que interroga frequentemente a complexidade (e a impossibilidade) da representação da violência no limite da desumanidade e do horror, contribuindo para a emergência de “narrativas” imagéticas e cinemáticas que denominaremos por *memórias ficcionadas*. Neste sentido, propomo-nos relacionar os conceitos de *pós-fotografia* e *pós-memória*, a partir de algumas referências aos modos de registo fotográfico, particularmente depois da II Guerra Mundial, bem como identificar, para futuro trabalho, alguns processos significantes de incorporação e valoração de elementos fotográficos nas narrativas cinemáticas.

**Palavras-chave:** Cinema, fotografia, pós-fotografia, memória, pós-memória

---

<sup>1</sup> Esta expressão é o título de um artigo científico de Ruth Williams publicado na *Scientist* de 01 de Fevereiro de 2015. De uma forma simples e resumida, o artigo dá notícia do modo como a memória genética contribui para a eficácia de uma resposta imunológica dos organismos vivos perante uma ameaça.

<sup>2</sup> Segunda versão *draft* do texto (17 Abril 2015) com alterações pontuais à versão inicial de Fevereiro de 2015.

<sup>3</sup> Este ensaio foi desenvolvido no âmbito do Projecto de Pós-Doutoramento financiado pela FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, sob a referência SFRH / BPD 72310 / 2010, e acolhido pela FCSH-UNL / Ifilnova – Instituto de Filosofia da Nova.

“It used to be said that photography was tormented by the ghost of painting. Used to be said. For now photography is the one that is doing the haunting.” (Geoffrey Batchen, 2000).

Na designada “era pós-” (e.g. *pós-fotografia*, *pós-memória*, *pós-verdade*, etc.), a fotografia parece (re)surgir frequentemente como imagem de contornos éticos, complexa e multidimensional, que intercepta, simultaneamente, o passado e o presente, numa dinâmica de múltiplas representações da história nos limites da violência, da desumanidade e do terror. Este retorno da *fotografia* como prova ou testemunho contribui para a emergência de narrativas imagéticas e cinemáticas que denominaremos por *memórias ficionadas*. Deste modo, a nossa reflexão pretende ser um pequeno contributo para a demarcação do *fotográfico* num contexto de relação com os conceitos de *pós-fotografia* e de *pós-memória*, a partir da referência a algumas práticas da imagem, particularmente depois da II Guerra Mundial. Paralelamente, a identificação de alguns processos significantes e de valoração de elementos fotográficos nas narrativas cinemáticas, bem como a incorporação da(s) memória(s) do filme na fotografia, são alguns aspectos contextuais que nos interessa mapear. Embora, tal como afirma David Company, «ver [literalmente] uma fotografia no filme seja diferente de olhá-la directamente. [Já que] o filme tende a amplificar a sua diferença, apresentando-a como se fosse a sua essência»<sup>4</sup>, é indiscutível que o uso da fotografia pelo cinema contemporâneo, bem como a sua exibição e incorporação em contextos performativos diversos – e.g. artísticos, culturais e até mesmo políticos –, tem constituído formas liminares de configuração de um valor testemunhal e pro-activo da imagem, num quadro de transformação das *memórias* – subjectivas, voláteis, mutáveis – em narrativas cristalizadas que cumprem uma função de *memória cultural transmissível*. Estas práticas, e subsequentes narrativas, induzem o retorno de várias questões acerca da imagem fotográfica, nomeadamente a persistência do mito da sua objectividade, baseado numa relação de *indexicalidade* vs *indicialidade*, temáticas aliás amplamente problematizadas por Henri Van Lier (1921-2009) ou Vilém Flusser (1920-1991), entre outros, e que não serão aqui aprofundadas. Por conseguinte, à questão colocada por Ariella Azoulay, “*What is a photograph? What is Photography?*” contrapomos outras - “*A fotografia como prova e marca do passado é ainda fotografia?*”; “*Quais os desafios críticos e interpretativos que se colocam hoje ao fotográfico, num momento em que as possibilidades de transformação (e.g. criação virtual, pós-produção, etc.) deslocam o seu valor para a dimensão documental*

(*que é também ética e política*) em detrimento de qualquer outra dimensão, incluindo a artística ou estética?. A partir destas questões propomo-nos, então, sistematizar algumas ideias sobre as possibilidades e os limites do fotográfico, na configuração de um estatuto epistémico, na era da *pós-fotografia*. A urgência do debate em torno desta questão envolve duas proposições: a) a extrema relevância e influência da fotografia documental, em contextos comunicacionais (e.g. meios de comunicação de massas, etc.); b) a ambivalência e diferenciação da eficácia política dos seus usos científicos e/ou artísticos (e.g. história, arte contemporânea, etc.), a partir do arquivo. Neste sentido, registamos a pertinência da afirmação de Azoulay sobre o modo como, tradicionalmente, a academia e, em particular, as ciências sociais e humanas têm encarado a fotografia. A autora refere que raramente historiadores, sociólogos ou até pensadores da filosofia política, admitem o valor documental da fotografia;

[...] Uma fotografia é considerada parcial, falsa, fortuita, tendenciosa [...]. Na imprensa, e nos arquivos em geral, as fotografias são mostradas e armazenadas com referência a eventos específicos, e são, a partir daí, frequentemente destacadas e replicadas, numa relação significativa, simples e problemática, apenas certificada pelas legendas comuns nos arquivos como, por exemplo, ‘refugiados’, ‘expulsão’ ou ‘tortura’.<sup>5</sup>

Mas, é evidente que, mais do que advogar um princípio utilitarista da fotografia com base na sua indexicalidade, trata-se aqui, em primeiro lugar, de compreender que o arquivo transforma e condiciona os processos de codificação da *memória das imagens fotográficas*; em segundo, que o inerente processo de catalogação promove a inclusão das últimas num sistema de representações mediáticas *pós-fotográficas*, como potenciais elementos constitutivos de uma *pós-memória*.

Ora, o conceito de *pós-memória* identifica inicialmente um modelo proposto por Marianne Hirsch para compreender e reflectir as respostas da geração pós II Guerra Mundial, aos traumas sofridos pela geração precedente. Estamos, então, perante um processo de mediação do qual se deduz uma profunda dependência e ligação aos registos narrativos e imagéticos como forma de reconstituição e, num certo sentido, também de acesso único (ainda que incompleto e parcial) ao passado: Desse processo, resultam novas “ficções” que se afastam cada vez mais dos eventos primordiais que lhes deram origem. No entanto, a afirmação de Hirsch sobre a génese do seu próprio conceito permite legitimar a nossa apropriação do mesmo em eventuais contextos histórico-sociais diferentes, contemporâneos, e para os quais procuramos justamente pensar a relação entre a memória e o fotográfico. Diz a autora: “Desenvolvi esta noção relativamente aos descendentes dos sobreviventes do Holocausto, mas acredito que ela pode descrever, também, as memórias de eventos

<sup>4</sup> Campany reflecte sobre esta temática nomeadamente a partir do uso do parálitico no cinema como forma de fixação temporal. Cf. David Company, *Photography and Cinema*, (London: Reaktion Books Ltd, 2008) 96.

<sup>5</sup> Ariella Azoulay, “What is a photograph? What is photography?” in *Philosophy of Photography*, Volume 1 Number 1, Intellect Ltd Symposium English Language (doi 101386/pop 1.1.9/7) PP. 9-13, 2010, p. 9.

ou experiências traumáticas culturais ou colectivas de outras segundas gerações.”<sup>6</sup> Em “The Generation of Postmemory” (2008) Hirsch é ainda mais precisa: «Pós-memória é um conceito que concebi com base em trabalhos de uma segunda geração de escritores e artistas visuais. O “pós” em “pós-memória” identifica mais do que um adiamento temporal, e mais do que um período posterior.»<sup>7</sup>, sublinhando depois que a *pós-memória* condensa e partilha o seu sentido com todas as “pós” que definem o final do século XX.

Salvaguardando o facto de estarmos aqui perante uma clara referência aos herdeiros daqueles que sofreram as consequências directas de conflitos mundiais, assumimos, no entanto, que os efeitos nefastos dos mesmos não se confinam a quaisquer fronteiras geográficas ou políticas, nem aos tempos dos presentes que os marcaram, mas, tal como um “vento de mudança”, varrem o(s) futuro(s) da(s) “comunidade(s) por vir”, e ensombram os espaços que, na diáspora, os seus “habitantes” jamais deixam para trás... marcados que são, para sempre, pelas memórias dos lugares; “fotografados” pela mente e subsequentes dispositivos protésicos, como é o caso da fotografia ou do filme.

Numa reflexão sobre o conflito Israelo-Palestiniano, Azoulay sublinha que os historiadores esperaram durante anos pela abertura dos arquivos e respectivos documentos confidenciais, ignorando os milhares de fotografias que são também, – advoga a autora –, documentos históricos de incalculável valor. Azoulay reconhece que as fotografias não são objectos fáceis de interpretar, em contexto de investigação, na medida em que nem sempre providenciam informação exacta de identificação de eventos, locais, etc.<sup>8</sup>, mas sugere que, no estudo e compreensão do passado – isto é da História –, a fotografia é hoje, nas sociedades contemporâneas, um artefacto equivalente ao pote ou à máscara, de outras civilizações. Neste contexto, e apesar do debate controverso sobre a possível eficácia documental das imagens ditas fotográficas, podemos talvez dizer que, é ainda na persistência de uma superfície reflectiva da fotografia – e.g. no vestígio de tempos cronológicos e espaços geográficos (de)marcados pelas suas nuances políticas e sociais, mas também na ausência desses mesmos traços –, e na decodificação da complexidade semântica do fotográfico, que a imagética da geração *pós-fotografia* interroga as consequências de uma possível redefinição das narrativas do passado, e da sua inclusão

<sup>6</sup> Marianne Hirsh, *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*, (Cambridge: Harvard University Press, 1997), 22.

<sup>7</sup>“Postmemory is the term I came to on the basis of works by second generation writers and visual artists. The “post” in “postmemory” signals more than a temporal delay and more than a location in the aftermath. Postmodern, for example, inscribes both a critical distance and a profound interrelation with the modern; postcolonial does not mean the end of the colonial but its troubling continuity, though, in contrast postfeminist *has* been used to mark a sequel to feminism. We certainly are, still, in the era of “posts”, which continue to proliferate: “post-secular”, “post-human”, “postcolony”, “post-white.” Postmemory shares the layering of these other “posts” and their belatedness, aligning itself with the practice of citation and mediation that characterize them, marking a particular end-of-the-century/turn-of-the century moment of looking backward rather than ahead and of defining the present in relation to a troubled past rather than initiating new paradigms.”, Marianne Hirsh, “The Generation of Postmemory” in *Poetics Today* 29:1 (Spring 2008), Porter Institute for Poetics and Semiotics, pp. 103-128, (DOI 10.1215/03335372-2007-009), 106.

nos conhecimento. Ao incorporar, de forma ambivalente, e em simultâneo, a inscrição e o apagamento do seu traço indexical, a fotografia participa de *um antes* e *um depois* que determina, efectivamente, o seu valor e respectivo poder de acção política. Evocando aqui um dos significados primários de *pós-fotografia*, proposto por William Mitchell (*The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, 1994) a era contemporânea corresponderia ao «desenvolvimento de um não-fotográfico da fotografia», à incorporação prática de uma dimensão que está para além da sua própria condição de fotografia, e que alguns autores consideram ser um específico de cultura visual potenciado pela era digital e a respectiva vigilância sem vigilante. Efectivamente, o projecto dos dispositivos *pós-fotográficos* já não tem como prioridade ver mais longe (e.g. telescópio), ou em profundidade (e.g. microscópio), mas dirige-se à ambicionada “invenção” e antecipação de imagens de espaços e tempos que só o futuro poderá desocultar, mas sem qualquer garantia que tal venha a acontecer. Face à irremissível perda das linearidades do tempo e do espaço que é, como bem se sabe, resultado consequente do designado “progresso” tecnológico e científico (o mesmo que permitiu desenvolver armas de destruição maciça que aniquilam à distância), o *pós-fotográfico* mantém ainda um elo residual com os horizontes óptico e háptico. Mas o seu verdadeiro processo é o de transformação da própria história, doravante confrontada com a desmaterialização e virtualização do mundo – configurada nos seus infinitos “arquivos fantasma” – cujo último avatar dá pelo nome de *cloud*. Se considerarmos a etimologia da palavra *fotografia* (Do gr. *phōs*, *phōtós*, «luz» + *gráphein*, «gravar» + -ia, pelo fr. *photographie*, «id.»), bem como o seu significado implícito de “escrita do mundo” e, como tal, imagem do passado, é evidente que nos confrontamos com a dificuldade da sua aplicação às imagens contemporâneas. Hoje, o fotográfico das imagens pode não inscrever já as formas do mundo e dos seus objectos no trajecto particular de uma história, mas justamente pulverizar as suas formas visíveis, substituindo-as por vagas manchas moventes (e.g. criadas por câmaras de vigilância, drones, etc.), traços esquemáticos, enfim, probabilidades, alterando de forma irreductível, quer a percepção do mundo, quer as suas memórias e narrativas. Neste mesmo contexto, a interessante proposta teórica de John Tagg sobre a importância da focalização do estudo da fotografia não numa hipotética dimensão ontológica e original, mas nas inflexões políticas da sua interpretação é, do nosso ponto de vista, uma possibilidade de abertura do fotográfico à sua condição de marca do futuro<sup>9</sup>. O prefixo “pós-“ (Do lat. *post*, «depois») exprime, como se sabe, a ideia de posterioridade, no tempo ou no espaço, e constitui, por isso mesmo, um elemento linguístico fundamental para compreender o carácter de mediação dos conceitos que aqui

<sup>8</sup> Ariella Azoulay, “Potential History: Thinking through Violence” in *Critical Inquiry*, Vol. 39, No. 3 (Spring 2013), pp. 548-574, 556.

<sup>9</sup> Relativamente ao interesse de John Tagg pelo estudo dos efeitos políticos da fotografia, em detrimento de uma procura pela sua ontologia, reportamo-nos à conferência “*Everything and Nothing: Meaning, Sense and Execution in the Archive*”, proferida pelo autor em 16 de Abril de 2015, na FCSH-UNL

nos ocupam, bem como a ideia de nomeação de uma dimensão que interpõe o fotográfico, ora na génese, ora na mutação dos mesmos. Neste sentido, podemos talvez dizer que o acto de registar - tal como o de arquivar - já constitui, ele próprio, a forma de um gesto que fixa uma *pós-memória*, pois é a partir dele que a “memória” toma a forma de um segundo nível. A *pós-memória* seria então, por definição operatória, uma possibilidade de acesso ao passado que urge compreender a partir das diferentes formas do fotográfico, incluindo aquela que é produzida pela “máquina arquivística”, assim designada por Tagg<sup>10</sup>. Numa breve e parcial interpretação da proposta do autor, parece-nos que, ao obliterar o ponto de vista humanístico – que para Michel Foucault religaria a prática do poder à ideia implícita de vigiar e punir – esta “máquina”, porquanto mais do que nunca justificada pelo carácter disciplinar da vigilância, é um dispositivo *pós-*, na medida em que não intenta *corrigir* [e.g. punir] o passado (e.g. rememorar, testemunhar, etc.) mas *prevenir* o futuro, ou, o mesmo é dizer, adensar ou resolver o seu enigma. Salvaguardada a devida distância do objecto de estudo, e a particularidade do ensaio de João Mário Grilo, sobre a importância do gesto na génese do cinema, esta mesma questão ambivalente da *pós-memória* ecoa na forma axiomática da sua conclusão:

«o cinema [leia-se, também, *o fotográfico*] surge como um gesto para resolver a incapacidade catastrófica de uma sociedade para controlar os seus gestos frenéticos e díspares, ou, para dizê-lo noutras palavras, como uma oportunidade para resolver essa dissociação esquizofrénica entre cérebro e músculos, corpo e história, consciência e experiência. [...] Uma (nova) palavra chega então ao vocabulário do cinema: gesto, com todas as suas possíveis correlações e consequências.» (273 e 281)<sup>11</sup>

Neste sentido, o jogo eleva-se quando o gesto de cinematografar – ou fotografar – traduz uma sedução, ainda que involuntária, da memória individual ou cultural; isto é, quando o cinema sucumbe ao olhar cirúrgico e analítico sobre a sua própria matéria; ou quando as fotografias se densificam numa acumulação de elementos indefiníveis, *não-fotográficos*, que convocam uma multitude de imagens e vivências, umas individuais outras colectivas. No primeiro caso, trata-se de revelar o traçado da memória no movimento que é registo *para o futuro*, i.e., comemorar o carácter infinito de um indício fotográfico enclausurado num presente mecânico e cíclico de Morel, através do acto da projecção; no segundo, estamos perante uma potenciação e transformação da memória, pela reencenação e intercepção de camadas narrativas e imagéticas em *mise en abîme*. Neste sentido, as imagens depois da fotografia e do cinema, traduzem o diálogo tensivo entre fotográfico e não-fotográfico que incorpora, por sua vez, o complexo processo de *pós-memória*, tal como descrito por Hirsch:

<sup>10</sup> Cf. John Tagg, “The Archiving Machine; or, The Camera and the Filing Cabinet” in *Grey Room* 47, Spring 2012 (Grey Room, Inc. and Massachusetts Institute of Technology), pp. 24–37.

<sup>11</sup> João Mário Grilo, “Proposições para um cinema do gesto. O corpo do cinema a partir de uma leitura de Giorgio Agamben” in João Mário Grilo e Maria Irene Aparício (Org.). *Cinema & Filosofia. Compêndio* (Lisboa: Edições Colibri, 2013), 267-282, 273, 281.

A *pós-memória*<sup>12</sup> é uma forma particular e poderosa de memória, precisamente porque a ligação que mantém com o seu objecto ou fonte não é mediado pela reminiscência mas decorre de um investimento da imaginação e da criação... A *pós-memória* caracteriza a experiência daqueles que cresceram dominados pelas narrativas dos acontecimentos que precederam o seu nascimento, e cujas próprias histórias são esvaziadas e substituídas pelas histórias das gerações anteriores, ensombradas por eventos traumáticos que não podem ser compreendidos nem recriados.<sup>13</sup>

É, então, de maior importância, destacar que os referidos conceitos descrevem fundamentalmente rupturas perceptivas e epistemológicas, que se reflectem em novas configurações da cultura visual e, também, nas formas contemporâneas das práticas artísticas, nomeadamente nos usos (e por vezes também, nos abusos) da fotografia e do cinema, cujas “imagens” documentais e ficcionais – cegas e surdas – afectam e são afectadas pelos eventos históricos associados aos conflitos mundiais. Como representar o irrepresentável? Como fixar (leia-se *retratar*, mas também *retractar*) os eventos mais trágicos cuja fixação, incomensurável, não foi possível senão através das memórias e dos depoimentos daqueles que lhes sobreviveram? A súbita consciência de uma possível flutuação e desfiguração do sentido das imagens fotográficas – cuja condição fragmentária e descontínua corrompe o realismo defendido por André Bazin –, aliada a uma ambivalente capacidade das imagens cinemáticas para (re)construir, mas também obliterar o passado, constitui uma das interrogações sobre os limites do fotográfico, na sua relação com a verdade. Veja-se, por exemplo, o plano absolutamente mental do fotográfico – uma “fotografia” na era da *pós-fotografia* – no filme de Oliveira *La Lettre* (*A Carta*, Manoel de Oliveira, França/Portugal, 1999) que, justamente através da leitura da carta de Madame de Clèves (Chiara Mastroianni) pela voz da freira (Leonor Silveira), nos traça um “retrato” claro, de aparência profundamente imagética, dos campos africanos de refugiados assistidos pelos missionários. Esta é uma “fotografia” que Oliveira não precisa de mostrar. Ela é induzida e tem a forma de uma *memória ficcionada* que se socorre da descrição de uma realidade que o espectador pensa conhecer, devido à banalização das imagens das suas fotografias e registos audiovisuais, através de outros dispositivos media e pós-media, como é o caso da televisão e da internet, mas também – e é preciso dizê-lo – pela celebração, nem sempre inócua, do maior dos eventos técnico-comerciais da fotografia – a *Word Press Photo* – que todos os anos premeia o fotógrafo que se rendeu incondicionalmente ao poder mediático das imagens que se pretendem espelho de um mundo que perdeu já toda a possibilidade de reflexo. Esta é, então, uma das formas da fotografia na era da *pós-fotografia*: uma descrição – incompleta e diferida – uma *pós-memória*... uma *memória ficcionada* que interroga os valores morais, num mundo que prima por uma consequente tendência para a perda global de toda e qualquer orientação ética.

<sup>12</sup> Sublinhado nosso.

<sup>13</sup> Hirsh, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, 22.

Rosalind Krauss equacionara já, nas décadas de 80 (“The photographic condition of Surrealism”, 1981) e 90 (“Reinventing the Medium”) do século XX, os problemas do condicionamento e relativismo da fotografia, no contexto da pós-modernidade, sugerindo uma relação estreita entre a mesma e algumas práticas não-fotográficas, como a escrita surrealista, a pintura e a performance, que associava justamente à fotografia, na medida em que, o próprio surrealismo é devedor da existência de uma condição prévia hipoteticamente realista do mundo e das suas imagens. Diz Krauss:

A apoteose da fotografia como medium – ou o mesmo é dizer, o seu sucesso comercial, académico e museológico – ocorre justamente devido à sua capacidade de ofuscar a sua verdadeira condição mediática, emergindo como objecto teórico porque heterogéneo. Mas num segundo momento, historicamente não muito distante do primeiro, este mesmo objecto perderá a sua força desconstrutiva, ao diminuir a consciência do seu potencial uso social, em detrimento de uma zona obscura de conhecimento parcial e obsolescente.<sup>14</sup>

Nesta mesma linha, um dos impactos da moderna revolução digital, que intercepta a trajectória política da imagem fotográfica, é o seu contributo para a problematização de uma transparência do medium, registada por Kendall Walton. Numa leitura muito particular do conceito de realismo de Bazin, o autor afirma: “Talvez não devêssemos interpretar literalmente as palavras de Bazin”<sup>15</sup>. Walton não duvida que a experiência de um espectador perante uma fotografia é mais ilusória relativamente à identificação objecto/representação, do que a experiência perante uma pintura, mas acrescenta: «não é isto que diz Bazin. Se fosse, o teatro seria qualificado como mais realista do que a fotografia. [...] Mas Bazin salienta o facto de a condição “mecânica” da fotografia ser crucial para o seu especial realismo – e os quadros teatrais não são produzidos “mecanicamente”»<sup>16</sup>. Apesar de tudo, o autor acaba por concluir que a fotografia é, sem dúvida, um “medium supremamente realístico”, não num sentido clássico – que invoca o modo de representação perspéctica no limite da abstracção –, nem numa dinâmica pós-renascentista, mas antevendo que o problema do realismo fotográfico, provavelmente só poderá ser entendido a partir de uma reavaliação das profundas alterações que a fotografia e, a seu tempo, também o cinema induzem nas formas de percepção, condição essa que altera, assim, a possibilidade de ligação epistémica ao mundo.

Estas e outras questões são algumas das temáticas transversais à problemática da emergência do que nos propusemos identificar como *memórias ficcionadas*, a partir de um trabalho da memória sobre o fotográfico, já que as mesmas são profundamente tributárias de uma dinâmica psicossocial, política e utilitarista de efabulação e disseminação do passado; pela apropriação, reinterpretação e reencenação das suas imagens fotográficas e cinemáticas. Deste modo, contaminada pelos milhares de imagens

<sup>14</sup> Rosalind E. Krauss, “Reinventing the Medium” in *Critical Inquiry*, Vol. 25, No. 2, “Angelus Novus”: Perspectives on Walter Benjamin (Winter, 1999), pp. 289-305, p. 295.

<sup>15</sup> Kendall L. Walton, “Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism” in *Critical Inquiry* 11/2 (December 1984), University of Chicago, 246-77, 19.

<sup>16</sup> Ibidem, 19-20.



circulantes, similares ou contrastantes entre si; reconfigurada pelo gesto mnemónico da sua exibição em função do dever da memória; eco de uma imagem “sem tempo” (e talvez mesmo “sem espaço original”) já anteriormente equacionada por Aby Warburg, a fotografia na era da *pós-fotografia* pode ser ainda película, rectângulo de papel impressionado pela luz, registo matricial físico e químico de paisagens, seres ou objectos do mundo que consideramos real, mas é sobretudo um *lugar* da memória, um intervalo – vazio e potencialmente imaginário – onde convergem as narrativas dos seus contemporâneos e as impressões perceptivas e cognitivas daqueles que as virão a olhar noutro(s) futuro(s).

O poder de um trabalho (in)voluntário de modelação das memórias (e das narrativas) pelos sistemas (pós-)fotográficos, do qual resulta uma imagem característica da era da *pós-memória*, é claramente descrito por Marita Sturken em “Reenactment, Fantasy, and the Paranoia of History: Oliver Stone’s Docudramas”. A autora afirma com propriedade que as imagens capturadas pela câmara são determinantes no processo de troca entre a memória e a história. E a cultura popular – nomeadamente o cinema [mercê da sua condição fotográfica, registe-se] – desempenha uma função primordial, porque é através dela que adquirimos e reconfiguramos as nossas memórias. Ao invés de considerar o cinema como depositário da memória, a autora sublinha que a memória é, pelo contrário, ela própria produzida pela arena cultural. Neste sentido, conclui: “as imagens da câmara podem ser vistas como tecnologias da memória, mecanismos através dos quais podemos construir o passado e situá-lo no presente. Estas imagens têm a capacidade de criar, interferir com as memórias que possuímos como indivíduos e como nação, e perturbá-las.”<sup>17</sup>

O fotográfico na contemporaneidade parece estar, deste modo, condenado à extrema permeabilidade dos seus significantes, num processo de contaminação que nos parece muito similar ao descrito por Alain Badiou, a propósito da arte e, em particular do cinema, e que o autor designa por incorporação/depuração de «esquemas circulantes» do visível e do audível. No caso do filme, o autor destaca dois exemplos que nos parecem claros para a compreensão da problemática, também no caso do fotográfico; a) a forma como o cinema contemporâneo (e.g., Oliveira, Kiarostami, etc.), trabalha sobre um estereótipo opressivo da imagética moderna, através do uso sistemático de planos dinâmicos de não fixação de lugares, com o recurso ao automóvel, por exemplo. Trata-se aqui, segundo o autor, de «fazer de um esquema de acção insignificante, o lugar da palavra, de transformar o que é indício de velocidade, em expressão da lentidão, de forçar o que é exterioridade do movimento a tornar-se forma de interioridade, reflexiva ou dialógica»<sup>18</sup>; e b) a predominância da utilização de efeitos visuais de todos

<sup>17</sup> Marita Sturken, “Reenactment, Fantasy, and the Paranoia of History: Oliver Stone’s Docudramas” in *Spectator*, Vol. 20, No. 1, (Fall 1999/Winter 2000), pp. 23-38.

<sup>18</sup> Alain Badiou, “Considérations sur l’état actuel du Cinéma, et sur les moyens de penser cet état sans avoir à conclure que le cinéma est mort pu mourant” in *Cinéma*, (1999), 225.

os tipos, como forma de celebração do espectáculo da destruição e da ruína, num processo de diversão que torna exponencial o consumo de imagens da morte e da crueldade, que são não apenas «ingredientes evidentes do cinema actual», mas formas celebradas da fotografia como prova da conflitualidade política e social. Estas características são, provavelmente, decorrentes de uma dimensão (ainda) mimética da fotografia documental que a faz, circunstancialmente, identificar-se com a vida. Devido à sua extrema mediatização, o fotográfico encontra na *memória do espectador* o equivalente emotivo da sua “dimensão ensaística do fazer sentir”, mas a sua condição cada vez menos referencial retira-lhe todo e qualquer compromisso com a fábula pedagógica de vocação moral ou religiosa. A imagem fotográfica já não é uma superfície de impressão primária da realidade, mas trabalha a profundidade de uma ideia do real, composta por muitas camadas interpretativas. Para Badiou, os supracitados efeitos visuais configuram uma técnica de choque e uma promessa redobrada, face ao pressuposto da escassez relativa das imagens, e da dificuldade da sua obtenção, anunciada pelos arautos do fim da película – fotográfica ou cinematográfica. As imagens da ruína e da destruição seriam assim, o último reduto de uma garantia efectiva da “pegada” da realidade, atestada ainda por uma escrita da luz e a inscrição do *punctum*. Paralelamente, a polémica em torno do «virtual» e da imagem de síntese – isto é, de uma imagem materialmente pós-fotográfica –, é o indício mais marcante de uma «superabundância e facilidade da imagem» que ameaça anular para sempre, qualquer expectativa de verdade de uma imagem catastrófica ou aterrorizante. À criação total das imagens fotográficas corresponde, deste modo, a recriação global das memórias individuais, que se transformam, finalmente, em planos quasi-cinmáticos – *memórias ficcionadas* – que imbricam realidade e fantasia, e das quais resultam narrativas mais ou menos ideológicas, que não são, todavia, anódinas.

Em “Atrocity, memory, photography: imaging the concentration camps of Bosnia – the case of ITN versus *Living Marxism*, Part 1”, David Campbell equaciona a responsabilidade intelectual dos media (e.g. *Independent Television News* (ITN), *Channel 4*, *Guardian*, *Daily Mirror*, etc.) e problematiza as formas de crítica assumidas pela imagem audiovisual e a fotografia de imprensa, no caso específico do conflito da Bósnia, que chegou a ser designado como “novo Holocausto”. Campbell destaca o mimetismo e a convocação das imagens de Margaret Bourke-White (1904-1971) captadas durante a II Guerra Mundial, enquanto correspondente. Neste caso, as fotografias que documentam a abertura do campo de concentração de Buchenwald (1945) parecem ter moldado uma *ideia-memória* colectiva do Holocausto induzindo a metáfora, pela qual se procuram legitimar fotografias dos actuais conflitos mundiais, cuja autenticidade tem sido, em alguns casos, posta em causa. Não por acaso, Hirsh refere uma mesma fotografia de Bourke-White (Buchenwlad, Abril 1945 / *Life Magazine*) identificada por Campbell, para referir o complexo processo de pós-memória como «testemunho retrospectivo por

adoção»<sup>19</sup>. Esta ideia é subsidiária da proposta de Allan Sekula (1951-2013) sobre o tráfico e a transferência de sentido, na fotografia: De forma irónica, e a um outro nível, o autor regista a tese de que a fotografia é «assombrada por dois fantasmas tagarelas: o da ciência burguesa e o da arte burguesa»<sup>20</sup>. Segundo o autor, o primeiro fantasma dá continuidade à verdade das aparências, reduzindo o mundo a um conjunto de factos positivados, a uma constelação de *objectos* reconhecíveis e passíveis de ser possuídos, o segundo espectro teria a missão do perdão e da redenção das atrocidades cometidas pela mão, ainda mais espectral e subserviente, da ciência. Compreendemos bem o alcance das suas palavras se pensarmos que o autor foi, também, particularmente crítico da forma como tanto a fotografia documental como as artes visuais são afectadas pela desmaterialização da imagem, mas sobretudo pela globalização e o capitalismo.

Na base desta reflexão colocámos a hipótese de, a uma *dimensão pós-fotográfica* da fotografia corresponder, de algum modo, uma forma de *pós-memória*. Esta asserção não pressupõe à partida uma distinção conceptual com base no binómio analógico/digital, na medida em que a fotografia, que desde há muito tempo transcende o seu significado etimológico, não é aqui restrita à condição de (re)produção física, matricial e material de uma representação óptica e mecânica do mundo, mas incorpora, também, todas as formas possíveis de agenciamento, exibição, mapeamento e interpretação das imagens. Isto significa, em última análise, que qualquer *fotografia* (leia-se, também, imagem) pode aceder, na contemporaneidade, à condição de *registo pós-fotográfico*. Esta ideia não é original, nem particularmente relevante, sobretudo se pensarmos que uma tal definição advém da simples e vulgar possibilidade da sua digitalização, bem como das potenciais formas de produção, reprodução, distribuição e arquivo que influenciam, por sua vez, as práticas da arte e da comunicação. Mas uma reflexão em torno desta questão desvela outras bem mais complexas, nomeadamente a gradual substituição da História pelas “estórias”, em resultado das *memórias ficcionadas*, com todas as consequências que essa transformação significa nos processos de (re)conhecimento dos valores e, finalmente, numa eficácia da verdadeira acção política das artes.

---

## Referências

Azoulay, Ariella, “Potential History: Thinking through Violence” in *Critical Inquiry*, Vol. 39, No. 3 (Spring 2013), pp. 548-574.

---

<sup>19</sup> Hirsch, Marianne, “Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory” in *The Yale Journal of Criticism*, Volume 14, number 1 (2001):5-37, The Yale University and The Johns Hopkins University Press, 6-37, 10.

<sup>20</sup> Allan Sekula, “The traffic in Photographs” in *Art Journal*, Vol. 41, No. 1, Photography and the Scholar / Critic (Spring, 1981), pp. 15-25, 15.

- Azoulay, Ariella, “What is a photograph? What is photography?” in *Philosophy of Photography*, Volume 1 Number 1, Intellect Ltd Symposium English Language (doi 101386/pop 1.1.9/7), 2010.
- Badiou, Alain, “Considérations sur l’état actuel du Cinéma, et sur les moyens de penser cet état sans avoir à conclure que le cinéma est mort pu mourant” in *Cinéma*, (Nova Éditions, 2010 [1999]), 220-238
- Campbell, David, “Atrocity, memory, photography: imaging the concentration camps of Bosnia – the case of ITN versus Libing Marxism, Part 1” in *Journal of Human Rights*, Vol. 1, No. (March 2002), pp 1-33, ISSN 1475-1835 / ISSN 1475-4843 online, Taylor & Francis Ltd, 2002, (DOI 10-1080/1475483011011154 4), disponível em <http://www.tandf.co.uk/journals>).
- Campany, David, *Photography and Cinema* (London: Reaktion Books Ltd, 2008).
- Grilo, João Mário, “Proposições para um cinema do gesto. O corpo do cinema a partir de uma leitura de Giorgio Agamben” in João Mário Grilo e Maria Irene Aparício (Org.). *Cinema & Filosofia. Compêndio* (Lisboa: Edições Colibri, 2013), 267-282
- Hirsch, Marianne, “Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory” in *The Yale Journal of Criticism*, Volume 14, number 1 (2001):5-37, The Yale University and The Johns Hopkins University Press, 6-37.
- Hirsh, Marianne, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, (Cambridge: Harvard University Press, 1997).
- Krauss, Rosalind E., “Reinventing the Medium” in *Critical Inquiry*, Vol. 25, No. 2, "Angelus Novus": Perspectives on Walter Benjamin (Winter, 1999), pp. 289-305, p. 295.
- Mitchell, William, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, (The Mit Press, 1994).
- Sekula, Allan, “The traffic in Photographs” in *Art Journal*, Vol. 41, No. 1, Photography and the Scholar / Critic (Spring, 1981), pp. 15-25.
- Sturken, Marita, “Reenactment, Fantasy, and the Paranoia of History: Oliver Stone’s Docudramas” in *Spectator*, Vol. 20, No. 1, (Fall 1999/Winter 2000), pp. 23-38.
- Tagg, John, “The Archiving Machine; or, The Camera and the Filing Cabinet” in *Grey Room* 47, Spring 2012 (Grey Room, Inc. and Massachusetts Institute of Technology), pp. 24–37
- Walton, Kendall L, “Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism” in *Critical Inquiry* 11/2 (December 1984), University of Chicago, pp. 246-77, 19.