

A PERSISTÊNCIA DO PASSADO: FOTOGRAFIA E EROTISMO EM VON GLOEDEN E DUGDALE

Matheus Magalhães Simões

Mestrando em Linguagens Visuais na Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, galuboiy@gmail.com

Resumo

Derrida conceituaria o autorretrato como um dispositivo que desvela uma concepção fenomenológica específica de um mundo em que a cegueira, quando substituída pelo olho protético da câmera, faz criar desdobramentos na História da Arte e na Filosofia. A partir desta aparente contradição de John Dugdale em operar cego através de uma das “artes do visível”, como a fotografia, se formula um testemunho poético de um dos poucos sobreviventes desta geração dizimada pelo HIV/Aids. Ao continuar produzindo até hoje, Dugdale leva sua arte ao limite de uma afirmação da vida ao produzir autorretratos em que recria códigos tanto do classicismo (ao utilizar elementos do memento mori) como de um homoerotismo que resgata na contemporaneidade referências aos primórdios da representação do corpo masculino na fotografia, como Von Gloeden ou Von Plushow.

Palavras-chave: John Dugdale, Wilhelm von Gloeden, Homoerotismo, HIV/Aids, Filosofia.

Abstract

Derrida would conceptualize the self-portrait as a device that unveils a specific phenomenological conception of a world in which blindness, when replaced by the prosthetic eye of the camera, creates developments in Art History and Philosophy. From this apparent contradiction by John Dugdale in operating blindly through one of the “arts of the visible”, as is photography,

a poetic testimony of one of the few survivors of this generation decimated by AIDS is formulated. By continuing to produce to this day, Dugdale takes his art to the limit of an affirmation of life by producing self-portraits in which he recreates codes both of classicism (using elements of memento mori) and of homoeroticism that rescues references to the beginnings of the representation of the male body in photography, such as Von Gloeden or Von Plushow.

Keywords: John Dugdale; Wilhelm Von Gloeden; Homoeroticism; HIV/AIDS; Philosophy

Introdução

O estatuto da visão (e de sua falta), assim como as artes do visível (a fotografia, o desenho, a pintura, o cinema e o teatro) formam um ponto de reflexão dentro do pensamento de Jacques Derrida que dá acesso a uma percepção fenomenológica do mundo. Primeiro, tanto o filósofo quanto o artista manifestariam o novo, pois desejam inventar o impossível. A criação, quer de um conceito ou de uma obra artística, só se torna realizável ao adentrar em uma zona desconhecida em que se partilha a experiência de um segredo. Ao colocar no mundo estas criações, ao dar à luz a obra, algo ainda resistiria em se revelar, mantendo-se oculto e inviolado à razão; “há aí, portanto, uma experiência do segredo, isto é, do que se mantém em retiro relativamente à visibilidade, relativamente às luzes, relativamente ao próprio espaço público” (2012, p. 88). Este tatear em um mundo escuro abrindo os caminhos é algo que aproxima o artista ao cego. Para tanto, Derrida investiga a noção de visibilidade nas ditas “artes visuais”, criando assim um problema filosófico a cada vez que o privilégio do aparelho óptico se sobressair na afirmação de um *logos*.

Deste modo, esta apresentação visa aproximar este discurso derridiano à produção de John Dugdale, um fotógrafo tornado cego durante a epidemia de HIV/Aids no início dos anos 1990. Deste modo, reflete sobre a formação de uma poética em que a cegueira se torna uma forma de explorar uma temática em que se retoma temas de fotógrafos pioneiros do homoerotismo, como Wilhelm Von Gloeden e Von Plushow.

Segredo e visibilidade

Interessa antes a Derrida aplicar seu conceito de desconstrução não apenas a palavras mas também a imagens e, para isso, incide sobre o que há de mais sensível neste tipo de obra, que é a diferença existente entre visibilidade e invisibilidade. Esta necessariamente se opõe à visão tanto quanto seu contrário não pode ser apenas o visível. A incapacidade de ver é inerente à obra e “assim, as artes visuais são também artes do cego” (2012, p.46). Mesmo sofrendo a ameaça de desaparecimento ao se revelar, o segredo não é da ordem da obscuridade, do silêncio ou do desaparecimento, mas antes de uma dinâmica

complexa entre luzes e sombras, dia e noite, visível e invisível; entre o revelar e o não se deixar-ver e entre o sensível e o inteligível que transitam também na indiscernibilidade destas oposições:

Esse engeguencimento não é uma enfermidade. É preciso *ver* no sentido corrente do termo para desdobrar essas potências de cegueira. Mas a experiência do traço em si mesma é uma experiência de cego: *ab-ocular* (etimologia de *aveugle*, [cego em francês]), sem olhos. [...] a visibilidade diferencial, a visibilidade do que é diferencial, do que marca a marca, do que deixa um rastro, não é simplesmente a coisa ou questão do olho. Não é simplesmente a diferença entre o dia e a noite. Há aí, portanto, uma experiência do segredo. (DERRIDA. 2012, pp.345 - 346)

À toda experiência do invisível, o segredo permanece como algo exilado, separado, irredutível à visibilidade. Por não poder ser revelado, apenas se pode testemunhá-lo por algo que o excede e que ultrapassa os limites da sua própria incomunicabilidade que o distingue: um *traço*, uma marca, um rastro que resiste a todo esquecimento e a todo desaparecimento para voltar, como um sintoma ou como um espectro, apenas como para comunicar a perda da sua presença. Em via contrária, a todo fenômeno da aparição, da volta às luzes do dia ou do retorno ao espaço público, há também esta experiência do segredo como algo que resiste em ser revelado e que poderá se manifestar como linha, como traço, como *um fio que comunica*: “(...) então o que acabo de dizer do traço traçado-traçante, do rastro do traço, não pertence inteiramente ao espaço público, ao espaço das luzes nem tampouco, portanto, de certa maneira, ao espaço da razão”. (DERRIDA, 2012, p. 88). Isto se dá porque o segredo não é da ordem nem do dia nem da noite, da luz ou da escuridão, mas um movimento *entre*. Entre a definição e o ocultamento ou entre o verdadeiro e o falso que excede portanto o próprio logocentrismo filosófico. O filósofo pretende destituir a autoridade do olhar e da primazia do aparelho óptico substituindo-o por algo que não poderá ser controlado pela Filosofia, afirmando assim as artes visuais como “artes do cego”. E é neste ponto em que tornar-se cego ultrapassa a enfermidade e se torna a experiência própria da visão. O traço como elemento constituinte das formas artísticas se faz presente através de uma escrita, que pode se

manifestar em um determinado espaço através da literatura, do desenho mas também da fotografia, que é a escrita da luz.

É preciso voltar agora à própria história da fotografia. A câmara escura e a lente do olho humano se comportam a partir dos mesmos princípios das leis da física. Ao colocar um objeto luminoso em frente a uma câmara completamente vedada há uma propagação da luz que atravessa em feixes retilíneos o pequeno furo de sua parede. A partir da observação deste fenômeno óptico criou-se a tecnologia do dispositivo fotográfico. Da mesma maneira funciona o olho humano, onde a luz entra pela íris até encontrar a pupila, centro deste órgão, se prolongando em direção à retina onde a imagem formada, apresentando desta forma as mesmas características da câmara, ou seja, reproduz dentro de um espaço uma imagem exterior de forma invertida.

A câmara fotográfica, por definição, não é apenas um dispositivo de reprodução de imagens, mas funciona como um olho protético. A estas imagens são necessárias a conversão, reposicioná-las após chegarem ao fundo do olho ou ao filme fotográfico. É certo que pelas leis da física a luz não faz curva, mas paradoxalmente estas imagens invertidas, reais apesar de espelhadas, formam uma elipse ou um anacoluto entre a apresentação e a representação ao serem recodificadas externamente pelo córtex cerebral – ou pelo laboratório fotográfico, no caso das fotografias. Estas imagens são criadas a partir de uma mediação de um traço no escuro na medida da sensibilidade à luz (fotossensibilidade) dos dispositivos ópticos. Logo, caso a luminosidade seja excessiva, nossa visão se torna turva, indistinta (assim como a química presente no filme se deteriora); nestes casos, a luz não é sinônimo de clareza e nem permite ver, mas a claridade cega: “há um ponto em que, entre o visível e o invisível, entre o engeguhecimento e o ver ou a lucidez, não há mais oposição, em que o máximo de luz ou de visibilidade não se distingue mais da invisibilidade ou da escuridão” (DERRIDA. 2012, pp. 173-174).

Há uma relação na história da filosofia ocidental, que vem pelo menos desde Platão, entre a luz, a lucidez e o esclarecimento em composição com a razão e o *logos*, assim como a tudo o que representa o cálculo, a proporção, a conta e o sentido. Estes discursos da lei, da ordem e da verdade são objetos da operação de desconstrução que em Derrida tira o privilégio do visível ante as zonas sombrias da indeterminação e do que permanece invisível, devolvendo as possibilidades essenciais do visível como alguém que ao olhar diretamente ao sol

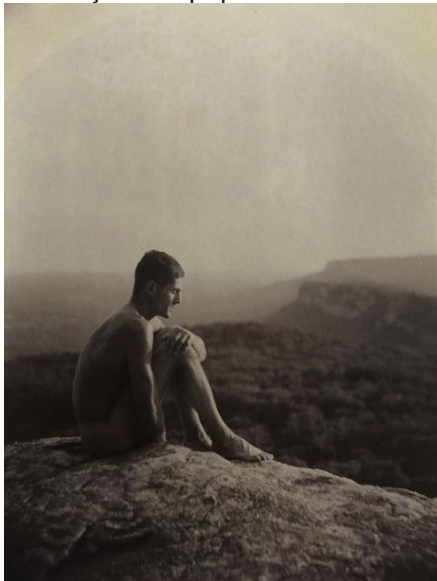
só poderá voltar a ver ao fechar completamente os olhos. O contrato entre a luz e a sombra é portanto feito através de uma contraversão e é mediada por um fio de luz que viabiliza (visibiliza) a gestação das imagens através de uma permissão minúscula de entrada, uma concessão das trevas à luz exterior que adentra o interior como um ladrão na noite: “nada é mais escuro do que a visibilidade da luz, nada mais claro do que essa noite sem sol (noite lunar, luz do luar: voltem à primeira fotografia, ao arquifotograma, a lua está lá, uma lua matricial)” (DERRIDA, 2012, p. 88).

O feixo luminoso penetrando a cavidade vazia portanto é outra analogia que remete ao papel da lua como um astro-órgão do visível, com sua luz fria do luar cortando o espaço vazio da câmara tal qual um fio de prata que atravessa a escuridão apenas para revelar a obscuridade absoluta da noite. Esta luz que resiste à toda subordinação e que contesta a autoridade das trevas é escritura sulcada na indiscernibilidade da sombra; o fio desfazendo assim as oposições, e que é o traço que inverte e que trai o próprio sentido de realidade externa trabalhando apenas com a ruptura na espessura dos sentidos: é este rastro o próprio gesto que possibilita a criação da arte.

Flores, anjos, estátuas

Nos anos 1980, John Dugdale era ainda um jovem estudante de artes que passava algum tempo no campo, em uma fazenda nos arredores de Nova Iorque (EUA). Neste espaço quase parnasiano, se aproximaria à uma temática classicista, a corpos nus, flores e uma atmosfera que o transporia a um dos seus períodos históricos favoritos, o séc. XIX. No começo dos anos 1990, Dugdale teria bastante sucesso com suas fotografias, em que explorava naturezas-mortas, anjos, estátuas e nus, como que atualizando o tema do *memento mori* que outros fotógrafos contemporâneos, como Mapplethorpe e Hujar, também exploravam. Em 1992, porém, receberia o diagnóstico positivo para HIV/Aids. Em uma época em que não estavam disponíveis as tecnologias antirretrovirais (ARVs) que conhecemos hoje, logo Dugdale sofrerá uma sequência de ataques de pneumonia, entre outras complicações causadas pelo vírus como um AVC em 1993 e uma retinite que comprometeria definitivamente sua capacidade de enxergar.

Aos 33 anos, sua visão desapareceria completamente do olho direito, restando um pequeno fecho de luz no olho esquerdo. A chegada dos ARVs significaria uma mudança brusca em seu quadro de saúde e, escapando da morte, opta por retomar a sua profissão na fotografia. Enquanto dá prosseguimento à terapia antirretroviral, muito tóxica à época, Dugdale começa a experimentar produtos químicos menos agressivos para a revelação das fotos, o que o faz resgatar técnicas dos primórdios da fotografia como o platinótipo e principalmente a cianotipia. Este procedimento técnico da Cianotipia ao ser incorporado poética de seus temas classicistas, parecem suspender suas fotografias no tempo, dando um tom azul índigo¹ e o aspecto “noturno” característico do processo de impressão que o distinguiria dos fotógrafos contemporâneos. Portanto, Dugdale continuaria dos anos 1990 até hoje, em um momento da massificação da tecnologia digital, na produção de suas fotografias em câmeras de grande formato e com processos já ultrapassados, como a revelação em papel albuminado.



1 A escolha casual deste tom próprio da técnica da cianotipia foi inicialmente um problema para Dugdale, que preferiria um tom sépia mais condizente com a temática anacrônica de suas fotos.

2 Foto: “Caim”, 1902. Wilhem Von Gloeden. Impressão Meio-tom (30 x 40 cm)

3 Foto: “Never Forget Who You Are”, 2002. Impressão em albumina (20.3 x 25.4 cm).

Ao continuar fotografando a despeito de sua incapacidade de ver, Dugdale explicita a metáfora da câmara como uma prótese ocular expandindo as associações que Derrida faz entre arte e o estado da cegueira, usando a fotografia em si como um guia na desorientação do mundo. A atemporalidade destas imagens suspensas no tempo modula uma dialética intensa entre técnica e natureza, onde a câmera assume um papel de “testemunha sem testemunha”; o olho protético que perpassa a própria história da fotografia e também a origem que precipita um arquivo de fotografias homoeróticas que existem pelo menos desde Von Gloeden⁴, às quais o fotógrafo se guia formulando um índice próprio de corpos masculinos e elementos cênicos atrelados a uma antiguidade impostada: não visionária. Esse excesso de símbolos, sejam clássicos ou religiosos, muito cênicos e muito dramáticos – em suma, muito *artificiais* – formulam simulacros que Dugdale ressignifica ao apresentar outras respostas ao questionamento filosófico da relação entre a luz que penetra o coração das trevas e que cria o que chamamos de fotografia.

Ao não ter parâmetros de averiguação e comparação com as imagens produzidas pelo exterior através de seu olho, sua visão desse é unicamente revelada no interior frio da câmara fotográfica; portanto, suas fotografias são a única visão a que lhe é permitida ter sobre o mundo. Ao compartilhá-las com os espectadores, evidencia sem intermediários uma verdade sobre tudo o que lhe é permitido capturar do mundo exterior: a exposição do que há de mais íntimo surge através da fotografia, sua única *visão possível*. O fotógrafo cego não mente pois não retém nada para si, tudo o que pode *ver* ou os limites últimos da sua capacidade de enxergar são completamente compartilhados, e este gesto amoroso de doação absoluta assim se torna público. Logo, se há o amor na obra de Dugdale ele sempre será um amor romântico, idealizado, pulsando como chaga viva exposta e em que cada foto se ergue sob nossos olhos incrédulos como um sudário ou como o véu que comprova este sacrifício revelado. Uma visão portanto inteiramente mediada pela sua arte, onde a câmara substitui o órgão, o artifício se sobrepõe ao natural e onde “a *tekhné* se torna a verdade da *physis*” (DERRIDA. 2012, p. 305).

Se a prótese escancara a precariedade da vida, o corpo nu do fotógrafo cego no autorretrato “Self Portrait with Madonna Lily” (1992) se

4 Wilhelm Von Gloeden (1856-1931) foi um fotógrafo alemão conhecido pelos seus retratos de jovens homens nus, trazendo elementos classicistas na composição de imagens e sendo um pioneiro do que se designa hoje como “fotografia homoerótica”.

mostra ainda mais fragilizado. O erotismo melancólico evocado nas fotografias lavadas em azul, excessivamente posadas e formais (pois é preciso uma preparação anterior meticulosa do espaço e do ângulo pretendidos devido à desorientação da cegueira) mostram o corpo no retorno a um estado natural primordial, uma volta ao éden ou a um tempo perdido do qual o fotógrafo foi banido. Na presença constante desse perpétuo exterior negro e vazio, a intimidade se firma ante a clarividência do olhar *voyeur* do espectador com a impossibilidade de se ver nu estando nu, de dar à luz o seu corpo num gesto onde o pudor se oculta e o fotógrafo expõe assim sua vulnerabilidade:

Vergonha ou pudor, sem dúvida, apenas ultrapassados para serem observados, guardados e olhados, respeitados e mantidos em respeito, na condição de uma parte de sombra. Mas também o medo dado em espetáculo, o ver-se-visto-sem-ser-visto, histerionismo e curiosidade, exibicionismo e voyeurismo: o sujeito do auto-retrato torna-se o medo, *mete medo a si próprio*. (DERRIDA. 2010, p. 76)

A entrega total deste corpo explicita a emergência do desejo pela imagem e, graças a ela, a abertura mais intensa ao que é mais íntimo a um fotógrafo: sua capacidade de enxergar-se nu e sozinho.



5 Foto: "Self Portrait with Madonna Lily", 1992. Cianotipia (20.3 x 25.4 cm).

Estar só para se expor à experiência do testemunho fotográfico significa congelar o corpo, todo o corpo, no instante preciso em que a doença ainda não debilitaria totalmente sua saúde, como para reter na eternidade o vigor físico de sua presença no mundo. A fotografia portanto gera uma assinatura, ela *atesta*. O lírio⁶ como elemento de composição, erguido em paralelo ao corpo no lugar do braço esquerdo, remete ao elemento temático clássico do *memento mori* como para evocar a transitoriedade da *physis* dentro do quadro. O autorretrato serve como uma assinatura de um contrato firmado com o espectador a partir da confiança em tudo o que é ocultado em relação ao objeto, invisível como um vírus. É deixar-se conduzir pelo guia cego em uma imagem fixada de forma idílica que serve menos como testemunho de uma época do que como o testamento do artista. O ponto de vista do outro, de um observador, ganha importância pois

Uma cena testamentária supõe pelo menos, com o suplemento de uma geração, o terceiro que vê a mediação de uma testemunha lúcida. Com uma narrativa ou com uma assinatura, esta atesta que viu bem, autenticando assim o ato de memória, e a última vontade (DERRIDA. 2010, p. 27).

A tríade de posições firmadas no autorretrato do artista enquanto o sujeito, o objeto e o signatário (*signataire*) – o que expõe o corpo nu como assinatura (*signature*), demarca também certas posições de pureza: a placidez da nudez revelada, a pouca toxidez das técnicas fotográficas clássicas e o esclarecimento público sobre sua enfermidade: o assumir ante começar a sumir e o gesto luminoso de sua determinação em continuar. Posições que se erguem como um pendão, tal qual os três lírios na imagem, diante das contaminações do pecado da iniquidade, do desamparo da enfermidade e da imaterialidade das mídias digitais.

A passagem do desejo pelo sexo exposto quando suprimido pela consciência de culpa diante da pureza absoluta do modelo cego tensiona uma dualidade que parece explicitar tanto a perversidade do olhar do observador quanto uma denúncia da inocência que reside nesta crença da possibilidade de se mostrar um todo, de dar à palavra

⁶ *Madonna Lilly* ou *lilium candidum* (em latim) é um lírio associado à Virgem Maria e por extensão, a pureza, a inocência, a virgindade e a integridade física e moral do corpo.

ao que se é, de se autoidentificar. E que ao mesmo tempo se opõe à criação de uma ficção ou de uma tentativa impossível de apropriação gravada na pulsão de se reter uma memória de um corpo desde sempre observado como impuro (agora pela doença, e antes pela homossexualidade). O erotismo quando presentificado na imagem ereta e estática de Dugdale busca uma redenção através da libido a partir da repulsa social ao corpo contaminado e a todos os interditos relacionados à uma má conduta sexual: o sexo homossexual e o sexo soropositivo. Esta autoafirmação derradeira dos contaminados que tombaram ou partiram, seja em forma de afirmação discursiva pela palavra⁷, seja pela exibição compartilhada dos corpos definhando⁸, mostra uma ruptura irredutível entre o que há de mais íntimo, ou do que lhe é mais privado, com a exibição engajada de um problema tido como específico de uma determinada comunidade em direção a um exterior.

Uma obra é apenas pública; não há obra privada. Supondo que eu assinasse algo, uma carta, por exemplo; ela será recebida e rubricada por um possível destinatário, mas não será uma obra exceto se uma terceira pessoa, a “sociedade” como um todo, a tiver contra-assinado em um sentido virtual. (DERRIDA, 2012, p. 37).

O destinatário da obra está sempre dentro da esfera pública e, portanto, dentro do espaço político. A fotografia foi muito usada nos anos 1990 para criar relatos sobre a epidemia como forma de denunciar as condições alarmantes da falta de assistência governamental. Mas a fotografia para determinados artistas como Dugdale serve para expandir universos de criação e visualização de possibilidades em que um mundo de conciliação entre os contaminados e não-contaminados, entre os vivos e os deixados para morrer ou entre os homossexuais e uma sociedade heterossexual é muito mais real ou menos ficcional do

7 As implicativas de *afirmar*, ou de se autoafirmar sempre se relacionaram com as de *positivar*, e por isso o termo “soropositivo” foi utilizado para se referir aos contaminados e aqueles que assumiam sua condição.

8 Vide a famosa foto do ativista David Kirby (1957-1990) definhando em seu leito de morte, registrada por Therese Frare em 1990. Esta imagem ajudou a divulgar a um público amplo da época os efeitos da Aids através de um apelo à exposição de um corpo devastado pela doença.

que o criado pelas reportagens e os dados sociais e políticos objetivos que confirmariam a vulnerabilidade destes corpos.

Conclusão

As imagens excessivamente idealizadas não pretendem em nenhum momento negar a conjuntura em que foram produzidas, mas antes expandir as metáforas e interpretações políticas e éticas de sua arte partindo do desejo e do compromisso de deixar para o futuro um fio revelado: o selo da promessa e o traço de sua realização. Nesta disjunção e inversão absolutas, entre passado e futuro, entre a geração de imagens e a regeneração pelas imagens; o enigma do fotógrafo cego, ainda doente e mesmo assim ainda hoje vivo, que segue neste estado de vigília-cega permanente tanto ao padecer de uma insônia que lhe parece incurável mas também sofrendo da clarividência absoluta. Olhos de anjo estelares, dos astros de brilho morto dos quais a luz viaja desde o passado mas que também dão a condição de possibilidade à criação, neste caso, a artística.

Referências Bibliográficas:

DERRIDA. *Memórias de Cego: o auto-retrato e outras ruínas*. Tradução de Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

_____. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Organização Ginette Michaud, Joana Masó, Javier Bassas. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.

DEVINE, Peter. *John Dugdale, Life's Evening Hour*. New York City: August Press Ltd., 2000.