

TESTEMUNHAS OCULARES: MOTIVOS ALEGÓRICOS E O FOTOGRÁFICO

EYEWITNESSES: ALLEGORICAL MOTIFS AND THE PHOTOGRAPHIC

Marco Antônio Vieira / UnB

RESUMO

É a referencialidade indiciária fotográfica que mobiliza nosso exercício teórico-reflexivo aqui. A partir da análise das reinserções discursivas de dois conjuntos de fotografias que acabam por converter-se em registro documental de práticas de extermínio adotadas pelos regimes nazista e cambojano, respectivamente, em distintos momentos da História, problematiza-se o lugar das imagens fotográficas no cálculo e regime historiográficos para além do circuito da arte. A circulação destas imagens pelo Sistema das Artes encerra uma ampla gama de questões que tangenciam as dimensões ética e estética do uso e da apropriação imagéticos. A complexidade na lida com a trama de significação engendrada pelas imagens em seu permanente e irresolvível embate com a linguagem captura-nos o olhar aqui.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia; Referencialidade; Discurso; História; Alegoria.

ABSTRACT

It is the photographic indicial referentiality which captures our theoretical and analytical gaze herein. The analysis of the discursive reinsertions of two sets of photographs which end up being converted into documental record of practices of extermination adopted by the Nazi and Cambodian regimes in different moments of History leads to the problematisation of the place of photographic images in the historiographical discourse beyond the realm of art. The circulation of such images within the circumscription of the System of the Arts encapsulates a wide gamut of issues bordering on the ethical and aesthetic dimensions of imaged use and appropriation. The complexity of the treatment of the signification bred by images in their permanent albeit insoluble confrontation with language constitutes the centre of the theoretical pulsation herein.

KEYWORDS: Photography; Referentiality; Discourse; History; Allegory.

Para François Hartog (2011), a evidência histórica encontra-se mais avizinhada da retórica e da filosofia, em sua genealogia no Ocidente, do que da disciplina histórica. Haveria aqui então uma ao menos aparente aporia, um impasse, por assim dizer. A constatação de que as imagens ocuparam por um longo período um lugar ancilar senão explicitamente decorativo no arranjo historiográfico foi amplamente denunciado por Peter Burke (2016) não pode obliterar a preponderância que o campo ótico e visual ocupa na constituição do “saber” histórico. O testemunho ocular parece ser dotado de uma força que se extrai da visão de uma cena que a retina aparenta reter sob a forma de imagem. As imagens obtidas pelos dispositivos de captura ótica derivados do fotográfico ocupam no discurso criminológico o lugar de provas irrefutáveis.

Parece-nos assim que a inegável complexidade que a imagem comporta, e isto muito antes do tão decantado giro pictórico (MITCHELL, 1994), não pode deixar de ser enfrentada pela História, ainda que estejamos cientes das armadilhas que o enredamento da linguagem, incapaz de fornecer qualquer garantia veritativa metalinguística (IANNINI, 2012), seja constitutivo do tecido da narrativa histórica (WHITE, 2014). Entre a possibilidade de mentir da língua e a aparente mudez da imagem, resta-nos a fabulação (*poiesis*) de histórias que não se podem pretender definitivas.

É a partir da potência documental atrelada à referencialidade indiciária do fotográfico e do que se passa quando se recorre a tais imagens como dispositivos veritativos do discurso histórico, assim como da inserção de imagens em um circuito marcado como “artístico”, que se estrutura este texto. Recorre-se, por fim, à *ocularização* (visualização) que a alegoria encarnada pela obra *Testemunhas Oculares X,Y,Z* (1997) de Adriana Varejão permite como síntese e *evidentia* plástico-conceitual da argumentação que aqui se persegue.

As imagens fotográficas que constituem o objeto de análise aqui eleito são marcadas por reverberações traumáticas, poder-se-ia mesmo dizer “catárticas” e suspeita-se aqui que é esta dimensão que circunda não apenas o que se encontra enquadrado por tais imagens mas igualmente aquilo que lhes circunda a inserção discursiva, a saber, sua historicidade, sua “legendagem” histórica que carece de problematização. Esta realidade discursiva, ainda que inevitável companheira da

imagem, é a um só tempo capaz de mentir como de transformar em fetiche imagens cuja gênese encontra-se envolta em narrativas cuja visibilidade enraíza-se na polêmica.

Em *Images Malgré Tout* (2003 p.14), Georges Didi-Huberman diz que “para saber é preciso imaginar”. Sua argumentação gravita em torno da interdição das imagens que serviriam como constatação, prova documental de um “crime”, a saber, o extermínio de judeus em Auschwitz. Confiava-se tal atrocidade aos membros do *Sonderkommando* (comando especial) de detentos, também eles judeus, cujo silêncio era a salvaguarda de todo o ocultamento da sordidez com que se conduziam as mortes nas câmaras de gás.



Figura 1: Anônimo (membro do *Sonderkommando* de Auschwitz).
Cremação de corpos gaseados nas fossas de incineração ao ar livre, diante da câmara de gás do
Crematório V de Auschwitz, agosto de 1944.
Fotografia.

Oswiecim, Museu de Estado de Auschwitz, Birkenau (negativos número 227-228).



Figura 2: Anônimo (membro do *Sonderkommando* de Auschwitz).
Mulheres empurradas para a câmara de gás do Crematório V de Auschwitz, agosto de 1944.
Detalhe reenquadrado. Fotografia.
Oswiecim, Museu de Estado de Auschwitz, Birkenau (negativos número 282-283).

O que guardava a retina destas testemunhas oculares de um sofrimento marcado pela vileza dependia da cumplicidade silenciosa dos detentos responsáveis pelo aniquilamento de seus próprios pares. No texto de Didi-Huberman, o que se insinua é muito mais que uma função particular da imagem. Sua insistência na fronteira entre o pensável e o impensável, entre o imaginável e o inimaginável entre ver e sua interdição configura-se como o fio condutor de uma reflexão, de contornos fenomenológicos, que contribui para o pensar sobre a imagem e a rede de significação que um só tempo a constitui e veicula.

As razões de uma imagem, assim, precisam ser compreendidas como as *razões para a existência* (registro, preservação e exibição pública) de uma imagem. No texto de *A arte diante do mal radical* (DE DUVE, 2009, p.64-87), a polêmica concentra-se na institucionalização *como Arte* de imagens fotográficas de vítimas do regime de Pol Pot feitas por um funcionário do governo chamado Nhem Ein, à época com quinze anos de idade, especialmente contratado para fotografar homens, mulheres e crianças que seriam brutalmente executados em um antigo colégio transformado em centro de tortura e campo de extermínio.



Figura 3: Nhem Ein (1959).
Prisioneiro do Campo S-21, no Camboja, c. 1978.
Fotografia.
Photo Archive Group, California, EUA.

A aquisição pelo MOMA destas fotografias e sua exibição em uma mostra fotográfica implicam questionamentos acerca da legitimidade do uso destas imagens “como Arte”. Uma vez que a Arte se caracteriza historicamente como um espaço privilegiado do “humano”, que justificativa plausível para a institucionalização destas imagens? Como separar ética e estética em um tal contexto?

Estas imagens que precedem o genocídio cambojano, registradas não com o “objetivo estético” em mente mas sim como uma prática de feições protocolares, em tese baniriam da cena a possibilidade de conceber o autor destas imagens como um “artista”. Entretanto, há neste uso institucionalizado, o pressuposto embutido de que elas ali estariam para serem contempladas como qualquer outro objeto de arte que compartilhasse o espaço demarcado por esta autoridade simbólica (institucionalizada).



Figura 4: Nhem Ein (1959)
Prisioneiro do Campo S-21, no Camboja, c. 1978
Fotografia
Photo Archive Group, California, EUA

Cabe lembrar que o texto de Didi-Huberman, cuja publicação data de 2003, nasce, ele também, de uma polêmica centrada na leitura que o autor empreendera de quatro imagens do extermínio judeu datadas de 1944. Acusado de *fetichizar Auschwitz, museificá-lo*, Didi-Huberman debruça-se sobre estas imagens para poder extrair-lhes um sentido teórico mais revelador, um sintoma, como ele mesmo o diz.

O que se sustenta olhar? Quais os limites da exposição de imagens? Como pensar a ética dentro do enquadramento da arte para além de uma coleção de objetos dispostos à maneira de Gabinetes de Curiosidades (MAURIÈS, 2011) cuja função seria a de representar o mundo de maneira arbitrária e, portanto, convencional e oriunda de uma fabricação discursiva, à maneira do que Foucault tenta demonstrar em *As palavras e as coisas* (2000)?

Diferentemente do genocídio cambojano, o registro imagético de que aqui se fala em Auschwitz era interdito pelos oficiais nazistas. O silêncio sobre estas mortes rompeu-se visualmente mas sem o “consentimento” das autoridades alemãs. Estas fotografias surgem clandestinas, não-oficiais, e servem como testemunhas de vítimas silenciadas pela morte. Equaciona-se assim uma tensão talvez irresolúvel entre verdade histórica, catarse e experiência estética.

A resposta “catártica” a uma imagem fincada em um solo de tal forma marcado pela devastação do inumano autorizaria em si seu pertencimento ao universo da exposição pública e talvez mesmo sua inserção como um artefato imagético (*eikon*) a ser contemplado ou usado como evidência, prova documental, testemunho ocular de uma monstruosidade? Haveria, ademais, na referencialidade indiciária do fotográfico o resíduo da relíquia (*relicta*: aquilo que resta do objeto) ou do *eidolon* - a imagem que se confunde com o referente, imagem-simulacro (ALLOA, 2015, p.11), sem qualquer obstáculo ou mediação sígnicos, o que induziria à sua inevitável fetichização?

Junto ao silêncio imposto pela gravidade inenarrável do massacre, há estas imagens que servem como comentários marginais, emprestando uma visibilidade à impossibilidade de articulação verbal incrustrada na dor do horror de Auschwitz. Entre o relato dos sobreviventes e estas fotografias constrói-se um espaço interpretativo que permite *uma visão* do holocausto. Ciente da natureza “lacunar” de toda a imagem, Didi-Huberman compreende que interpretar uma imagem constitui-se como uma operação de resistência e insistência, *a despeito de, apesar de*. O sentido não se dá, ele se constrói e implica uma responsabilidade simbólica diante daquilo que se diz.

O que possivelmente complica este quadro interpretativo-conceitual refere-se ao próprio estatuto da fotografia e de sua inclusão dentro das práticas artísticas contemporâneas. As resistências à fotografia como Arte originam-se na rejeição da reprodução maquínica da imagem. Atribuía-se ao acionar de um dispositivo a existência de uma imagem que, ainda que possuísse a virtude da “semelhança” com o objeto retratado, não dependeria mais do virtuosismo pictórico, qualidade considerada essencial pelo cânone histórico da Arte. A imagem de uma batalha ou de uma pessoa morta, antes do advento da fotografia, precisaria forçosamente do “filtro” ou “simulação” (BARTHES, 2005) da experiência pictórica e, portanto, a distância entre o “real” e sua representação era consideravelmente maior. Uma distância temporal que era igualmente uma distância representacional, dadas as configurações formais (eidéticas) intrínsecas da pintura.

A existência da fotografia acabou por iluminar a pintura como uma prática altamente artificial de apresentação muito mais que mera representação (duplicação mimética)

da realidade. Uma realidade que existiria *a partir* da experiência pictórica. Basta que se mencione, por exemplo, a inserção de personagens bíblicas em quadros renascentistas instalados em prédios cuja arquitetura só veio a existir 14 ou 15 séculos depois de Cristo.

O fotográfico instaura uma reversibilidade no circuito representacional no sentido de que é *a partir da ciência indiciária do fotográfico* que se passa a aceder a narrativas historicamente chanceladas, pois que viabilizadas por sua identificação com o “veritativo” e não apenas com o verossimilhante figurativo do pictórico. Em outras palavras, a temporalidade atrelada à legitimação do fotográfico implica forçosamente sua *passeidade* - neologismo relativo ao passado - (RICOEUR, 2000) veritativa e legitimadora do “algo de fato se passou” nisto que a fotografia dá a ver.

As imagens dos genocídios aqui discutidos retomam uma função primordialmente documental, portanto. Ainda que possuam diferenças, as imagens de Auschwitz apresentam fragmentos “roubados” e aquelas do Camboja, retratos intencionalmente inscritos como parte de um protocolo ordenado pelo Regime de Pol Pot, há nelas o “valor” do documento. Só o que se sabe a respeito delas, entretanto, pode emprestar-lhes a dimensão trágica e pungente de denúncias que encobrem obscenidades inomináveis. Ainda que as imagens do genocídio judeu sejam mais explícitas, pois que apresentam trechos de uma procissão letal, há no entorno sígnico das imagens cambojanas o desamparo diante da inevitabilidade do apagamento dos retratados. É, portanto, deste “saber histórico” que estas imagens retiram seu sentido e destino epistemológicos, o que, em poucas palavras, permite que se as possa transformar em objeto especulativo aqui.

O que se tece em torno destas imagens é o que se constitui como uma possibilidade de *historicização* da imagem e de sua consequente inserção no campo da Arte ou da experiência estética/catártica.

A obra *Testemunhas Oculares X, Y e Z* (1997) de Adriana Varejão acomoda, para nós, uma estrutura alegórica cujo sentido discursivo opera um curto-circuito entre verdade histórica e sua representação, ou melhor, sua *(re)apresentação* estética.



Figura 5: Adriana Varejão (1964).
Testemunhas Oculares X, Y, Z, 1997.
Óleo sobre tela, porcelana, fotografia, prata, vidro e ferro, 200x250x35 cm / 85x70 cm (cada tela) /
16x88x25 cm (cada objeto).

Varejão decide que o obscuro (aquilo que se encontra *fora da cena*, a seguirmos a etimologia vocabular) da História de nosso país deveria ser exposto ao olhar público. Concentrando-se na metáfora do olhar que retém e revela, a artista contrata uma pintora acadêmica para finalizar os retratos que trazem três Adrianas: uma índia, uma chinesa e uma moura, todas retratadas como se um de seus olhos lhes tivesse sido ferozmente arrancado. Varejão incumbe um joalheiro com a confecção de três pares de olhos em porcelana e prata e, neles imprimiu, três cenas de Theodore de Bry(1528-1598): gravuras com peles tatuadas, outras com nativos eviscerando suas vítimas e um rito canibal.



Figura 6: Adriana Varejão (1964)
Testemunhas Oculares X, Y, Z, 1997
Detalhe da obra. Óleo sobre tela 85x70 cm



Figura 7: Adriana Varejão (1964)
Testemunhas Oculares X, Y, Z
Detalhes da obra. fotografia, prata, vidro e ferro, 16x88x25 cm (cada objeto)

Esta obra de Varejão articula-se como uma alegoria em torno do olhar que retém e revela. As inevitáveis fronteiras entre o real e imaginação que circundam o historiográfico borram-se propositalmente: aquilo que se vê nas imagens retratadas no interior dos glóbulos oculares em prata e porcelana corresponde a toda uma história de violências que marcou nossa história e inspirou Adriana Varejão a encontrar uma forma em que, diferentemente dos registros fotográficos debatidos aqui, há uma consciente e intencional manipulação sígnica que, no caso de

Testemunhas Oculares X, Y e Z, materializa-se na própria fisicalidade da obra em que seu laborioso arcabouço material potencializa os sentidos que lhe deseja imprimir a artista.

O que aparta o horror que se espelha nos olhos confeccionados por Adriana Varejão daquele que se reflete nos usos que se fazem da imagem fotográfica nos genocídios de que se falam neste texto é, além de uma “intenção original”, no que tange ao nascimento de *Testemunhas Oculares X, Y e Z*, o encaminhamento discursivo que se pode emprestar a uma imagem ou conjunto de imagens. Pois que, no caso das imagens de Auschwitz, é o sentido que lhes empresta Georges Didi-Huberman como filósofo da arte que lhes ressignifica o lugar na história das imagens e, no caso das imagens cambojanas, é o enquadramento discursivo que se opera a partir da institucionalização e da exposição destas imagens o que desencadeia um debate que, de resto, poderia ser a própria razão da Arte Contemporânea há algumas décadas.

Como nos lembra Ricoeur ao comentar a experiência limite e limítrofe a marcar os testemunhos daqueles que sobreviveram à *Shoah*: “E nós escrevemos aqui sobre a enunciação da impossibilidade de comunicar e sobre o imperativo de testemunhar de que, contudo, eles dão testemunho” (RICOEUR, op.cit. p.187).

Estas imagens fotográficas de extermínios dão a ver não apenas a irrefutabilidade do “eu estava lá” a que o testemunho oral, problematizado por Paul Ricoeur, se *(des)articula* e complexifica, mas paradoxalmente à indagação acerca da desejada neutralidade ou isenção materializada pelo olho do aparato fotográfico, capaz de responder à pretensa cientificidade do protocolo historiográfico. Há inegavelmente uma distinção não negligenciável entre o testemunho oral e o documento. O “eu estava lá” implica a testemunha como sujeito e “vítima” da narrativa. A imagem fotográfica funcionaria talvez como contraponto necessário à sustentação testemunhal.

Diante da dimensão catártica destas imagens fotográficas, não nos encontraríamos forçados à compreensão da inevitabilidade do “estético” que se atrela e acopla à narrativa histórica enquanto fenômeno narrativo e, portanto, condicionado pela tropologia das figuras de linguagem (WHITE, op.cit)?

Nada nos resta exceto a resignação à constatação de que entre resistência e insistência, tenciona-se o fio discursivo do que se chama “olhar as imagens” na Arte Contemporânea e igualmente no campo de saber nomeado História. E é assim que o recurso à dimensão alegórica daquilo que se enuncia sobre a Arte e a imagem se justificaria aqui naquilo que a alegoria autoriza e viabiliza como “mostração”, neologismo cunhado por Alloa (op.cit.).

Apontar para aquilo que do quadro requer o reconhecimento a que o ótico pode aceder e compreender a irresolúvel e constitutiva discordância entre a imagem e aquilo que se tece ao redor dela na linguagem, cujo corolário é a constatação da dissociação entre Arte como um conjunto heteróclito de objetos e as histórias que se escrevem em seu entorno.

Referências

- ALLOA, Emmanuel. “Entre a transparência e a opacidade- o que a imagem dá a pensar” In: ALLOA, Emmanuel (org). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. pp. 7-19.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular- o uso de imagens como evidência histórica*. São Paulo: UNESP, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Minuit, 2003.
- DE DUVE, Thierry. “ A arte diante do mal radical”. *ARS*, São Paulo, v.7, n.13, Junho de 2009, pp.64-87.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HARTOG, François. *Evidência da História- o que os historiadores veem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- IANNINI, Gilson. *Estilo e verdade em Jacques Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- MAURIÈS, Patrick. *Cabinet de Curiosités*. Paris: Gallimard, 2011.
- RICOEUR, PAUL. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000.
- SCHWARTZ, Lília Moritz & VAREJÃO, Adriana. *Pérola imperfeita: A história e as histórias de Adriana Varejão*. São Paulo: Cobogó & Cia das Letras, 2014.
- WHITE, Hayden. *Trópicos do Discurso- ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EDUSP, 2014.

Marco Antônio Vieira

Marco Antônio Vieira é Doutorando em Teoria e História da Arte (IdA/UnB). Sua tese investiga, a partir da análise da obra de Johann Joachim Winckelmann, as fundações e mutações alegóricas que marcam a discursividade que funda e parasita o campo de saber nomeado História da Arte. É Mestre em Teoria Literária (TEL/IL/UnB) e curador independente com exposições em seu currículo de artistas como Rubem Valentim, Athos Bulcão e Vik Muniz, entre outros.