

A potência do irrepresentável nas fotografias de *Fait*!

*Kátia Hallak Lombardi*¹
Universidade Federal de São João Del-Rei, MG.

RESUMO: Este artigo propõe a discussão de algumas mudanças no estatuto da fotografia contemporânea em contexto de conflito, insegurança e instabilidade e suas implicações no espectador. Imagens da dor e da guerra são publicadas constantemente pelos veículos de comunicação, acabando por gerar uma verdadeira iconografia do sofrimento. É possível uma imagem menos atrelada ao drama, ao acontecimento em si e à noção de testemunho e objetividade, características consideradas indispensáveis no fotojornalismo cotidiano, também conter traços que nos levem à reflexão e à rememoração de conflitos passados? O livro *Fait* (2009), de Sophie Ristelhueber – que apresenta uma série de 71 imagens da Guerra do Golfo, no deserto do Kuwait – é usado para apontar novas configurações da fotografia de guerra. O silêncio e uma certa fragilidade da inscrição dessas imagens abrem espaço para problematizar a potência do irrepresentável.

Palavras-chave: fotografia, irrepresentabilidade, guerra, *Fait*.

Introdução: *Fait*

Em *Fait* (2009)², Sophie Ristelhueber (França, 1949) apresenta uma série de 71 imagens da Guerra do Golfo, no deserto do Kuwait. O livro apresenta paisagens de lugares de guerra, aéreas ou de solo, em cor e em preto-e-branco, que aparecem nas fotografias de forma fragmentada, como fissuras na imagem. São rastros de tanques, crateras de bombas, marcas de batalhas que também podem ser vistas como cicatrizes, como traços da história, que a fotógrafa chama de *detalhes do mundo*.

Diferentemente da documentação fotográfica da guerra convencional, em *Fait* (2009), não há sangue, não há drama, nem restos dilacerados, apenas estilhaços espalhados pelo deserto. Ristelhueber, recolhadora e organizadora de vestígios, empenhou-se na missão de reconstituir o acontecimento, evidenciando novas configurações do visível.

A proposta deste artigo é a de verificar como uma imagem menos atrelada à noção de testemunho e objetividade, características consideradas indispensáveis no fotojornalismo cotidiano, também pode conter traços que nos levem à reflexão e à rememoração de

1 Mestra em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil(2007). doutoranda (2011) do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Fotógrafa, professora e autora do projeto fotográfico www.guardioesdopatrimonio.com.br

2 Não foi possível adquirir os direitos de reprodução das imagens de *Fait*. A visualização parcial das imagens do livro está disponível na internet em:
<http://www.photoeye.com/bookstore/citation.cfm?catalog=ZD561&i=&i2=>

conflitos passados. Como pensar novas formas de escritas fotográficas em circunstâncias de insegurança, embate e intranquilidade?

O horror banalizado

A história *oficial* da fotografia de guerra começou a ser escrita em 1855, quando o inglês Roger Fenton (1819-1869), acompanhado de quatro assistentes, partiu, levando o equipamento em uma carroça-laboratório, para fotografar os campos de batalha da Crimeia. Desde então, a documentação fotográfica de confrontos tornou-se parte do fluxo incessante de imagens que circundam nosso cotidiano.

Imagens da dor e da guerra são publicadas constantemente pelos veículos de comunicação, contribuindo para a produção de uma verdadeira *iconografia do sofrimento* que, segundo Susan Sontag (2003, p.37), tem uma longa linhagem. Fotógrafos de guerra do século XIX como Mathew Brady (1823-1896), Timothy O'Sullivan (1840-1882) e Alexander Gardner (1821-1882) inauguraram a *estética do horror*. Em 1863, fotografando a Guerra da Secessão dos Estados Unidos da América, Gardner fez a célebre foto de um soldado morto em uma trincheira, intitulada *Home of a Rebel Sharpshooter*³. Ao contrário das fotografias de Fenton – encomendadas pelo governo britânico, com a recomendação de não mostrarem mortos, sangue ou cenas dramáticas – as fotografias de Gardner dão a ver as terríveis consequências da batalha. Nas guerras seguintes, a representação, por meio de imagens dramáticas e espetacularizadas, tornou-se frequente e, segundo Jorge Pedro Sousa, dominou obras “como a de Don McCullin ou as de uma parte dos fotojornalistas de guerra, mas que já se adivinhava, por exemplo, nas fotos de Felice Beato durante as Guerras do Ópio, na China em 1860.” (SOUSA, 2004, p.37).

O uso exacerbado de imagens chocantes acabou por banalizar o sofrimento, a ponto de Sontag interrogar: estamos insensibilizados pelo bombardeio de imagens? Terão perdido o poder de nos chocar? A autora comenta:

A consciência do sofrimento que se acumula em um elenco seletivo de guerras travadas em terras distantes é algo construído. Sobretudo na forma como as câmeras registram, o sofrimento explode, é compartilhado por muita gente e depois desaparece de vista (SONTAG, 2003, p.21).

Didi-Huberman, ao discutir a produção artística relacionada à confrontos, é enfático ao dizer que inúmeras são, em nossos dias, as imagens de violência organizada e de barbárie. O autor pergunta, o “que se pode fazer frente a esta dupla coerção que pretende alienar-nos na alternativa *de não ver nada de nada ou ver somente clichês?*” (DIDI-HUBERMAN, 2008b,

3 De acordo com Sousa (2004), Gardner teria rearranjado um corpo de um soldado para produzir essa foto, constituindo “um dos primeiros exemplos de encenação ficcional e manipulação do evento no campo do fotojornalismo.” (SOUSA, 2004, p.36)

p.39, tradução nossa)⁴. De acordo com Rancière, o que está em jogo é a incessante redução da singularidade das imagens, que é eliminada pelo sistema dominante, que as coloca em uma hierarquia de seu próprio interesse e as reduz a uma função estritamente deíctica. Para o autor, o processo de banalização da imagem não está diretamente ligado à sua profusão:

Se o horror se banalizou, não é porque dele vejamos demasiadas imagens. Não vemos no ecrã demasiados corpos em sofrimento. Mas vemos, isso sim, demasiados corpos sem nome, demasiados corpos incapazes de nos devolver o olhar que lhes dirigimos, corpos que são objecto de palavra sem terem eles mesmos direito à palavra (RANCIÈRE, 2010, p.142).

É inegável, no entanto, que o desenvolvimento da tecnologia digital favoreceu a produção de imagens, que chegou ao ápice no início do século XXI, especialmente após o atentado ao *World Trade Center*, em 11 de setembro de 2001. Atualmente, elas são distribuídas pela mídia com tanta generosidade que acabam por enfraquecer nossa capacidade de rememoração. César Guimarães comenta que “a máquina que faz ver também multiplica a cegueira, pois abole o esquecimento que constitui a memória, fornecendo ao sujeito um único ponto de retorno.” (GUIMARÃES, 1997, p.50). Para o autor, os aparelhos técnicos tomam o lugar do trabalho de mediação (feito pela memória) entre o que é visto e a imagem mental e passam a funcionar como *próteses visuais*.

Com a crescente multiplicação das *próteses visuais e audiovisuais*, aliadas aos meios de transmissão instantânea (como o telégrafo, o rádio e, mais tarde, a televisão), a codificação das imagens mentais tem seu tempo de retenção diminuído e enfraquecida a sua capacidade de recuperação ulterior, o que acabou gerando uma *produção técnica da amnésia* (GUIMARÃES, 1997, p.51).

Para além da foto-choque⁵

Sem dúvida, o registro fotográfico factual da guerra, assim como de qualquer outro acontecimento, continua sendo um instrumento para que a condição de testemunho da imagem fotográfica não deixe de ser cumprida. Entretanto, alguns fotógrafos contemporâneos têm procurado novas formas de discurso visual, menos consagradas, menos literais e que fazem parte da proposta de um *Documentário Imaginário*⁶. Acreditamos que essa corrente fotográfica, embora se distancie do fotojornalismo convencional, pode também provocar discussões a respeito da *dor dos outros*.

Assim, ao tematizar a guerra, Ristelhueber não utiliza a maneira tradicional do fotojornalismo ou da *foto-choque* – que favorece cenas de impacto, do perigo, do combate, do risco – nem mesmo, segundo uma certa consolidação da denominada *fotografia de guerra*. O distanciamento de suas imagens do referente transforma-o em algo que já não é

4 “¿Qué se puede hacer frente a esta doble coacción que pretende alienarnos en la alternativa de no ver nada de nada o ver sólo clichés?” (DIDI-HUBERMAN, 2008b, p.39).

5 Termo usado por Margarita Ledo (1998) para definir a foto traumática, feita para causar impacto, para chamar a atenção do observador.

6 Termo que utilizei para buscar evidências da constituição de uma nova proposta na fotografia documental, na dissertação: *Documentário Imaginário novas potencialidades na fotografia documental contemporânea*, defendida em 2007, na UFMG.

ele mesmo, conduzindo os espectadores a ver, sentir, compreender e fazer traduções à sua própria maneira.

Nas palavras de Rancière, o pensamento passa “para dentro de algo que não tem aparência com ele por via de uma analogia definida.” (RANCIÈRE, 2010, p.177). São, então, construídas outras realidades, outras formas de senso comum, “outros dispositivos espaço-temporais, outras comunidades de palavras e das coisas, das formas e das significações.” (RANCIÈRE, 2010, p.150). De alguma forma, é o que observamos nas fotografias reunidas em *Fait* (2009), que em francês significa *fato* ou *o que foi feito*.

A política da metonímia

Ristelhueber confere a seu trabalho um valor político, à medida que toma emprestado ferramentas do fotojornalismo – o tema e o instrumento – e constrói imagens dificilmente publicáveis em uma reportagem convencional. O sentido de suas imagens não provém da representação do acontecimento, mas sim, de suas instabilidades temporais e espaciais.

O tempo nas imagens de *Fait* (2009) é fragmentado, quebrado, descontínuo. Não há a sensação de *momento presente* ou de *congelamento do instante*. É como se cada foto tivesse um tempo indeterminado. Em relação ao espaço, as imagens chapadas, não deixam pistas da distância em que foram feitas: ora temos a impressão de estarmos diante de paisagens panorâmicas, ora de pequenos detalhes. As fotografias de *Fait* (2009) lidam com dimensões não visíveis do conflito e, como uma metonímia, permitem que uma parte revele o todo.

A fotografia vale-se de um discurso visual pouco explorado, para fazer-nos pensar sobre a guerra. Ao transformar os destroços de barreiras em elementos que remetem às feridas, às cicatrizes impressas naquele território pela batalha, Ristelhueber potencializa a escrita fotográfica. Ela inverte a lógica dominante que trata o visual como a porção das multidões e o verbal o privilégio de poucos (Rancière, 2010).

Para Didi- Huberman, “uma imagem sempre aparece onde uma palavra parece falhar; uma palavra sempre aparece onde a imaginação parece falhar.”⁷ Nesse sentido, não se trata de opor as palavras às imagens, elas podem se completar ou, segundo Rancière, redistribuir os elementos da representação.

As palavras não estão em vez das imagens. São imagens, ou seja, são formas de redistribuição dos elementos da representação. São figuras que substituem uma imagem por outra, formas visuais por palavras ou palavras por formas visuais. Estas figuras redistribuem simultaneamente as relações entre o único e o múltiplo, entre o pequeno número e o grande número. É nisso que elas são políticas, supondo que a política consiste ante de mais em

⁷ “An image often appears where a word seems to fail; a word often appears where the imagination seems to fail.” (DIDI-HUBERMAN, 2008a. p.26) tradução nossa.

mudar os lugares e o cálculo dos corpos. Neste sentido, a figura política por excelência é a metonímia, que mostra o efeito em vez da causa ou a parte pelo todo. (RANCIÈRE, 2010, p.143/144)

O livro não oferece histórias, não há atribuições, nem conclusões, mas torna patente a dificuldade em determinar o que vemos: vestígios da guerra fotografados durante o percurso da fotógrafa pelas ruínas, alguns meses após a guerra. São exatamente os vestígios que, no trabalho de Ristelhueber, provocam deslocamentos, reconfiguram o discurso convencional da fotografia de guerra e nos remetem à figura política da metonímia.

A experiência da guerra testemunhada pela fotógrafa se inscreve nas frágeis linhas de suas imagens, da maneira mais precária. Sob a forma de um índice fraturado, ela consegue religar o trauma vivido no passado e ameaçado de desaparecimento a um índice do futuro, a clamar por redenção, de acordo com a lógica do pensamento benjaminiano. (BENJAMIN, 1996).

A potência do irrepresentável

Ristelhueber problematiza as atrocidades da guerra de forma poética, evocando constantemente o nosso imaginário, sem, contudo, deixar o esquecimento tomar conta do que aconteceu. Suas imagens são formas de salvar, restituir, restaurar, rememorar o passado, porém, de maneira transversal. Não há cenas de impacto ou de conflito nas fotografias da artista, elas são completamente desdramatizadas. No entanto, a violência da guerra pode ser percebida nas imagens aéreas, cujas marcas deixadas sobre a terra parecem nos induzir à visões de cicatrizes ou ferimentos suturados de corpos. Segundo Rouillé, “[...] as trincheiras, os impactos das bombas e as carcaças dos engenhos bélicos, quase sempre tomadas de cima (de um helicóptero), dão ao deserto o aspecto de uma pele lacerada pelos ferimentos.” (ROUILLÉ, 2009, p. 406).

Existe, nessas *paisagens traumatizadas*, a possibilidade de repensar a condição do conflito. Fundamentado na teoria benjaminiana, Didi-Huberman, em *Images in spite of all* (2008a)⁸, discute sobre a necessidade de se *arrancar* fotografias do real. Apesar da fragilidade de sua inscrição e de uma certa irrepresentabilidade, a imagem contém fragmentos de algo que aconteceu. Assim, mesmo sabendo que as fotografias mostram uma partícula ínfima do ocorrido, elas são necessárias, pois só assim podemos imaginar o que sucedeu e evitar o risco do fato cair em esquecimento. Esse *pedaço de alguma coisa*, como pode mostrar o que aconteceu? Como diante do acabado reencontrar o inacabado? O que está em jogo não é a materialidade da imagem, mas aquilo que ela vai nos remeter. Para Didi-Huberman, é certo que:

⁸ O livro gira em torno de quatro fotografias tiradas clandestinamente, em agosto de 1944, por membros do *Sonderkommando*, em um campo de extermínio de Auschwitz. Didi-Huberman (2008a), descreve e analisa cada uma das imagens: registros imprecisos, vacilantes e realizados em circunstâncias adversas. O autor questiona o conceito de inimaginável e defende a ideia de que, *apesar de tudo*, as imagens têm algo a revelar.

[...] alguma coisa permanece que não é a coisa, mas um farrapo da sua semelhança. [...] essa alguma coisa, ao mesmo tempo em que testemunha uma desapareição, luta contra ela, pois torna-se a oportunidade da sua possível memória.⁹

Nas imagens de *Fait* (2009), o deslocamento, a forma de observar o evento sob um novo ponto de vista, pode ser percebida justamente no que não é visível, dentro ou fora do enquadramento. Nessas *imagens oblíquas*¹⁰ reside a chance de imaginar o conflito ali travado pelos vestígios, traços, índices fraturados, quase irrepresentáveis. “A força do silêncio que traduz o irrepresentável do acontecimento não existe senão por via da sua representação” (RANCIÈRE, 2010, p.137). A sensação de silêncio provocada pelas fotografias acaba por reforçar a potência do irrepresentável. Nas palavras de Rancière:

a representação não é o acto de produzir uma forma visível, é sim o acto de dar um equivalente, coisa que a palavra faz tanto quanto a fotografia. A imagem não é o duplo de uma coisa. É um jogo complexo de relações entre o visível e o invisível, entre o visível e a palavra, entre o dito e o não-dito. (RANCIÈRE, 2010, p.139)

A ideia de resgatar a história de maneira fragmentada, não linear e criando vicissitudes entre o visível e o invisível perpassa toda a escrita benjaminiana. Nada do que alguma vez aconteceu pode ser dado por perdido e o resgate da história dá-se a partir de imagens que relampejam. Cabe ao fotógrafo, recolhedor e organizador de vestígios, a missão de reconstituir os acontecimentos, de nutrir nossa capacidade de enxergar o invisível, pois “[...] o conhecimento existe apenas em lampejos.” (BENJAMIN, 2007, p.499).

Também para Agamben a fotografia é capaz de recolher o real que está sempre a ponto de perder-se, para torná-lo novamente possível. Segundo Agamben, a possibilidade de redenção está inscrita no tempo próprio da imagem, enquanto ela perdura. “A imagem fotográfica é sempre mais que uma imagem: é o lugar de um descarte, de uma laceração sublime entre o sensível e o inteligível, entre a cópia e a realidade, entre a memória e a esperança.”¹¹ Observamos esse esforço no trabalho de Ristelhuber que, segundo observação de Didi-Huberman, corresponde antes de mais nada à vontade de subverter e de reinventar o documental de guerra.

Uma artista como Sophie Ristelhueber, que anteriormente trabalhou no mundo do fotojornalismo - foi assistente de Raymond Depardon - conduz hoje esse valor de uso do documento até um ponto de intensidade de tal forma que cada fotografia parece manifestar tanto o silêncio do acontecimento como o grito de sua marca ¹².

9 “Something remains that is not the thing, but a scrap of its resemblance.[...] that something, therefore, bears witness to a disappearance while simultaneously resisting it, since it becomes the opportunity of its possible remembrance.” (Didi-Huberman, 2008a, p. 167) tradução nossa.

10 Chamamos de *imagens oblíquas*, aquelas que reconfiguram as evidências do visível de maneira transversal, ou seja, que estão menos atreladas à objetividade e à função testemunhal.

11 “La imagen fotográfica es siempre más que una imagen: es el lugar de un descarte, de una laceración sublime entre lo sensible y lo inteligible, entre la copia y la realidad, entre el recuerdo y la esperanza.” (AGAMBEN, 2005, p. 33). Tradução nossa.

12 Una artista como Sophie Ristelhueber, que anteriormente trabajó en el mundo del reportaje gráfico - fue asistente de Raymond Depardon - conduce hoy ese valor de uso del documento hasta un punto de intensidad tal que cada fotografía parece manifestar tanto el silencio del acontecimiento como el grito de su huella. (DIDI-HUBERMAN, 2008b, p.61)

Implicações no espectador

Se não é a guerra como objeto de indignação moral, não é o drama, nem a crueldade, que tipo de experiência as fotografias de *Fait* (2009) podem provocar no espectador?

O que essas fotografias oferecem ao contexto de sua recepção é o estímulo dado de uma outra maneira, que não o do efeito do choque. Assim, o espectador é motivado a desenvolver algum tipo de operação que vem de outros lugares, distintos do que são facilmente veiculados pela mídia.

O espectador é posto em ação, para reconfigurar as evidências do visível, sob um regime próprio de pressupostos e de suposições, o que Rancière denomina de inteligência coletiva de emancipação.

Reconfigurar a paisagem do perceptível e do pensável é modificar o território do possível e da distribuição das capacidades e das incapacidades. O dissentimento recoloca em jogo ao mesmo tempo a evidência do que é percebido, pensável e fazível e a repartição daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum. É nisso que consiste um processo de subjectivação política: na acção de capacidades não calculadas que vêm fender a unidade do dado e a evidência do visível para desenhar uma nova topografia do possível” (RANCIÈRE, 2010, p.73).

A proposta de um *espectador emancipado* apresentada por Jacques Rancière (2010), inicialmente aplicada ao teatro, pode ser também utilizada aqui para pensarmos que tipo de experiência essas imagens podem oferecer. Para o autor, emancipar significa “desmantelar a fronteira entre os que agem e os que vêem, entre indivíduos e membros de um corpo colectivo.” (RANCIÈRE, 2010, p.31). Assim, a emancipação é posta em prática quando se compreende que olhar é também uma ação que pode transformar a distribuição das posições. O espectador é aquele que observa, seleciona, compara, interpreta. É também aquele que liga o que vê com outras coisas que viu em outros espaços. Ele compõe o seu próprio *poema* com os elementos que tem à sua frente, por exemplo, associando uma imagem à uma história que leu ou que lhe foi contada.

Para Rancière, a prática de traduzir a partir de traduções que os outros lhe apresentam, de colocar as suas experiências em palavras é um trabalho poético que está no cerne de toda a aprendizagem. Cada um tem o poder de traduzir à sua maneira o que percebe, de fazer ligações com seus conhecimentos singulares, o que os tornam únicos e ao mesmo tempo semelhantes a todos os outros.

Este poder comum da igualdade das inteligências liga os indivíduos entre si, fá-los proceder à troca das suas actividades intelectuais, ao mesmo tempo que os mantém separados uns dos outros, igualmente capazes de utilizar o poder de todos para traçar o seu caminho próprio. (RANCIÈRE, 2010, p.27)

O distanciamento das imagens de *Fait* (2009) de seus referentes transforma-as em algo que já não são elas mesmo, conduzindo os espectadores a ver, sentir, compreender e fazer traduções à sua própria maneira. A idéia não é a de impor, nem instruir o espectador, mas sim, de produzir uma forma de consciência, uma intensidade de sentimento, uma energia para a ação. Segundo Rancière (2010) é preciso desfazer a ideia de papéis pré-estabelecidos, sair do domínio próprio e trocar os respectivos lugares e poderes.

Considerações finais

A obliquidade das imagens de Ristelhueber, ao mesmo tempo que evidencia que os horrores da guerra são irrepresentáveis, abre caminhos para o espectador problematizar, conforme sua percepção, um assunto que é sempre urgente. Nesse processo, reside também a possibilidade de emancipação de cada espectador. Como Rancière (2010), acreditamos que enquanto espectadores, aprendemos e ensinamos, agimos e conhecemos, ligamos constantemente o que vemos com aquilo que já vimos, fizemos ou sonhamos.

O discurso visual de *Fait* (2009) assinala para uma outra forma de escrita que escapa à do fotojornalismo convencional e que contempla aspectos como a desdramatização, o silêncio e os vestígios. Sem o intuito de antecipar sentidos ou efeitos, o trabalho oferece um modo particular de restaurar e rememorar o passado e mostra como uma imagem pode ser pujante mesmo diante de uma certa irrepresentabilidade.

Seguindo com Rancière, acreditamos que as fotografias de *Fait* (2009) permitem-nos estabelecer uma nova confiança na capacidade política das imagens, à medida que elas não se propõem a fornecer armas para os combates. "Contribuem, sim, para desenhar configurações novas do visível, do dizível e do pensável, e, por essa via, uma nova paisagem do possível." (RANCIÈRE, 2010, p.151).

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. El Dia Del Juicio. In: AGAMBEN, Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005. p.29-34.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas; v.1. 10.ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images in spite of all*. Chicago: University of Chicago Press, 2008a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La emoción no dice "yo"*. Diez fragmentos sobre la libertad estética. In: JAAR, Alfredo. *La política de las imágenes*. Santiago: Editorial Metales Pesados, 2008b.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

LEDO, Margarita. *Documentalismo Fotográfico. Êxodos e Identidad*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1998.

RANCIÈRE, Jacques. El teatro de imágenes. In: JAAR, Alfredo. *La política de las imágenes*. Santiago: Editorial Metales Pesados, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

RISTELHUEBER, Sophie. *Fait*. Nova Iorque: Books on Books, 2009.