

# VIOLÊNCIA, ARTE, DOCUMENTO

Bruno Dias Vieira

O OLHO PREVENIDO #2

A warm wind began to blow. Here and there in the distance I saw many small fires, like elf-fires, smoldering. Nagasaky had been completely destroyed.

Yamahata Yôsuke

If a work is artistically successful it will condense significant social experience some way.

Jeff Wall

The world itself as taken on a photographic face.

Kracauer

As psicotecnologias emergentes exercem sobre nós aquilo a que Bernard Stiegler chama «psicopoder», um largo conjunto de efeitos tecno-industriais e psicopolíticos que ameaçam a nossa atenção. A sua captura pelos meios tecnológicos é um fenómeno global que envolve a Humanidade numa experiência alucinatória que começa a ser estudada pela psicopatologia. A «hiper-atenção», na expressão de Bernard Stiegler, é correlativa da abolição temporal e provocada pela divisão da atenção simultaneamente por diversos meios tecnológicos e de imprensa. O fluxo contemporâneo de «violência balística» das imagens é uma guerra constante que tem o objectivo de impedir a construção do pensamento, do desejo e da linguagem. A guerra em marcha está orientada para a relação íntima que temos com o tempo, da qual nascem os processos de subjectivação. É ao tempo e às errâncias do sujeito, à formação da sua palavra, que

a indústria agressiva de produção visual aponta as suas armas com a finalidade de destruir o que de mais essencial temos na condição humana: a intimidade temporal, a construção dessa temporalidade, o uso construtivo do tempo:

(...) the coupling between audiovisual speeds and the instantaneity of reflexes and all of the drug effects that aren't simply a question of chemical hallucinogens but rather of hallucinatory effects connected to television, video clips and the acceleration of the passage of image sequences (60 images per second...). You see it again in economy: all of these monetary fluctuations are connected to a constant impacting and telescoping of values that can never be stabilized because the entirety of the world is everywhere co-present... We no longer live even in a world of seconds; we live in a world of infinitely tiny units of time. And this passage from an extensive to an intensive time will have

considerable impact on all the various aspects of the conditions of our society: it leads to a radical reorganization both of our social mores and of our image of the world. This is the source of the feeling that we're faced with an epoch in many ways comparable to the Renaissance: it's an epoch in which the real world and our image of the world no longer coincide. (Virilio 2001, 114)

Assistimos na difusão visual a uma colagem de imagens sem pensamento aliada a uma violência e aceleração, uma hiper-visibilidade que desqualifica e reduz a imagem ao tempo da sua visão, a um valor de exposição que anula o tempo da sua criação. A grande viragem do capitalismo está não tanto no aumento da produção, mas na captação da libido do consumidor ao controlar as suas imagens mentais. Esta indústria de difusão visual introduz dispositivos que tendem a fundir o sujeito naquilo que vê. A hiper-industrialização, que se caracteriza por uma invasão total da nossa psique, alcança os ínfimos aspectos da vida privada, as nossas imagens mais íntimas do estado de vigília e do sonho.

Jean-Luc Nancy, em *The Ground of the Image*, associa a imagem à violência que opera do exterior, que não suporta as relações nem as conexões geradas pelas forças da vida, que permanece ignorante de qualquer reflexão e uma intrusa destruidora e cega para as articulações e regras necessárias à vida. Os tempos da existência não lhe interessam, apenas a destruição ao quebrar as formas, deixando o ser apenas com a marca daquilo que violou, a marca de ter sido violentado. A violência rouba o rosto, desfigura, impõe-se como verdade pela força e pela cegueira, não aceita outras verdades. A violência reduz-se à destruição e essa é a sua verdade, sendo a sua forma a do golpe que atinge algo ou alguém: «Violence and truth have in common a self-showing act; both the core of this act and its realization take place in the image.»(Nancy, 21)

A generalidade das imagens que circulam entre os indivíduos são violentas, antes de mais

porque remetem apenas para si próprias. São auto-suficientes naquilo que ignoram do mundo ao mostrarem-se sem abrir espaço à reflexão, ao pensamento, inibindo a linguagem através sua auto-referencialidade. A imagem é mais do que nunca um «elemento nocivo» que contagia e se transmite rapidamente entre os indivíduos, uma espécie de epidemia transmitida graças ao tremendo mimetismo e automatização do ser humano. Este poder soberano experienciamos todos os dias na anarquia e repetição tribal das notícias.

Numa altura em que a contemporaneidade é marcada pela erosão das oposições e pela transgressão, a violência é mais insidiosa, ambígua e manipulável, ao mesmo tempo que parece gerar-se automaticamente ao surgir de todos os espaços de poder. Se parece espontânea aos nossos olhos é porque ela se exerce livremente e é constitutiva do nosso mundo contemporâneo. René Girard, em *Peste na Literatura e o Mito*, revela-nos analogias surpreendentes entre a peste e a sociedade, entre as epidemias e os fenómenos sociais que lhe estão associados: «A peste é a metáfora transparente de um certo tipo de violência recíproca que se propaga, no sentido literal do termo, como a peste. A justeza desta metáfora deve-se justamente a este carácter contagioso.» (177)

Girard recorre, um pouco depois, à descrição do pesadelo de Raskolnikov, em *Crime e Castigo*, de Dostoiévsky:

as relações intersubjectivas se deterioram e a sociedade inteira desmorona-se pouco a pouco. «Parecia-lhe ver o mundo inteiro desolado por um flagelo terrível e sem precedente... Triquinas microscópicas, de uma espécie desconhecida até então, introduziam-se no organismo humano. Mas estes corpúsculos eram dotados de inteligência e vontade. Os indivíduos que eram afectados com eles tornavam-se no próprio instante desequilibrados e loucos. Todavia, coisa estranha, nunca os homens se tinham considerado tão sábios, tão seguros de possuir a verdade. Nunca tinham tido

tal confiança na infalibilidade dos seus julgamentos, das suas teorias científicas, dos seus princípios morais. Aldeias, cidades, povos inteiros eram atingidos por esta doença e perdiam a razão. Todos estavam angustiados e sem condições para se perceberem uns aos outros. No entanto, cada um pensava ser o único a possuir a verdade e desolava-se ao ver os seus semelhantes. Matavam-se uns aos outros numa espécie de fúria absurda.» (178)

O aparelho fotográfico tem uma componente automática que é explorada à exaustão no comércio das imagens, a da imagem que numa espécie de magia se gera a si própria. Neste automatismo publicitário todo o traço que foge ao controlo, todo o traço daquilo a que Benjamin apelidava de «inconsciente óptico» é apagado, pois o indivíduo não se envolve de nenhum modo, a não ser de modo casual, com o que fixa na imagem e no modo como a distribui. É este automatismo que abre a uma utilização fraudulenta, à falsificação e à publicidade, pois uma imagem não é, por si só, objectiva.

Se este carácter endémico tomou conta das imagens foi no sentido de uma intencionalidade que ultrapassa a relação do produtor com as imagens e com o espectador. Ela já não é individual, é uma intencionalidade global que diluiu as barreiras entre produtor e receptor, numa espécie de imagem auto-gerada que esvaziou a intenção, a autoridade, o autor, a consciência e inconsciência que antes faziam parte da imagem. Todos estamos envolvidos nesta partilha de imagens, que se geram e multiplicam quase automaticamente, necessitando apenas de um mínimo impulso para se espalharem como o veneno na água.

O que resta então do nosso olhar condicionado pelo olhar não humano da máquina fotográfica? A cobertura fotográfica de um acontecimento violento, catástrofe ou guerra é profundamente ambivalente. Apela à compaixão do espectador, mas parece, a maior parte das vezes, *pretender* apelar à compaixão. Ao apelar à

consciência do espectador, frequentemente cria apenas um afluxo enorme de imagens de violência, num misto de sadismo e *voyeurismo*, que não tem deixado de nos invadir desde a primeira grande guerra, provocando em nós a indignação reforçada numa espécie de coesão social amnésica. A imagem da crueldade, ao invés de *tocar* o espectador, apelar à sua consciência e transformar-se numa força política capaz de inverter uma situação dramática, despoja o espectador da experiência do mundo. A experiência da imagem sem a experiência do mundo é o que caracteriza o visual, a imagem como um instante sem memória, amputada de um mundo interior, de uma esfera simbólica, a do universo da pintura, da poesia e da música.

A tragédia e a violência habitam desde sempre a nossa imaginação, os nossos dias, noites e angústias. Os seres humanos degladiam-se desde tempos imemoriais. A noite do mundo é habitada pela violência, a nossa história construída sobre milénios de guerras e destruições. Os mitos fundadores da civilização são gerados pela violência e se a cultura nos mostra um apaziguamento dessa violência, nela também está contido o germe que a pode destruir. Há no nosso íntimo um lugar de sintomas individuais e colectivos povoado por estas imagens de violência. A ambivalência habita o coração do mundo, da cultura, da religião, da imagem e da violência. Para que tenhamos a compreensão dessa violência é necessário pensá-la na sua relação com a imagem.

Se a fotografia nos possibilita ver e aceder ao real de outro modo, e transformar-se num instrumento essencial ao pensamento, contudo, a sua essência reserva ao real todo o género de equívocos e falsidades que se dão como verdadeiros. Será a frieza abstracta da fotografia incapaz de olhar um corpo torturado sem nos transmitir a noção de que se trata de mais um corpo destinado a ser um número entre outros? Como se deverá comportar a imagem fotográfica perante a morte e o horror?

A história do séc XX é moldada por fotografias. Se a fotografia tem como uma das propriedades intrínsecas a atestação temporal, a especificidade de se ligar à história e de definir o evento, o séc.XX veio a ser aquilo do qual temos imagens. Os acontecimentos são, na sociedade mediatizada, imagens fotográficas e a percepção colectiva de um acontecimento é moldada pelas fotografias. Quer isto dizer que as imagens reenviam a outras imagens e já não à realidade: «The life of the Spirit is not the life that shrinks from death and keeps itself untouched by devastation, but rather the life that endures it and maintains itself within it.» (Findlay, 19)

Nas fotografias que nos chegaram logo após o deflagrar das bombas atómicas em Hiroshima e Nagasaki iremos observar duas atitudes que poderão elucidar o testemunho e comportamento

face a uma paisagem de desastre. Os fotógrafos Matsushige Yoshito (1913-2005) e Yamahata Yôsuke (1917-1966) foram testemunhas de um desastre nunca antes visto. Matsushige era na altura um repórter que trabalhava para o principal jornal de Hiroshima e foi sobrevivente do primeiro rebentamento a 6 de Agosto de 1945; a sua casa estava a apenas 3km do epicentro da explosão. Depois da explosão caminhou em direcção ao centro da cidade munido de uma máquina fotográfica sem, no entanto, tirar qualquer fotografia, apesar da completa destruição, dos corpos em agonia, dos quarteirões destruídos, das chamas constantes que transformaram tudo em cinzas e escombros. Contudo, e apesar do que testemunhava, Matsushige raramente fez disparar o aparelho fotográfico. Ao todo não fez mais do que cinco fotografias.



Em Nagasaki não houve repórteres sobreviventes no local que pudessem fotografar e testemunhar o desastre, por isso foi enviada uma equipa constituída por Yamahata Yôsuke, Azuma Jun (1903-1977) e Yamada Eiji (1912-1985). Quando chegaram a Nagasaki já anteviam um cenário nunca antes visto, segundo o que já sabiam de Hiroshima. Yamahata durante o seu percurso tirou centenas de fotografias, apesar da dificuldade em continuar devido à amplitude do desastre. O que nos interessa é que estes dois fotógrafos resumem dois olhares radicalmente diferentes perante o desastre. Matsushige é um sobrevivente; foi directamente tocado pelo que aconteceu não como espectador, mas como parte integrante do drama vivido. Fazendo parte do drama e não sabendo o que fazer a seguir à explosão, as fotografias obedeceram a um impulso de reflexos resultante do treino a que foi submetido pelo exército para fotografar desastres de guerra, tanto no enquadramento como na mensagem que inadvertidamente fez passar. O ponto de vista a partir do qual fotografou foi o resultado de um cruzamento entre os clichés de um jornalismo de propaganda, a perda instantânea e brutal da realidade e a ausência de contexto originada pela ignorância da situação:

*C'est pourquoi on peut dire que les photographies qu'il a faites ne montrent pas la catastrophe, qu'elles ne sont rien d'autre que la trace dans le nouvel ordre des choses des règles existant pour lui dans l'ancien. Pris dans les filets d'une subjectivité soudain sans interface, ces clichés n'adhèrent pas avec le réel reconnu par tous comme étant celui de Hiroshima. (Lucken)*

As fotografias de Matsushige não conseguem

testemunhar a singularidade e extensão do desastre, testemunham antes a sua incapacidade em ver. Sob o efeito do choque, da estupefacção, essa incapacidade não mostra uma perda de dignidade, mostram antes um outro lado, o do homem transformado pela violência: «la violence, la violence laisse des traits profonds, la violence a coupé la ligne de vie...le survivant n'est pas outre, il est un autre» (Godard).

A sensação de realidade depende de um espaço simbólico; quando há uma violência demasiado forte há uma perda brutal de realidade e o espaço simbólico revela-se inconsistente. As inconsistências de um espaço, qualquer coisa que nele não funciona, é o que nos dá também o efeito de realidade. Na desorientação total engendrada por esta paisagem de desastre são sobretudo os significados que se perdem, pois os itinerários e organizações espaciais por nós percebidas são também textuais. A amnésia momentânea de um choque é possivelmente o destino mais certo para o testemunho directo do acontecimento. Os gestos mais quotidianos, os reflexos de imagens pré-feitas, as coisas mais banais são, normalmente, aquilo a que o testemunho directo se agarra quando exposto a um grande trauma. No centro de tão grande violência não há testemunhos ideais; Hiroshima bloqueia a nossa actividade mental. A psicanálise revela-nos a importância da ligação estreita entre a linguagem e a imagem no tratamento de atopias em pacientes que perderam o sentido de pertencerem a um espaço, tempo ou história. A criação de lugares imaginários assegura um papel vital na recuperação da identidade. Deste modo, criações temporais e espaciais são possíveis através da criação de outras geografias, da invenção de lugares através da dinâmica da nossa subjectividade.





Yamahata Yôsuke, Nagasaki, 10 de Agosto 1945.



Yamahata Yôsuke, Nagasaki,  
10 de Agosto 1945.



As fotografias de Yamahata Yôsuke testemunham o seu percurso por entre os destroços; na caminhada até ao centro de Nagasaki observa a perda constante e total da realidade. Vemos, ainda antes, uma extensão de paisagem completamente destruída, a amálgama do que foi violentado, um espaço sem limites onde aparentemente nada indicia o que ali existia; é difícil ver algo mais do que o nada. Nesta paisagem de destruição dos indícios de vida era necessário ao fotógrafo encontrar uma matriz para poder produzir imagens. O lado mais cru e destruidor da violência transformou a paisagem numa atmosfera imensa, tudo aquilo que contraria a vida veio à superfície. Deste fundo de destruição era necessário ao fotógrafo fazer um exercício do olhar e momentaneamente apoiar-se em indícios fugazes para que fosse possível demarcar e articular o espaço e daí isolar uma imagem do fundo de terror que parece infinito. Face ao terror, e por mais árduo que seja, é necessário um esforço de construção para que, simplesmente, possamos ver.

Para construir esse olhar são necessários indícios: sem eles não há imagem; mas sem esse fundo imenso do qual ela se destaca também não. Apesar da destruição quase total nessa imensa atmosfera, há aqui e ali indícios de vida; um homem ferido, olhares perdidos, uma mu-

lher com um bebé, alguns escombros ainda reconhecíveis da sua antiga função. Foi necessário ao fotógrafo compor estes indícios para captar o horror e o vazio que o rodeavam; Matsushige, sob o choque, não o conseguiu fazer. Os enquadramentos, os pontos de fuga, o trabalho das formas, o trabalho do pintor que interroga com o olhar aquilo que vê — naquilo que superficialmente podemos designar como um olhar frio perante o horror — são necessários para mostrar esse horror. O enquadramento limita e abre a imagem, intensifica-a ao definir uma fronteira e um contraste, cria um lugar onde caminhamos lentamente ao encontro daquilo que vemos:

Car la photographie participe, malgré tout, de l'image méditative, c'est un temps de pause et, de ce point de vue, une réhabilitation du regard libre et responsable, individuel. La vitesse est notre ennemi n°1 et la photo détient la qualité du temps arrêté : l'instantané interroge le monde, en nous le révélant dans sa nudité. (Debray, 1)

Aqui a frieza do aparelho fotográfico não trabalha contra aquilo que o fotógrafo vê, não transforma o horror em espectáculo. À composição foi necessária a distância da pintura, e se podemos falar em beleza e construção elas não se situam *por cima* da destruição, mas habitam



Yamahata Yôsuke, Nagasaki, 10 de Agosto 1945.



o próprio coração da tragédia e do testemunho. Mais importante que tudo o resto, deram-nos a ver a amplitude da *era atômica* com a destruição de Nagasaki. A fotografia deve ser uma tarefa de construção:

A situation is philosophical, or «for» philosophy, when it forces the existence of a relation between terms that, in general, or in common opinion, can have no relation to each other. A philosophical situation is an encounter. It is an encounter between foreign terms. (Badiou, 3)

Faz parte da dor de um acontecimento trágico e violento a dificuldade em transmitir ao outro a violência que marcou a vítima. Naquilo que uma imagem transmite crê-se que aquele que a olha tente saber algo específico dessa imagem, pois imaginar não significa esgotar a verdade de um acontecimento, mas sim fraternizar a palavra e imagem, mesmo que imaginar fique aquém do acontecimento. Se o terrível nos olha devemos ser capazes também de o olhar, o que implica uma acção, imaginação, responsabilidade, uma resposta, uma atitude. Rejeitar e conjurar totalmente a imagem, ou aceitá-la passivamente, é dar-lhe um poder enorme, é conceder-lhe um poder absoluto; pode ser um meio de apagar os indícios de um crime terrível ou de o conter numa museificação donde ele não possa escapar. Porque o que é difícil é saber o que vemos numa fotografia, na sua riqueza de conteúdo, o que há de resistência, de ético, de político na sua construção, mas também o que há de instrumentalização, propaganda, mentira e falsidade; em suma, o ponto de vista que circula através das imagens. O mal-visto está directamente ligado ao mal-dito, ao mal-utilizado, ao mal-enquadrado historicamente. A difícil tarefa de ver o que há numa imagem só é possível se a palavra fraternizar com a imagem. Contudo, fraternizar não implica que a imagem seja totalmente coextensiva ao discurso que a habita, esse é o discurso do controlo industrial e do comércio das

imagens: «A work of art is always a document: a document about the artist, about its time and the context in which it has been made... but it's different in nature from photojournalism.» (Luc Delahaye)

A tensão entre o documentário e a estetização da violência é uma questão central na relação da arte com o documento. Como vimos nas fotografias de Nagasaki, violência e estética convivem lado a lado, mas é necessária toda uma arte para construir a fotografia e o olhar que a contempla. Uma coisa é dizer que um acto violento é belo, outra que a violência faz parte da experiência estética, pois ela também interrompe, intensifica e provoca mudança. A contemplação de um quadro, a leitura de um texto, escutar uma música, podem ser actos que tomam conta de nós; podemos ser violentados nesses actos como o somos quando confrontados com a violência, perder o controlo de nós próprios perante o excesso de beleza.

A tensão entre arte e documentário distingue também a produção fotográfica de Jean-Luc Delahaye, à qual Mark Durden, em *Picturing Atrocity*, chama «documentary pictorial». Nas fotografias *Baghdad II* (2003), *U.S. Bombing on Taliban Positions* (2001) ou *Taliban* de 2001, Delahaye desafia o sentimentalismo jornalístico através da ambiguidade da imagem, optando pelo peso existencial daquilo que a imagem capta, pela dignidade no modo como a imagem é construída, concedendo a dignidade ao assunto ou situação que fotografa, e por uma aproximação à tradição pictórica da grande escala. A distância que Delahaye escava do jornalismo é construída através de uma neutralidade que o afasta da fragmentação, da falsificação e do utilitarismo a que a imagem jornalística está condenada:

On his work's distinction from photojournalism, he has spoken about being interested in including the broad context of a given situation and how «photojournalism is at its best when conceived as a series — the picture story», only he «was never really interested in telling stories, I'm more into



Jean-Luc Delahaye, *U.S. Bombing on Taliban Positions*, 2001, 112 × 238 cm



Jean-Luc Delahaye, *Taliban*, 2001, 110 × 237 cm

the production of individual images with strong narrative structures, and at that time there was a necessity to formalize clearly what I was standing for: simplicity, some clarity, the refusal of a photographic style and the mystification of reality that comes with it». (Durdén, 243)




As narrativas de Delahaye denotam um distanciamento em relação ao assunto e colocam a imagem não num interesse objectivo, deixando o fotógrafo ao espectador a liberdade de se re-

lacionar com a imagem: «I am not making commentaries on the battlefield.» O trabalho da cor, a escala ampla e panorâmica das fotografias, a proliferação de pormenores, que aproximam o espectador à imagem, formam uma unidade orgânica e densa esteticamente. O distanciamento que o fotógrafo marca em relação ao assunto permite ao espectador reconhecer a diferença essencial em relação à censura jornalística das imagens e à incapacidade de ver e pensar a realidade na sua complexidade, uma alternativa ao

espectáculo empobrecido das imagens gratuitas de violência e terror consumidas todos os dias. Este modo de aparecer «entre» coloca o olhar em crise, em dúvida. Neste aspecto a imagem está mais ligada a um regime político que Aristóteles assinalava como frágil, pouco sólido e incerto, onde o esquecimento e a incerteza habitam a imagem partilhada pelos cidadãos, algo pouco seguro, mas que, no entanto, não é tomado de modo instrumentalizado, como um objecto. A

fotografia, ao imitar uma coisa, compete com a coisa imitada e disputa a presença dessa coisa no mundo. Nessa disputa a imagem também mostra como a coisa é. Arranca da coisa a imagem e fá-la avançar adiante, como um dispositivo de presença, a acção de se manifestar, de avançar para fora de si. A imagem é então aquilo que avança em direcção a nós e extrai a sua força precisamente da incerteza do espaço que ocupa *entre* os indivíduos, porque a verdade tem a natureza da ficção.

## BIBLIOGRAFIA

- Badiou, Alain. *Polemics*. London, New York: Verso, 2006.
- Debray, Régis. *Pourquoi l'œil naïf*, Entretien réalisé à l'occasion de la sortie du livre *L'œil naïf*, 1994, <http://regisdebray.com/arts:articles> 
- Durden, Mark. *Picturing Atrocity*. Londres: Reaktion Books, 2012.
- Findlay, J.N. Introdução a *Phenomenology of Spirit*, de Georg Hegel. Londres: Oxford University Press, 2004.
- Fried, Michael. *Why Photography Matters as Art as Never Before*. Londres e New Haven: Yale University Press, 2008.
- Girard, René. *A voz desconhecida do real*. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.
- Lucken, Michael. «Hiroshima-Nagasaki: Des photographies pour abscisse et ordonnée».  *Études Photographiques*, N.º 18, Maio 2006.
- Nancy, Jean-Luc. *The Ground of the Image*. Nova Iorque: Fordham University Press, 2005.
- Stiegler, Bernard. «Biopower, psychopower and the logic of the scapegoat» , *Arsindustrialis*, 2 Novembro 2008.
- Virilio, Paul. *Virilio Live. Selected Interviews*, editado por John Armitage. Londres: Sage, 2001.
- Virilio, Paul. *The Original Accident*. Tradução de Julie Rose. Cambridge, RU e Malden, MA, EUA: Polity Press, 2007.

## FILMOGRAFIA

- Godard, Jean-Luc. *Notre Musique*, 2004.