



Fotografias de conflito: o que permanece?

Kátia Hallak Lombardi

DOI 10.5433/1984-7939.2011v7n1p13

Fotografias de conflito: o que permanece?

Photographs of conflicts: what remains?

Kátia Hallak Lombardi *

Resumo: *Imagens da dor e da guerra são publicadas constantemente pelos veículos de comunicação, acabando por gerar uma verdadeira “iconografia do sofrimento”. Este artigo propõe a discussão sobre outros formatos de linguagem fotográfica que se diferenciem da produção midiática habitual de conflitos e que estejam relacionados à concepção benjaminiana da lógica do vestígio. Quais as possibilidades de alargamento da linguagem fotográfica voltada para a representação da guerra? O livro *Fait*, de Sophie Ristelhueber (2009), é tomado para exemplificar como a fotografia pode provocar novas tensões.*

Palavras-Chave: *Fotografia. Conflito. Vestígio. Sophie Ristelhueber.*

Abstract: *Images of pain and war are constantly published by the media, and ultimately generate a true “iconography of suffering.” This article proposes a discussion of other formats of photographic language that is distinct from the usual media production and conflicts that are related to Benjamin’s conception of the logic of the trace. What are the prospects of enlargement of the photographic language focused on the representation of war? The book *Fait*, Sophie Ristelhueber (2009), is taken to illustrate how photography can lead to new tensions.*

Keywords: *Photography. Conflict. Trace. Sophie Ristelhueber.*

* Mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutoranda pela mesma instituição. Professora assistente da Universidade Federal de São João del-Rei, em Minas Gerais. Autora do projeto fotográfico www.guardioesdopatrimonio.com.br.

Introdução: da Crimeia ao terrorismo

As fotografias de *Fait*, feitas por Sophie Ristelhueber (2009) no Kuwait, nada têm de espetacular. Elas revelam traços sobre a terra, marcas deixadas na superfície, uma espécie de paisagem idílica, que, no entanto, têm como pano de fundo a Guerra do Golfo.

O tema dessas imagens, a guerra, faz parte da história oficial da fotografia desde 1855, quando o inglês Roger Fenton (1819-1869), acompanhado de quatro assistentes, partiu em uma carroça-laboratório para fotografar os campos de batalha da Crimeia. Desde então, a documentação fotográfica de conflitos e massacres tornou-se parte do fluxo incessante de imagens que circundam nosso cotidiano.

Em busca de aumentar o número de leitores, a mídia vem investindo na fotografia sensacionalista e na *foto-choque*¹, criando o que Susan Sontag denominou de *iconografia do sofrimento*. Em *Diante da dor dos outros*, Sontag (2003) faz uma reflexão sobre o efeito dessas fotografias em nossas vidas: elas terão perdido o poder de nos chocar? Estamos insensibilizados pelo bombardeio de imagens? A autora é sagaz ao comentar que:

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).

Além disso, sabemos que as fotografias nada têm de inocentes, são recortes espaço-temporais configurados ideologicamente. Nas imagens encomendadas pelo governo britânico (1855) a Roger Fenton, a guerra não parecia carregada de horrores. No livro *Fotografia e sociedade*, Gisèle Freund (1995, p. 108) explica que “estas imagens dão uma ideia muito falsa da guerra, pois apenas representam soldados bem instalados

¹ Termo usado por Margarita Ledo (1998) para definir a fotografia traumática, feita para causar impacto, para chamar a atenção do observador.

por detrás da linha de fogo”. Não há sangue, não há soldados mutilados, nem corpos espalhados pelo chão, pois essas fotografias foram feitas para veicular informações favoráveis ao poder constituído (Figura 1). Sontag (2003, p.43) completa:

Reconhecendo a necessidade de um contra-ataque aos alarmantes testemunhos publicados na imprensa sobre os riscos e as privações sofridos pelos soldados britânicos despachados para lá no ano anterior e não previstos pelas autoridades, o governo convidou um fotógrafo profissional bastante conhecido a fim de transmitir uma outra impressão, mais positiva, dessa guerra cada vez mais impopular.

Figura 1 – Acampamento de cavalaria na Crimeia (1855)



*Fotografia: Roger Fenton
Fonte: Civita (1978, p.28)*

Se a dimensão performática da imagem² pode ser percebida desde a primeira documentação de guerra marcada na história, o que não dizer dos conflitos atuais? Com cada vez mais intensidade, estão sendo criadas imagens que não apenas cobrem ou veiculam informações sobre os

² Por *dimensão performática da imagem* entende-se que a imagem foi construída conforme orientação ideológica previamente configurada. Assim, ao produzir a imagem, o fotógrafo está executando alguma ideia previamente elaborada por alguém ou por ele próprio.

conflitos, como, elas próprias, contribuem para produzi-los. Trata-se de produzir o acontecimento para que ele possa se tornar, instantaneamente, imagem. E de produzir imagens que sejam elas próprias o acontecimento. Em *A partilha do sensível: estética e política*³, Jacques Rancière (2005) chama a atenção para as relações que são estabelecidas entre maneiras de fazer, formas de visibilidade e modos de pensar, ou seja, entre práticas estéticas e práticas políticas. “Produzir une ao ato de fabricar o de tornar visível, define uma nova relação entre o *fazer* e o *ver*.” (RANCIÈRE, 2005, p.67, grifos do autor). Nesse sentido, podemos dizer que a guerra se cria e se *performa* por meio das imagens, o que lhes confere um papel constituinte.

A fotografia tirada por Eddie Adams, em fevereiro de 1968, do chefe da polícia nacional sul-vietnamita, general-de-brigada Nguyen Ngoc Loan, dando um tiro em um homem suspeito de ser vietcongue, numa rua de Saigon, acabou por se tornar um ícone do fotojornalismo. Segundo Sontag (2003, p.52), não pode existir a menor suspeita acerca da autenticidade do que mostra a imagem, contudo, a autora conclui, a foto foi encenada: o general Loan levou o prisioneiro até a rua onde estavam reunidos os jornalistas, posicionou-o estrategicamente, de modo que seu perfil ficasse visível para as câmeras, e disparou o tiro em sua têmpora direita.

Um exemplo mais recente é o atentado terrorista ao *World Trade Center*, no dia 11 de setembro de 2001 (Figura 2). O intervalo entre a destruição de uma torre e outra possibilitou que tudo fosse testemunhado e o *espetáculo* devidamente registrado. Para Sontag (2003, p.23), o desastre foi classificado como *irreal*.

Após quatro décadas de caríssimos filmes de catástrofe produzidos em Hollywood, ‘como um filme’ parece haver substituído a maneira pela qual os sobreviventes de uma catástrofe exprimiam o caráter a curto prazo inassimilável daquilo que haviam sofrido: ‘Foi como um sonho’.

³ Rancière (2005, p.15) denomina *partilha do sensível*, “o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas”.

Figura 2 – O impacto da explosão das duas torres do World Trade Center, 2001



Fotografia: Robert Clark
Fonte: World Press Photo (2002, p.19)

Ainda assim, é inegável a importância da documentação fotográfica de conflitos e guerras, para que a condição da imagem fotográfica de testemunho dos acontecimentos e de instrumento de rememoração não deixe de ser cumprida. Aqui, o prenúncio de Walter Benjamin (1892-1940) pode ser retomado, em novos moldes, pelo pensador italiano Giorgio Agamben (2004): vivemos um *estado de exceção* tornado regra, ou, como escreve o autor, um estado em que a *política* se transforma imediatamente em *polícia*. A imagem é um dos lugares onde essa transformação se legitima e onde ela pode encontrar modos de resistência por meio dos atos de criação.

Novos tempos, novos procedimentos

A estrutura clássica da fotografia documental teve seu auge nos anos 1930, época em que fotógrafos como Lewis Hine (1874-1940), Walker Evans (1903-1975) e Dorothea Lange (1895-1965) se dedicavam,

de forma intensa, à fotografia de cunho social. Segundo o inglês Derrick Price (1997, p.92), “o arquetípico projeto documental estava preocupado em chamar a atenção de um público para sujeitos particulares, frequentemente com uma visão de mudar a situação social ou política vigente”.⁴

Nos anos 1950, desencantados com os ideais de reforma que sustentavam o documentário, as novas gerações de fotógrafos documentaristas começaram a buscar novos enfoques, retratando o mundo por outro ponto de vista, sobretudo menos otimista. O suíço Robert Frank (1924-) – ao percorrer as estradas norte-americanas em busca de imagens não previsíveis – acolheu rapidamente os primeiros sinais das transformações da fotografia documental. Foi a partir da publicação de seu livro, *Les américains* (1958), que a fotografia começou a se distanciar da herança ideológica de uma suposta objetividade que havia sido introduzida no discurso do fotojornalismo.

Nas décadas seguintes, a fotografia foi despojada de uma de suas mais importantes funções sociais, que consistia em fornecer informação, por meio das revistas ilustradas, sobre os acontecimentos do mundo. Essa função foi assumida pela televisão e pela internet.

Além disso, o desenvolvimento tecnológico desencadeou uma produção de imagens tão vasta, distribuída pela mídia com tanta generosidade, que acabou por enfraquecer nossa capacidade de rememoração. César Guimarães (1997, p.56) 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”. 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*.

⁴ Tradução livre do original (por Rui Cezar dos Santos): “The archetypal documentary project was concerned to draw the attention of an audience to particular subjects, often with a view to changing the existing social or political situation.” (PRICE, 1997, p.92).

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, grifos do autor).

O que está em jogo é a incessante redução da singularidade das imagens, que, segundo Jacques Rancière (2008, p.74, grifos do autor), é eliminada pelo sistema dominante, que as coloca em uma hierarquia de seu próprio interesse e as reduz a uma função estritamente deíctica: “*há muitas imagens* quer dizer simplesmente que *há muito*”.⁵

Para André Rouillé (2009), nos anos 1990, assistimos à crise da verdade nos países mais avançados economicamente. Essa crise atingiu os próprios fundamentos da fotografia-documento e manifestou sua inadaptação ao real. “O real mudou e não mais responde à eficácia da fotografia; por isso, a fotografia não pode mais desempenhar adequadamente seu papel de documento, nem aplicar verdade pertinente, isto é, operante.” (ROUILLÉ, 2009, p.156).

Dessa forma, alguns fotógrafos, cansados de percorrer o mundo atrás de furos jornalísticos, trataram de buscar novos procedimentos para construir suas imagens. Eles perderam o interesse em registrar os acontecimentos em tempo real e, em vez disso, estão preferindo antecipá-los, comentá-los, dar a seus personagens o direito de pose, de encenação. Trata-se de transformar o tempo fotográfico⁶, transpondo-o para antes da tomada propriamente dita. Para Rouillé (2009, p.169), na fotografia contemporânea os fragmentos substituíram os espaços homogêneos e centrais e as imagens fechadas e totalizadoras do passado.

⁵ Tradução livre do original: “*Hay demasiadas imágenes* quiere decir simplemente *hay demasiado*.” (RANCIÈRE, 2008, p.74).

⁶ Em *A máquina de esperar*, Maurício Lissovsky (2008) discute as diferentes maneiras de apanhar o instante.

Esse verdadeiro choque sísmico – que abalou todo o universo das imagens e que, em fotografia, corresponde à passagem do documento para a expressão – acelerou-se ao longo das últimas décadas. Tais deslocamentos provocaram uma verdadeira assunção das formas e das escritas fotográficas. (ROUILLE, 2009, p.169).

Traços dessa nova proposta de linguagem fotográfica – denominada aqui *Documentário imaginário*⁷ – podem ser encontrados nos trabalhos de fotógrafos como o francês Antoine D’Agata (1961-), os australianos Trent Parke (1971-) e Narelle Autio (1969), o israelense Michael Ackerman (1967-), o espanhol José Ramón Bas (1964-) e os brasileiros João Castilho (1978-), Pedro David (1977-) e Pedro Motta (1977-), entre outros.

Imagem: traço, rastro, vestígio

Trabalhando com questões de ordem política e estética da imagem, Georges Didi-Huberman (2008b), discute a produção artística relacionada a confrontos e 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, p.39, grifos do autor).⁸

Contudo, também na fotografia de guerra é possível observar novas escritas fotográficas, capazes de suscitar questões relacionadas às barbaridades dos conflitos no mundo contemporâneo. Podemos citar os trabalhos recentes do francês Luc Delahaye (1962)⁹, do alemão Thomas

⁷ 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 Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), sob orientação do Prof. Dr. Paulo Bernardo Ferreira Vaz.

⁸ Tradução livre do original: “¿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).

⁹ Didi-Huberman (2008b, p.59) ressalta que depois de ter passado grande parte de sua vida como repórter fotográfico, Delahaye desviou seus documentos baseados no *real* para buscar *imagens que pensam*. (DIDI-HUBERMAN, 2008b, p.59).

Dworzak (1972-)¹⁰ e da francesa Sophie Ristelhueber (1949-)¹¹, que abandonaram o mundo dos acontecimentos e entraram no da criação artística e da reflexão crítica.

Como ser crítico, em uma imagem, por um viés mais oblíquo? Quais as possibilidades de salvar, em uma imagem, uma singularidade do cotidiano? Queremos mostrar que uma imagem menos atrelada à noção de testemunho e à objetividade também pode conter traços que nos levem a refletir sobre conflitos passados que estão na iminência do desaparecimento. Em *Sobre o conceito da história*, na tese 6, Walter Benjamin pronunciou: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo *como ele de fato foi*. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.” (BENJAMIN, 1996, p.224, grifos ao autor).

Cabe ao fotógrafo o gesto de apanhar alguma coisa que sobrou da guerra e transformá-la em um novo código visual. Os rastros, as “lascas fortuitas do mundo” (SONTAG, 2004, p.84) recolhidas pelos fotógrafos configuram-se, portanto, em uma perspectiva para observarmos a manifestação de formas de linguagem fotográfica de conflitos, menos consagradas, menos literais. Chegamos assim à perspectiva da *lógica do vestígio* concebida por Walter Benjamin (1996, p. 223): “O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção.”

A palavra *vestigio* assume um duplo sentido nesta investigação. Em um primeiro momento, *vestigio* pode ser entendido como o sinal de um acontecimento real ou de uma entidade realmente existente. Assim, a investigação toma como ponto de partida a teoria dos signos de Charles S. Peirce (1839-1914), que caracteriza a fotografia primeiramente como um signo indicial, por manter uma conexão física com o seu objeto referencial.

¹⁰ No livro *Taliban* (2003), Dworzak mostra uma coletânea de fotografias de membros do *Taliban*, que haviam posado secretamente em quartos de fundo dos estúdios. Os retratos, retocados, colorizados e com fundos decorados, foram tirados em novembro de 2001 e posteriormente coletados e publicados por Dworzak.

¹¹ O trabalho *Fait* de Ristelhueber será discutido no próximo item.

Seguindo a tricotomia peirciana dos signos, Philippe Dubois (1992), em *O acto fotográfico*¹², reafirma a posição do discurso do índice e da referência como o predominante na fotografia, de certa forma também compartilhada por Jean-Marie Schaeffer (1996), para quem o signo fotográfico é sempre caracterizado por uma tensão entre a sua função indicial e sua presença icônica. De toda forma, a luz impressa sobre uma superfície sensível, regida pelas leis da física e da química, torna patente a função indicial da imagem fotográfica, que Dubois (1992) caracteriza como *vestígio de um real*. Nesse primeiro sentido, *vestígio* assume a mesma posição epistemológica do índice, pois carrega em si um *indício* do seu referente.

Se, de acordo com Peirce (2008), a fotografia é um signo indicial que mantém uma relação com o seu objeto referencial, marcado por um quádruplo princípio – de conexão física, de testemunho, de designação e de singularidade – e situado no passado, para Walter Benjamin (1996) a imagem não guarda apenas elementos do passado, mas a promessa do futuro.

Assim, *vestígio* tende a adquirir um segundo sentido, quando pensado segundo o discurso premonitório de Walter Benjamin, que tem por princípio abrir as temporalidades do signo. Para além da sua função designativa, do *isso-foi* e da irreversibilidade do tempo, *vestígio* pode ser entendido como ruína, resíduo, como possibilidade de reflexão a partir do que permanece, de modo não linear. O passado ao qual Benjamin regressa não é fechado, mas aberto e alimenta o compromisso com o futuro: “Se assim é, um encontro secreto está então marcado entre as gerações precedentes e a nossa.” (BENJAMIN, 1996, p.223). O tempo verbal escolhido por Benjamin jamais seria o pretérito perfeito, mas sempre o futuro do pretérito, ou seja, passado e futuro ao mesmo tempo.

¹² Ao tomar como ponto de partida a distinção peirceana entre ícone, índice e símbolo, Dubois (1992) demarca, em termos retrospectivos, três posições epistemológicas bastante distintas quanto à questão do realismo e do valor documental: a primeira envolvendo o discurso da mimese, isto é, a fotografia como *espelho do real* (ícone); a segunda como sendo o discurso do código e da desconstrução, isto é, a fotografia como *transformação do real* (símbolo); e a terceira, o discurso do índice e da referência, isto é, a fotografia como *vestígio de um real*.

Michael Löwy (2005), ao fazer uma leitura das teses benjaminianas, reforça que a relação entre hoje e ontem não é unilateral. “O futuro pode reabrir os dossiês históricos *fechados, reabilitar* vítimas caluniadas, reatualizar esperanças e aspirações vencidas, redescobrir combates esquecidos, ou considerados *utópicos, anacrônicos* e na *contracorrente do progresso*.” (LÖWY, 2005, p.158, grifos do autor).

Assim, por mais distante que uma imagem fotográfica esteja daquilo que a suscita, ela remete a uma espécie de salvo-conduto de algo prestes a desaparecer. A partir do gesto do fotógrafo de eleger fragmentos do que sobrou da guerra e produzir uma imagem, surge a possibilidade de um testemunho.

Fundamentado na teoria de Walter Benjamin, Didi-Huberman, em *Images in spite of all* (2008a)¹³, discute sobre a necessidade de se *arrancar* fotografias do real. Apesar da fragilidade de sua inscrição e de certa irrepresentabilidade, a imagem é fragmento de algo que aconteceu. Mesmo sabendo que as imagens não dizem a verdade, elas são necessárias, pois só assim podemos imaginar o que sucedeu e evitar o risco de o fato cair em esquecimento. Como esse *pedaço de alguma coisa* 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 (2008a, p.167), é certo que:

[...] 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.¹⁴

¹³ O livro gira em torno de quatro fotografias tomadas 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.

¹⁴ Tradução livre do original: “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).

Também para Agamben (2005), a fotografia é capaz de recolher o real que está sempre a ponto de perder-se, para torná-lo novamente possível. Nesse sentido, o *vestigio* está ligado à ideia de salvar, restituir, restaurar, reconstituir, retornar. De acordo com o autor, 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.” (AGAMBEN, 2005, p.33).¹⁵

A ideia de imagem fragmentada e de tempo descontínuo perpassa toda a escrita benjaminiana. Nada do que alguma vez aconteceu pode ser dado por perdido e a recuperação da história dá-se a partir de imagens que relampejam. Em *Passagens* (2007), fica claro como o autor acreditava na utilização dos vestígios como método de pesquisa.

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os. (BENJAMIN, 2007, p.502).

FAIT: o que permanece

O livro *Fait* (2009), de Sophie Ristelhueber, traz uma série de 71 imagens da Guerra do Golfo, no deserto do Kuwait. Nesse trabalho, vemos a possibilidade de pensar novas formas de escritas fotográficas em circunstâncias de insegurança, embate e intranquilidade relacionadas, de forma estreita, à *lógica do vestígio*.

Paisagens de lugares de guerra, aéreas ou de solo, em cor e em preto-e-branco aparecem nas fotografias de Ristelhueber de forma

¹⁵ Tradução livre do original: “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).

fragmentada, como fissuras na imagem (Figuras 3 e 4). São rastros de tanques, crateras de bombas, marcas de batalhas que também podem ser vistas como vestígios de história, que a artista chama de *detalhes do mundo*.

Figura 3 – Plate 23, Koweit, 1991



*Fotografia: Sophie Ristelhueber
Fonte: Ristelhueber (2009, p.24-25)*

Figura 4 – Plate 58, Koweit. 1991



*Fotografia: Sophie Ristelhueber
Fonte: Ristelhueber (2009, p.61)*

A artista, recolhadora e organizadora de vestígios, empenhou-se na missão de reconstituir os acontecimentos, de nutrir nossa capacidade de olhar para o que comumente não prestamos atenção. Desse modo, as imagens do livro lidam com dimensões não visíveis de conflitos e, como uma metonímia, permitem que uma parte revele o todo.

As *imagens-vestígios* reunidas em *Fait* (RISTELHUEBER, 2009) – que em francês significa *fato* ou *o que foi feito* – podem ser observadas pelo ponto de vista artístico e também como um importante documento (não-linear) dos rastros do conflito na região do Golfo Pérsico.

O livro não oferece histórias, não há atribuições, nem conclusões, tornando patente a nossa dificuldade em determinar o que vemos. A obra traz uma coletânea de imagens que podem se prestar a nada e a tudo, dependendo do modo de olhar. Segundo observação de Didi-Huberman (2008b, p.61), fotógrafos como Sophie Ristelhueber correspondem 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.¹⁶

Para além das mídias de massa, que mostram o *acontecimento* de maneira preponderantemente factual, as imagens que observamos em *Fait* (2009) fazem parte de um processo dissensual e estão situadas na frágil linha que separa a fotografia documental convencional da arte.

Podemos dizer que o trabalho de Ristelhueber pertence menos às grandes redes midiáticas do que às instituições de arte¹⁷. Se a mídia se

¹⁶ Tradução livre do original: “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, 2008, p.61).

¹⁷ Em 2010, por exemplo, a artista participou da 29ª Bienal de São Paulo, com um trabalho intitulado *WB*.

encarrega de nos mostrar somente imagens do que ocorre em *tempo real*, são as instituições artísticas que conseguem reunir as características necessárias para o discurso crítico. Nesse sentido, Boris Groys (2009, p.83) afirma que “em contraste com os meios de comunicação, as instituições artísticas são lugares de comparação histórica entre passado e presente, entre a promessa original e sua realização contemporânea”.¹⁸

Ristelhueber confere a seu trabalho um valor político, à medida que toma emprestado ferramentas do fotojornalismo – o tema e o instrumento – e constrói imagens não publicáveis em uma reportagem convencional. O sentido de suas imagens não provém da representação do acontecimento, mas, sim, de suas distâncias e instabilidades temporais e espaciais. O tempo nas imagens de *Fait* (RISTELHUEBER, 2009) é fragmentado, quebrado, descontínuo. Segundo André Rouillé (2009, p.405), Ristelhueber “opõe a lentidão e o amadurecimento à urgência, a distância espacial à proximidade, o posterior ao presente do evento, a distância alegórica à evidência obrigatória dos clichês de imprensa”.

Em *Fait* (RISTELHUEBER, 2009), os *vestígios* são transformados em imagens durante o ato fotográfico, no percurso da fotógrafa pelas ruínas que, nas palavras de Olgária Matos (1998, p.84), são impregnadas de ruídos e lembranças. “Em meio ao desaparecimento, são guardiãs do imperecível. São vestígios do invisível.”

É dessa forma que a experiência da guerra testemunhada por Ristelhueber 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. Segundo Aléxia Bretas (2009), Benjamim sempre ressaltou “a importância do movimento *destrutivo* de arrancar as coisas do seu contexto natural como preparação para o movimento construtivo de recombinação de suas partículas em uma *outra* constelação materialista”. (BRETAS, 2009, p.69, grifos da autora).

¹⁸ Tradução livre do original: “En contraste con los medios de comunicación, las instituciones artísticas son lugares de comparación histórica entre pasado y presente, entre la promesa original y su realización contemporánea.” (GROYS, 2009, p.83).

Considerações finais

Ristelhueber problematiza a irrepresentabilidade dos horrores da guerra, sem deixar o esquecimento tomar conta do que aconteceu. Pelo contrário, suas imagens são formas de salvar, restituir, restaurar, retornar, rememorar o passado, porém, de maneira transversal. Não há sangue, nem restos dilacerados nas fotografias da artista. No entanto, a violência da guerra pode ser percebida em suas imagens aéreas, cujas marcas deixadas sobre a terra parecem nos induzir à visões de cicatrizes ou ferimentos suturados de corpos, como pode ser observado nas figuras 3 e 4. Segundo Rouillé (2009, p.406), “[...] 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”.

Alguma coisa sobrevive na obra fotográfica de Ristelhueber, em suas películas de grande formato resta um processo de destruição, alguma coisa que ao mesmo tempo testemunha uma desapareição e é contra ela. *Fait* (2009) faz parte de uma experiência histórica que permanece aberta, inacabada, à espera da redenção. Nem a invisibilidade, nem o ícone do horror, mas o que permanece.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. El dia del juicio. In: AGAMBEN, Giorgio. **Profanaciones**. Buenos Aires: Adriana Hildalgo Ed., 2005. p.29-34.
- AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 10.ed. São Paulo: Brasiliense, 1996. (Obras Escolhidas, v.1)

BRETAS, Aléxia. Imagens do pensamento em Walter Benjamin. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n.6, p.63-73, abr..2009.

CIVITA, Victor (Ed.). **Fotografia**: manual completo de arte e técnica. São Paulo: Abril Cultural. 1978.

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

_____. La emoción no dice “yo”: diez fragmentos sobre la libertad estética. In: JAAR, Alfredo. **La política de las imágenes**. Santiago: Editorial Metales Pesados, 2008b.

DUBOIS, Philippe. **O acto fotográfico**. Lisboa: Vega, 1992.

DWORZAK, Thomas. **Taliban**. Grã Bretanha: Trolley, 2003.

FREUND, Gisèle. **Fotografia e sociedade**. Lisboa: Vega, 1995.

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

GROYS, Boris. El arte en la guerra. **Revista Brumaria**, Madrid, n.12, p.77-83, 2009.

LEDO, Margarita. **Documentalismo fotográfico**: êxodos e identidad. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.

LISSOVSKY, Mauricio. **A máquina de esperar**: origem e estética da fotografia moderna. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

LOMBARDI, Kátia Hallak. **Documentário imaginário**: novas potencialidades da fotografia documental contemporânea. 2007. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.

MATOS, Olgária Chain Féres. **Vestígios**: escritos de filosofia e crítica social. São Paulo: Palas Athena, 1998.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PRICE, Derrick. Surveyors and surveyed: photography out and about. In: WELLS, Liz (Ed.). **Photography**: a critical introduction. Londres: Routledge, 1997. p. 57-102.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Exo, 2005.

_____. El teatro de imágenes. In: JAAR, Alfredo. **La política de las imágenes**. Santiago: Editorial Metales Pesados, 2008. p.69-89.

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

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Senac, 2009.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária**. Campinas: Papyrus, 1996.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WORLD PRESS PHOTO FOUNDATION. **World Press Photo**: anuário. Amsterdã: Thames & Hudson, 2002.