

Persistência fotográfica: a força de evidência e a vitalidade do atlas

Nélio Conceição

Tendo como pano de fundo a noção de persistência, este texto aborda quer a recorrência de certas questões em fotografia, de uma perspectiva mais teórica ou filosófica, quer o modo como algumas imagens e alguns trabalhos com a imagem fotográfica dão conta de peculiares persistências fotográficas, isto é, como as fotografias sobrevivem, são retomadas ou reconfiguradas, ganhando novos sentidos ao longo da sua existência.

Nesta tensão entre uma ontologia fotográfica e o trabalho concreto com as imagens, será discutida a questão da evidência a partir das relações entre fotografia e pensamento filosófico, tomando-se como mote o trabalho fotográfico *Evidence*, de Larry Sultan e Mike Mandel. As perspectivas de Roland Barthes e John Tagg relativamente a esta questão serão ponderadas mediante uma aproximação ao *Tratado da Evidência*, de Fernando Gil, procurando-se assim dar conta da complexa fertilidade do solo natal da evidência fotográfica. Para terminar, far-se-á uma breve passagem pelo atlas, considerado numa primeira instância enquanto figura visual e de pensamento que tem encontrado na fotografia um aliado de peso, considerado, de seguida, de um modo concreto, a partir de uma situação limite que aparece no *Atlas* de Gerhard Richter.

De *Evidence* à evidência

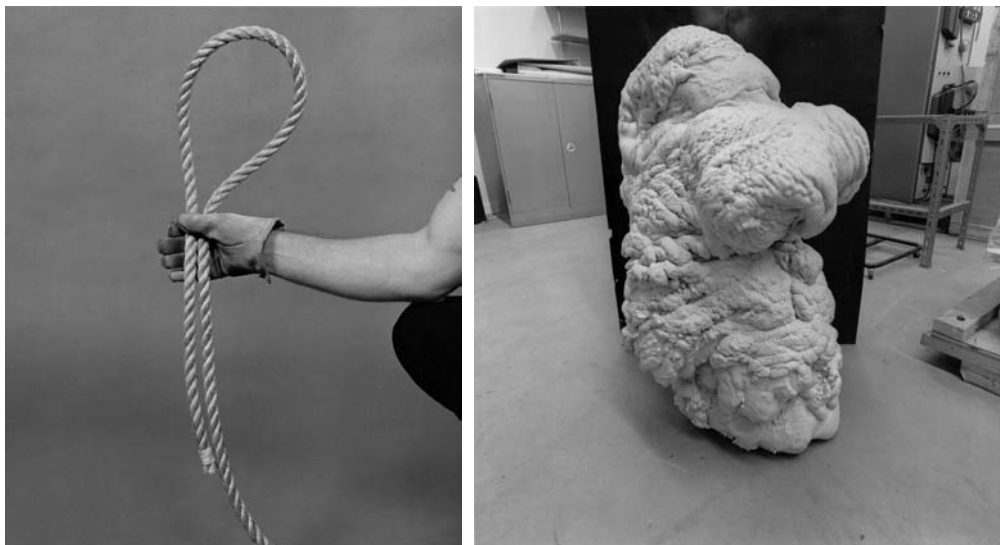
Evidence foi publicado em 1977 e mostra cinquenta e nove fotografias a preto e branco, uma por página, sem textos explicativos nem legendas a acompanhar de perto as imagens. *Evidence* resulta de um trabalho que Larry Sultan e Mike Mandel desenvolveram durante três anos, ao longo dos quais consultaram milhares de fotografias de arquivo de instituições norte-americanas: laboratórios de investigação científica, de-

partamentos militares, polícia, bombeiros, hospitais, institutos aeronáuticos e agrícolas. A escolha e a montagem das fotografias constitui, antes de mais, um exercício de recontextualização, um movimento que não só as afasta da função para a qual foram criadas – e, conseqüentemente, do seu estatuto documental –, mas também as insere num contexto artístico, ou pelo menos num contexto em que a univocidade de sentido é dissolvida, criando distintas camadas de leitura.

Esse movimento situa-nos também, salvo todas as diferenças específicas, num terreno próximo do de Duchamp ou dos dadaístas, pela compreensão dos efeitos da recontextualização dos objectos, das imagens, das fotografias, gesto que levanta toda uma série de questões visuais e conceptuais. Estranhamente – e isto desde logo desconcertou aqueles que, em plena década de 70, se confrontaram com este trabalho –, estas fotografias banais que serviam como veículos de informação, que tendiam para a nitidez e a objectividade do ponto de vista formal, apareciam agora ambíguas, lacónicas, perturbadoras, quase ameaçadoras. Talvez ainda com mais estranheza, assemelhavam-se a fotografias realizadas por fotógrafos da cena artística sua contemporânea, também ela cada vez mais permeável à riqueza da banalidade ou à ambiguidade do quotidiano. Neste sentido, fazem parte de um processo de subversão de categorias rígidas relativamente à fotografia artística e à própria arte em geral, processo que beliscava, entre outras, as noções de autoria ou de objecto artístico.

Evidence dá-nos também a pensar outros aspectos, porventura triviais, mas cuja fertilidade não deve ser negligenciada. Trata-se de gestos simples, mas preñes de conseqüências, relativos à singularidade das imagens (aspecto que, com múltiplas implicações, é constitutivo de toda e qualquer fotografia), à sua mudez e ao modo como a montagem e as novas configurações fazem surgir aspectos latentes das fotografias. Já ao nível da sua singularidade, uma fotografia – por exemplo, a mão direita de alguém, com uma luva, segurando uma corda – dificilmente parece inequívoca, dificilmente, por si mesma, consegue mostrar-se numa transparência absoluta de significado, se por significado entendermos um sentido que se situa algures entre o reconhecimento dos objectos retratados e a compreensão da sua função na imagem. Isto pode ser relacionado, por exemplo, com a mudez de que falava Barthes em *A Câmara Clara* ou com a necessidade da legenda enunciada desde logo por Walter Benjamin em *Pequena História da Fotografia*¹. Perante a ruptura operada pela descontextualização, a nossa reacção pode ir desde a paralisia ao esforço de uma renovada atenção, num «limbo impreciso» que parece exigir do observador mais do que este, muitas vezes, está preparado para dar.

Ora, colocadas lado-a-lado, duas fotografias sem aparente relação tornam ainda mais problemática – e fértil, pelo menos do ponto de vista artístico – a questão do significado, não apenas de cada uma em particular, mas de ambas. Portanto, não só uma fotografia



Larry Sultan, Mike Mandel, *Evidence*, Distributed Art Publishers, 2003 [1977]

frequentemente desafia uma leitura literal, bem como a tensão entre os diversos elementos que a constituem, ou que a põem em relação com outras fotografias, dão conta de um processo que trabalha por dentro todas as construções de conjunto: séries, álbuns ou atlas de imagens. Como referem Martin Parr e Gerry Badge em *The Photobook: a History*, referindo-se ao livro *Evidence*: «59 imagens misturadas, ou melhor, habilmente seleccionadas e postas em sequência, podem formar um enigma visual, um mistério incalculável»².

Recontextualização e consequente anulação de valor documental³, jogo de estranheza, renovada atenção exigida pela fotografia e pelos seus elementos, criação de analogias, reconfiguração num todo. Dir-se-ia porventura estarmos perante o método morfológico de Goethe, numa tensão entre o uno e o múltiplo, numa dupla atenção à singularidade dos fenómenos e àquilo que resulta da visão de conjunto.

Um último aspecto a focar relativamente a este trabalho, o qual nos permite encetar toda uma série de novas considerações, diz respeito ao título. Porquê evidência? Antes de mais, é clara a relação entre a noção de evidência e o contexto de onde as fotografias foram retiradas, um contexto de documentação e de prova. Contudo, a descontextualização provoca um curto-circuito nesta relação, mostrando desde logo o seu enraizamento em factores institucionais e discursivos. *Evidence* é portanto percorrido por uma subtil ironia, por uma provocação. É um jogo com a evidência, uma tentativa de a abalar onde ela parece mais forte; mas ao mesmo tempo este jogo não é completamente disruptivo, pois as fotografias persistem e mantêm-se em si mesmas iguais, com as mesmas formas, parecendo também conservar uma atmosfera muito própria.

As questões permanecem: as fotografias podem já não ser um veículo de informação, mas perderão a sua evidência? O que é que uma fotografia prova? Do que é que ela é uma evidência? E, não provando nada, não tendo um valor epistémico explícito, podemos ainda falar de evidência? Estas são questões complexas, cujas respostas extravasam em muito o âmbito do trabalho de Sultan e Mandel. No entanto, ele toca num ponto sensível relativamente à compreensão do que seja a fotografia.

Há também, por detrás desta complexidade, uma questão de diferenças linguísticas, já que em língua inglesa a palavra *evidence* tem uma carga muito mais positivista do que, por exemplo, a *evidência* em língua portuguesa. Significa isto que *evidence* cola-se mais facilmente à dimensão de prova, de adequação à verdade. Embora estas diferenças possam parecer insignificantes, elas trazem consigo toda uma construção – fundamentos, passagens, limites – do mundo e do pensamento, que nos coloca, para o que aqui nos interessa, perante uma profunda questão conceptual.

À primeira vista, aquilo que vimos até agora parece ir ao encontro da tese que John Tagg desenvolve no livro *The Burden of Representation*, e que conhecerá desenvolvimentos noutros textos:

Que uma fotografia possa ser considerada uma *evidência* resulta, não de um facto natural ou existencial, mas de um processo social, semiótico, embora isto não presuponha a existência de um valor de evidência embebido na impressão, num aparelho abstracto, ou numa estratégia de significação particular. Será um argumento central deste livro que, aquilo a que Barthes chama «força de evidência», é um resultado histórico complexo e é exercido pelas fotografias somente dentro de certas práticas institucionais e dentro de relações históricas particulares, cuja investigação levar-nos-á para longe de qualquer contexto estético ou fenomenológico.⁴

John Tagg propõe uma espécie de genealogia de algumas práticas fotográficas de finais do século XIX, inícios do século XX, projecto que, de acordo com os seus pressupostos, passa ao lado de problemas de cariz ontológico, estético ou fenomenológico. Desta demarcação disciplinar despontam dois aspectos que se interrelacionam: um relativo à óbvia e forte presença dos trabalhos de Michel Foucault nas teses de Tagg, mediante a articulação entre conhecimento, discurso e poder; outro relativo a um estreitamento daquilo a que se pode chamar de *experiência fotográfica*, na medida em que, por exemplo, qualquer hipótese de consideração de experiências estéticas é desde logo absorvida (ou talvez esquecida) pela discriminação das práticas institucionais e pelas ligações históricas particulares, quando na verdade esse tipo de experiência deveria ser tomada em toda a sua amplitude, no seu carácter criativo, e até mesmo corro-

sivo, por relação com uma dada ordem instituída. Portanto, por mais pertinente e profícua que seja esta posição, não me é possível segui-la em toda a linha, pois se ela corrobora alguns dos aspectos que temos analisado a partir de *Evidence*, não nos permite, contudo, perceber todos os dados da questão.

O que está aqui em causa não é apenas uma discussão acerca dos diferentes sentidos da palavra evidência. É também a compreensão de uma outra face da evidência fotográfica, não subsumível ou desmontável – sociológica, histórica ou genealogicamente – pela primeira. A evidência é um conceito capaz de circunscrever a persistência fotográfica, dá conta daquilo que alimenta as suas muitas vidas possíveis, é um sintoma da sua força e da sua fragilidade.

Recuperam-se as palavras de Jean-Claude Lemagny, antigo director do departamento de estampas e fotografia da Biblioteca Nacional de França e um profundo conhecedor e divulgador da fotografia contemporânea:

A fotografia pode ser um instrumento e uma manifestação. Mas é o momento de regressar à arte. Através daquilo que fazem os artistas, as coisas e os seres fotografados deixam de ser constatações colocadas à nossa disposição para se tornarem aberturas em direcção a um mistério. Não um mistério negativo, como aquele que cabe ao sábio dissipar, mas um mistério fundador e primeiro onde essas imagens encontram a fonte da sua presença. Assim, esse prosaísmo próprio das fotografias não é submissão aberta à utilidade, mas origem. De tal modo é verdadeiro que o mais próximo é o mais misterioso, e que nada é mais surpreendente do que a evidência.⁵

Talvez esta não fosse a melhor epígrafe para *Evidence*, mas é sem dúvida um outro lado das questões levantadas por este trabalho, capaz de dar conta da amplitude do seu enigma. De um modo muito esquemático, proponho-me então desenvolver esse outro lado da evidência, sem o considerar, contudo, como um mero campo de regiões discursivas e institucionais, mas como algo que trabalha em conjunto, de modo complexo, com essas regiões. Partirei de Roland Barthes e considerarei alguns dos traços da estrutura da evidência tal como Fernando Gil a concebe em *Tratado da Evidência*, obra cujas indicações da estrutura geral da evidência no pensamento filosófico e na sua aplicação a casos concretos parecem ser de uma enorme fecundidade para repensar a questão ao nível da fotografia.

Para Barthes, existe uma estreita relação entre a *cruzeza* da fotografia (uma espécie de efeito de superfície que limita o aprofundamento) e a sua força de evidência, como se aquilo que é tido como evidente impossibilitasse, ou pelo menos dificultasse, a circulação da dúvida, do erro, do não-ser. Embora Barthes, na linha de Blanchot, recorra ao movi-

mento de uma presença-ausência para caracterizar a essência da imagem, o ponto nevrálgico da fotografia encontra-se na ostensão da presença. A força de evidência, ao implicar a atenuação do aprofundamento da imagem, implica também um certo silêncio: da significação, da interpretação⁶. Atentemos de novo – numa repetição que visa um aprofundamento na diferença, inevitabilidade do pensamento que não se quer nem estagnado, nem absolutamente exterior, nesse lado de fora de uma pressuposta originalidade absoluta do ponto de vista – numa das mais citadas passagens de *A Câmara Clara*:

Se a Fotografia não pode ser aprofundada, isso deve-se à sua força de evidência. Na imagem, o objecto entrega-se em bloco e o olhar está *certo* disso – ao contrário do texto ou de outras percepções que me apresentam o objecto de uma forma frouxa, discutível e assim me levam a desconfiar daquilo que julgo ver. Essa certeza é soberana porque tenho a possibilidade de observar a fotografia com intensidade. Mas também, por muito que prolongue essa observação, ela nada me diz. É precisamente nesta paragem da interpretação que reside a certeza da Foto: consumo-me a verificar que *isto foi*; para quem quer que tenha uma foto na mão, trata-se de uma «certeza fundamental», uma «Urdoxa», que nada pode destruir, a não ser que me provem que essa imagem *não é* uma fotografia. Mas também, infelizmente, é na medida da sua certeza que eu nada posso dizer dessa foto.⁷

O ponto de vista de Barthes é de alguma forma fenomenológico, embora se trate de uma fenomenologia cínica, trespassada de afectos, que pretende dar conta de um fenómeno que rompe as fronteiras da história e que é inerente a qualquer imagem fotográfica, fruto da sua constituição física e química, fruto ainda, e sobretudo, do seu *isto foi*, da espessura visual que atesta temporalmente a existência daquilo ou daquele que aparece na fotografia.

Embora à primeira vista a evidência possa parecer uma questão pouco problemática, quer na sua aplicação linguística quotidiana, quer na sua relação com a verdade, no sentido em que dá conta de algo que parece dispensar provas, erigindo-se como uma «verdade redobrada, uma afirmação que não precisa de justificação»⁸, um olhar mais atento permite-nos verificar que é um conceito que enfrenta uma série de questões complexas, presentes nas mais variadas áreas do saber. Há uma espécie de advertência que Fernando Gil faz no início do *Tratado* e que julgo ser extensível à evidência fotográfica: não devemos ver a evidência como uma fantasmagoria cujos paradoxos são fáceis de denunciar, mas considerá-la antes como um visar constitutivo do pensamento, talvez o seu elemento natal. «Em nome de uma crítica da metafísica, seria de certo modo inútil, reduzir a evidência a um logro, mais ou menos elaborado. A metafísica exprime a natureza

do espírito, a evidência participa, segundo os termos de Wittgenstein, do modelo de pensar, de dizer a verdade e de enganar-se, que é “próprio da espécie humana?”»⁹.

Ora, na fotografia somos também confrontados recorrentemente com um tipo de experiências perceptivas e de pensamento que são de carácter intuitivo, que tocam num elemento natal da nossa relação ao mundo e que são prévias à verdade e ao engano. Podemos até dizer que muita da fotografia contemporânea coloca-se exactamente numa certa ambiguidade onde algo é dado simultaneamente como verdade e engano. O desconcerto de uma evidência ambígua. Ficam dois exemplos representativos de duas utilizações da fotografia, em diferentes registos e com diferentes amplitudes, que escapam a uma categorização fácil e que necessitariam certamente de maior explicitação: Jeff Wall, por um lado; e alguns pseudo-auto-retratos, por outro: Cindy Sherman, Jorge Molder, Helena Almeida. Não se trata, de qualquer forma, de compreender as obras destes artistas, a matriz do seu trabalho artístico, em função de uma relação entre evidência e ambiguidade, mas sim de perceber como essa ambiguidade é utilizada como um interstício onde se infiltram um sem-número de gestos criativos.

A força do aparecer, a ostensão constitutiva da evidência, não é o resultado de uma escolha entre a verdade e a falsidade, embora construa por dentro modos específicos de nos relacionarmos com a verdade e a falsidade. Em fotografia, essa ostensão traz consigo a força de uma distância – o ser que tocou a fotografia – e a força de uma intensificação – o recorte, o enquadramento que se destaca do mundo. Uma outra referência, vinda do campo do cinema, pode auxiliar-nos neste aspecto. Diz respeito ao livro que Jean-Luc Nancy escreveu sobre Abbas Kiarostami, intitulado exactamente *L'Évidence du Film*. Dos dois ensaios e da conversa entre Nancy e Kiarostami que o compõem, desponta uma interpretação dos filmes do iraniano a partir de uma experiência singular do mundo, baseada exactamente na evidência. À partida pode parecer estranha a utilização desta noção para falar de um cinema que, mesmo na sua face mais documental, parece situar-se tantas vezes numa complexa fronteira entre a realidade e a ficção. Mas a evidência a que Nancy se refere não é a que pressupõe uma espécie de verdade inatacável, uma plenitude de adequação de sentido. Pelo contrário:

A evidência, no seu sentido forte, não é aquilo que tem um sentido claro, mas aquilo que fere e cujo golpe dá uma oportunidade ao sentido. É uma verdade, não enquanto correspondência com um dado critério, mas enquanto impressão. Também não é uma revelação, pois a evidência mantém sempre um segredo ou uma reserva essencial: a reserva da sua própria luz, da qual ela provém.

Evidentia: a qualidade daquilo que se vê de longe (por um virar do avesso passivo o sentido activo de *video*, «eu vejo»). A distância da evidência fornece quer a me-

didada do seu afastamento, quer a medida da sua potência. Isso *distingue-se* de longe porque isso destaca-se, separa-se [...]. Isso fere pela sua distinção: uma imagem é também, sempre, aquilo que se subtrai de um contexto e aquilo que se talha sobre um fundo. É sempre um recorte, um enquadramento.¹⁰

Voltemos ao *Tratado da Evidência*. Esta obra visa então uma compreensão da estrutura da evidência (não da sua epistemologia, projecto de outros trabalhos de Fernando Gil), uma estrutura que encontra interiormente o seu sentido, reflectindo-se em sinais indubitáveis susceptíveis de serem lidos. Ela atravessa o rito, a profecia, o direito, o sonho; é eficaz e tem consequências sociais e individuais; exerce poder¹¹.

Partindo fundamentalmente da fenomenologia de Husserl, o *Tratado* é uma passagem trans-histórica por alguns autores da filosofia e seus nós de problemas, nós onde se cruzam outras áreas disciplinares, permitindo uma dedução abrangente dos conceitos fundamentais da evidência. Assim, *index*, *preenchimento*, *adequação*, *apodicticidade*, *contentamento*, constroem desde a raiz o pensamento da evidência, fornecendo a Fernando Gil o quadro operativo que possibilita a integração de diversos elementos provenientes da filosofia, da linguística, da psicologia, da neurofisiologia ou da psicanálise.

A estrutura da evidência assenta no complexo percepção-linguagem e tem como principal operador a alucinação. Se, por um lado, a chave se encontra desde logo nos pressupostos da fenomenologia husserliana e na sua propagação pelos campos da percepção e da linguagem, onde a evidência encontra o seu substrato material e linguístico, por outro lado, ela supõe a força energética do desejo, que potencia esse substrato. Simplificando, poder-se-ia dizer que ao par expectativa-preenchimento, próprios da fenomenologia, acresce, por inerência constitutiva, primordial, o par desejo-satisfação. O modelo, freudiano, com o qual Fernando Gil opera, é o da criança de mama que, face à ausência da satisfação, alucina a presença, a realidade do elemento que poderia satisfazê-la. A alucinação originária, à qual se associa uma figuração, consiste em fabricar a crença na existência do estímulo ou objecto que antes havia causado a satisfação¹².

De um modo que é impossível aprofundar neste momento, enunciaria apenas que esta questão da alucinação da evidência, enquanto preenchimento de uma expectativa ou satisfação de um desejo, encontra formulações similares em dois dos autores mais importantes e citados em teoria da fotografia.

André Bazin, em *Ontologia da Imagem Fotográfica*, também refere uma alucinação constitutiva da fotografia, embora o faça em função de uma indistinção entre imaginário e real, entre imagem e objecto, indistinção que desde logo foi aproveitada pelos surrealistas. De qualquer forma, é uma alucinação do objecto, uma espécie de preenchimento de uma expectativa que, em Bazin, ganha contornos antropológicos, relacionados com um desejo de realismo e de fixação do tempo¹³.

O segundo é proveniente de *Sobre Alguns Motivos na Obra de Baudelaire* e diz respeito a uma imagem que Walter Benjamin enuncia aquando da discussão sobre as alterações que a fotografia provocou na questão da memória, alterações que se relacionam com o efeito de choque na modernidade. Referindo-se a uma distinção entre pintura e fotografia em função do elemento do desejo e da satisfação, diz o seguinte:

Um quadro que contemplemos reflecte algo de que o olhar nunca se poderá saciar. Aquilo que lhe permite realizar o desejo susceptível de ser projectado até à sua origem seria então qualquer coisa que alimenta incessantemente esse desejo. Torna-se então claro o que separa a fotografia da pintura, e a razão pela qual não pode haver um princípio «formal» único que sirva a ambas: para o olhar que não se sacia perante um quadro, a fotografia representa antes aquilo que a comida é para a fome ou a bebida para a sede.¹⁴

Deixemos repousar esta passagem na enigmática fertilidade que tece tantas imagens de Benjamin. Direi apenas que talvez muitos fotógrafos ou artistas que usam a fotografia tenham aprendido a jogar e a exercitar-se com esta fome.

Foram enunciados alguns exemplos de articulação entre a estrutura da evidência, tal como Fernando Gil a descreve, e os modos como ela trabalha na nossa experiência com a fotografia. Outras indicações seriam possíveis, relacionadas, por exemplo, com o carácter deíctico, o *isto* do *isto foi*, que aponta para algo de singular na ordem do espaço e do tempo. Ou relacionadas com a questão da percepção directa, da imediatez ou intuição que tanto trabalha a evidência filosófica como a fotográfica, se bem que o carácter de imagem nos obrigue a procurar, como o faz Nancy, essa espécie de reserva, de dissemelhança, de reduto relativo à luz que esteve na origem da fotografia.

As feridas abertas pela reconfiguração

Vimos, a partir de *Evidence*, o poder da recontextualização e da reconfiguração enquanto modos de jogar com a persistência das imagens fotográficas. Neste sentido, adiantemo-lo desde já, esse trabalho, que tem por base a selecção e a sequenciação, é também um atlas. Vimos como a força de evidência fotográfica nos fala de uma vivência humana que faz retinir aspectos fundamentais da nossa experiência com o mundo. Tentaremos agora perceber como isto encaixa numa compreensão mais abrangente da figura do atlas.

Em todo e qualquer atlas assistimos a uma tensão entre singularidade e todo, a nossa capacidade de observação é posta à prova no que concerne à descoberta de associações, analogias, constelações, sínteses. Tal como Didi-Huberman aponta, trata-se de uma forma visual de saber que implica dois paradigmas: estético e epistémico. Além disso, há nele uma potência desestabilizadora, que convive de perto com a questão da montagem¹⁵. Em vários exemplos de atlas que podemos encontrar na arte mais recente, trata-se de colocar a arte, em geral, e a fotografia, em particular, num território entre a estética e a epistemologia, entre o sensível e o conhecimento. E a fotografia, por razões que têm que ver com a sua própria constituição técnica, com o seu contacto privilegiado com o real, com os modos peculiares como permite trabalhar a evidência, é certamente das imagens que mais sucesso conhece neste terreno de tensões.

A persistência e as muitas vidas da fotografia fazem-se também a partir da sua reconfiguração. Essa persistência não se define somente pela prática do arquivo, prática que parece por vezes demasiado associada a uma acumulação estática; também não se define somente por uma recontextualização em que um novo discurso, uma nova relação institucional e um novo exercício de poder enquadrariam o significado das imagens. Embora a reconfiguração no atlas absorva algo destes elementos, ela põe em jogo aquilo que nas fotografias fere e abre sentidos. Trata-se, também aqui, de perceber a complexa relação que mantemos com a evidência fotográfica.

Para de alguma forma concretizar a riqueza e a complexidade dessa relação, atendamos ao *Atlas* de Gerhard Richter, um atlas que o artista alemão vem a montar e reconfigurar desde há décadas, e onde podemos encontrar não só reproduções das suas obras de arte, mas também de imagens, muitas fotografias, esboços, despojos. E tudo isso a alimentar-se da força singular de cada imagem e dos múltiplos sentidos abertos pela montagem. Podemos entrever e conceber analogias, ligações, a formação de uma obra multifacetada, as suas incoerências e a sua originalidade. E também o desconcertante acaso.

No que diz respeito à persistência da fotografia e à vitalidade, por vezes perversa, que ela adquire no *Atlas* de Richter, é de assinalar uma pequena diferença entre dois conjuntos de imagens que nele aparecem. Um esteve na origem de uma série autónoma, intitulada *18 de Outubro de 1977*, na qual Richter retratou, a partir de fotografias, o suicídio, na cadeia, dos membros do RAF, ou Grupo Baader-Meinhof. Apesar da polémica que gerou, esta série entrou no circuito artístico. O outro conjunto de imagens, apesar das tentativas de Richter, nunca pôde, por decisão do próprio, conhecer o mundo das galerias nem sequer sobreviver sem ser em reproduções. Trata-se de um trabalho sobre fotografias dos campos de concentração. Contudo – e isto é um gesto pleno de repercussões –, podemos encontrar reproduções no *Atlas*,

como se este fosse o lugar apropriado para aquilo que cria resistências e dificuldades, um ponto intermédio entre a exposição solar dos museus e a sombra dos arquivos.

Para lá de toda a dessacralização da imagem e das suas especificidades regionais, para lá desse enorme jogo de forças, de destruição e esperança em relação à pintura que forma o trabalho de Richter, este não consegue pintar os campos de concentração, não consegue pintar sobre fotografias de campos de concentração, embora o tenha tentado em dois momentos da sua vida. A sua estratégia de tratar as fotografias como imagens, isto é, de não atender em primeiro lugar ao seu carácter documental, estratégia que lhe permite até certo ponto afirmar não existirem temas tabu, parece conhecer neste contexto uma situação limite. Não que as fotografias de campos de concentração voltem a ser documentos, não que elas sejam provas ou a adequação a um determinado critério de verdade. Mas talvez sejam evidências que emudecem e paralisam. Não tanto por questões morais, não tanto pelo escândalo do tema, mas sobretudo porque, segundo o próprio Richter, aquelas fotografias são terríveis e parecem olhá-lo do fundo da morte, anunciando a sua própria morte. E este é um aspecto existencial e fenomenologicamente relevante da evidência fotográfica: nós fazemos parte do mundo fotografado, somos os judeus e os nazis, algo que por vezes se pode tornar insuportável¹⁶. Este aspecto mostra que um certo discurso da desmontagem histórica e dos poderes, por mais essencial que seja, é incapaz de atingir o fundo de muitas outras questões e de muitas outras experiências que temos, individual ou colectivamente, com a fotografia. Seja no quotidiano mais familiar ou na mais elaborada experimentação artística, a nossa fome fotográfica alimenta-se de muitas e diversas refeições.

1 Embora apontem para aspectos diferentes, estas duas referências visam o carácter opaco da fotografia, algo que simultaneamente marca a sua força e o seu silêncio. Uma das caracterizações do *punctum* barthesiano relaciona-se com a impossibilidade de redução a um código (redução que é própria do *studium*) e, conseqüentemente, com a impossibilidade de dar um nome: «Aquilo a que posso dar um nome não pode realmente ferir-me. A incapacidade de dar um nome é um sintoma característico da perturbação» (Roland Barthes, *A Câmara Clara* (Lisboa: Edições 70, 2001), 78). Veremos adiante como a esta impossibilidade de dar um nome acresce a mudez, a paragem da interpretação que é própria do *isto foi* enquanto evidência. Quanto a Walter Benjamin, a questão da legenda surge num contexto em que está em causa uma espécie de irradiação perceptiva, social e política da técnica fotográfica, o contexto da relação entre as implicações contidas na autenticidade da fotografia e uma certa necessidade de contrariar o efeito de choque a que aquela pode conduzir: «A câmara torna-se cada vez mais pequena, cada vez mais pronta a fixar imagens fugidias e secretas cujo choque faz parar no observador os mecanismos associativos. É aí que deve entrar a legenda escrita, que inclui a fotografia no âmbito da literarização de todas as condições de vida, e sem a qual toda a construção fotográfica está condenada a permanecer num limbo impreciso.» (Walter Benjamin, «Pequena História da Fotografia», in *A Modernidade* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2006), 261).

2 Gerry Badger e Martin Parr, *The Photobook: a History*, vol. 2. (London, New York: Phaidon Press, 2006), 220.

- 3 Esta anulação de valor documental refere-se sobretudo à dimensão de prova e às alterações que a recontextualização provoca na função da imagem. Saber se o valor documental desaparece por completo, sem deixar vestígios, saber se a fotografia não terá sempre algo de «documental», já estas questões exigiriam uma análise mais demorada sobre o conceito de «documento» em fotografia.
- 4 John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and History* (New York: Palgrave MacMillan, 2002), 4.
- 5 Jean-Claude Lemagny, *La Matière, l'ombre, la fiction : photographie contemporaine* (Paris: Nathan; Bibliothèque Nationale de France, 1994), 30.
- 6 Roland Barthes, *A Câmara Clara*, 147-148.
- 7 Ibid., 148.
- 8 Fernando Gil, *Tratado da Evidência* (Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1996), 9.
- 9 Ibid., 22.
- 10 Jean-Luc Nancy, *L'Évidence du Film : Abbas Kiarostami* (Bruxelles: Yves Gevaert Éditeur, 2001), 43.
- 11 Fernando Gil, *Tratado da Evidência*, 27-52.
- 12 Ibid., 226-228.
- 13 André Bazin, «Ontologia da Imagem Fotográfica», in *O que é o Cinema?* (Lisboa: Horizonte, 1992), 13-21.
- 14 Walter Benjamin, «Sobre Alguns Motivos na Obra de Baudelaire», in *A Modernidade* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2006), 141.
- 15 Georges Didi-Huberman, *Atlas. Cómo llevar el mundo a cuestas?* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011), 14-16.
- 16 Sobre este tema, cf. sobretudo as entrevistas de Richter com Gregorio Magnani e Jan Thorn-Prikker, ambas de 1989 (Gerhard Richter, *Text* (Londres: Thames & Hudson, 2009), 221-240). Nestes, como noutros textos, Richter refere-se ao carácter directo da fotografia e a uma ideia muito forte relacionada com uma espécie de espelhamento mediante o qual, ao olharmos para certas fotografias, ou pinturas sobre fotografias, somos confrontados conosco mesmos e com a nossa ambivalência face ao mundo e aos outros. Esta ideia encontra uma formulação lapidar numa nota de 17 de Março de 1986: «O horror que sentimos sempre que sucumbimos ou somos forçados a sucumbir à percepção da atrocidade (por amor à nossa própria sobrevivência, protegemo-nos com a ignorância e o olhar para o lado), o nosso horror alimenta-se não só do medo de que isso nos possa afectar, mas também da certeza de que a mesma crueldade assassina opera e está pronta a agir dentro de cada um de nós.» (Ibid., 159).

Bibliografia

- BADGE, Gerry e PARR, Martin. *The Photobook: a History*, vol. 2. London; New York: Phaidon Press, 2006.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 2001 [1980].
- BAZIN, André. «Ontologia da Imagem Fotográfica», in *O que é o Cinema?*. Lisboa: Horizonte, (1992) [1958].
- BENJAMIN, Walter. «Pequena História da Fotografia», in *A Modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006 [1931].
- BENJAMIN, Walter. «Sobre Alguns Motivos na Obra de Baudelaire», in *A Modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006 [1940].
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas. Cómo llevar el mundo a cuestas?*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.
- GIL, Fernando. *Tratado da Evidência*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1996 [1993].
- LEMAGNY, Jean-Claude. *La Matière, l'ombre, la fiction : photographie contemporaine*. Paris: Nathan; Bibliothèque Nationale de France, 1994.
- NANCY, Jean-Luc. *L'Évidence du Film : Abbas Kiarostami*. Bruxelles: Yves Gevaert Éditeur, 2001.
- RICHTER, Gerhard. *Text*. London: Thames & Hudson, 2009.
- TAGG, John. *The Burden of Representation: Essays on Photographies and History*. New York: Palgrave MacMillan, 2002 [1988].