

**FOTOGRAFIA E ESPAÇO DE (ENCEN)ACÇÃO DO REAL**  
**Para uma leitura da obra *Women of Allah*, de Shirin Neshat**

**Ana Filipa Sérgio Romão Machado**

**Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação**  
**Variante de Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias**

**Setembro, 2011**

*A todos aqueles que me acompanham na aventura fotográfica.*

## AGRADECIMENTOS

Ao longo do tempo em que realizei esta tese, foram várias as pessoas que me apoiaram nos diversos momentos por que passei.

Em primeiro lugar, cumpre-me agradecer à Professora Doutora Maria Augusta Babo, pela disponibilidade em orientar este trabalho de dissertação, pelas sábias indicações e referências, pelas reuniões de acompanhamento e orientação de tese e pela compreensão que, nos momentos mais difíceis, sempre teve para comigo.

A todos os amigos que, apesar da distância, em diversos momentos, me souberam escutar e apoiar e, sempre zelosos, foram empenhados no debate de ideias.

A Bárbara Vale-Frias, pela ajuda inestimável, pelas palavras amigas e pela confiança. A Costa Neves, pela generosidade em ler e comentar o trabalho realizado. Ao colega Carlos Lindade, pela pronta revisão do *abstract* e pelo incentivo.

A Fernando Prôa, pelo material de laboratório fotográfico e, especialmente, a bibliografia doada, porque nunca sabemos com quem nos vamos cruzar, nem o que a vida nos reserva, mas podemos retirar grandes lições dos fortuitos encontros que vamos tendo e que nos recordam de como devemos continuar a acreditar.

Por fim, um agradecimento muito especial à Família.

Aos Pais, pelo exemplo, pelo apoio constante, pela educação que me proporcionaram, por me inculcaram os valores que me guiam todos os dias. E pelo gosto pela fotografia, as artes e a formação.

Ao meu Irmão, Pedro, por todo o apoio.

À Avó Fernanda, pelo que cresci, e continuo a crescer, com ela.

Ao Miguel, pelo seu amor e compreensão, por ter estado presente em todos os momentos e por ser um ótimo ouvinte e conselheiro sensato e ponderado.

## RESUMO

O carácter imediato e mecânico da fotografia confere-lhe um estatuto que, desde o início, a sustenta como apodíctica prova de verosimilhança com o real. Da automaticidade e *ausência* de intervenção humana decorrem, precisamente, os pilares onde assentou a sua implementação no século XIX. Este primeiro entendimento da fotografia sustentado pela naturalidade mimética será, mais tarde, confrontado com um quadro de pensamento que defende o carácter fortemente codificado do *medium*. A fotografia estaria, assim, impregnada da sua circunstância e por ela condicionada. Uma terceira linha de pensamento recupera o intransponível laço com o referente estando consciente de que, a partir do momento que a imagem é feita, está imbuída de códigos que nunca mais a abandonarão. O fascínio do homem pela representação de si mesmo e do outro não é recente. A necessidade de representação e, particularmente, a auto-representação, é sintoma de uma presença no mundo e corresponde à constatação do hiato sentido pelo próprio ser humano dada a sua condição de ser finito. O rosto e o corpo surgem como lugares de constante inquirição e campo de trabalho por excelência. Os retratos mantêm viva a presença do referente, mesmo quando este está ausente ou morto. A ausência é colmatada pela imagem. A fotografia envia-nos, automaticamente, para uma realidade exterior e anterior, permitindo ao sujeito voltar a re-ver(-se). Embora, comumente, ainda esteja instituído um entendimento da fotografia indexado à promessa de relação privilegiada com o real, o sentido da imagem fotográfica tem sofrido alterações na sociedade contemporânea, e, nomeadamente, nos circuitos artísticos. A artista iraniana Shirin Neshat, na obra *Women of Allah*, socorre-se da fotografia, precisamente, pelas suas características de proximidade com o real, utilizando o *medium* fotográfico como espaço de encenação e ficção desse mesmo real.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia, auto-representação, encenação.

## ABSTRACT

The mechanic immediacy of photography provides it a status that, from the beginning, sustains apodictic proof of credibility with reality. From its automaticity and absence of human intervention, arose, precisely, the pillars that established its implementation in the nineteenth century. This first understanding of photography, sustained by expected mimetic, later faced a framework that reasons the strongly encrypted code of medium. Photography would be absorbed by its circumstance and also condition by it. A third line of thought retrieves the insurmountable tie with the referent being aware that, from the moment the image is made, it is imbued with codes that will never dissipate. Men's fascination for representing himself and others is not new. The need for representation and, particularly, self-representation, is an indication of his presence in the world and relates to his consciousness of the gap regarding his mortal condition. Face and body appear as places of constant inquiry and focus, par excellence. Portraits keep alive the presence of the referent, even when it is absent or dead. The gap is filled by the image. The picture carries us, automatically, to an external and previous reality, allowing the subject to re-see (himself). Even though, commonly, the understanding of photography is indexed to the promise of a privileged relationship with reality, the meaning of the photographic image has changed in contemporary society, and in particular within artistic circles. The Iranian artist Shirin Neshat, in *Women of Allah*, uses the photographic image, precisely, because of its proximity to reality, using the photographic medium as a space for staging and fiction of the same reality.

**KEYWORDS:** photography, self-representation, staging.



## ÍNDICE

Introdução .....	1
1. FOTOGRAFIA .....	4
1.1. Da condição fotográfica .....	4
1.2. Relação privilegiada com o real .....	5
1.2.1. Real e realidade .....	5
1.2.2. Do desejo do real .....	5
1.2.2.1. A pintura e o espaço da fotografia .....	9
1.2.2.2. A inquietude da representação: Hippolyte Bayard, <i>Le Noyé, 1840</i> .....	11
1.3. A inconstância da mimética relação com o real .....	15
1.3.1 O testemunho antropológico .....	17
1.3.2. Verdades fotográficas .....	18
1.4. De ferramenta a paradigma: figuras suspensas .....	20
1.4.1. O espectador e o espaço privilegiado da interpretação .....	22
1.4.2. O <i>noema</i> e a construção fotográfica .....	24
2. MODOS DE REPRESENTAÇÃO .....	26
2.1. Retrato, representação e identidade .....	26
2.1.1. Eco de Narciso .....	28
2.1.2. Retrato e contágios .....	29
2.2. As imagens do corpo e os seus duplos .....	29
2.2.1. Traços de exterioridade .....	32
2.2.2. O espaço do duplo .....	33
2.3. Dispositivos especulares .....	34

2.4. Ante e diante da câmara fotográfica: o <i>duplo espelho</i> .....	38
2.5. Para uma certa ideia de finitude .....	40
2.5.1. Uma <i>fatia</i> do espaço-tempo .....	40
2.5.2. <i>Espelhos</i> da memória .....	42
2.5.3. <i>Eidos</i> da fotografia: o espectro da morte .....	43
3. WOMEN OF ALLAH .....	45
3.1. Shirin Neshat: série <i>Women of Allah (1993-1997)</i> .....	45
3.2. Olhar. Contexto de produção e recepção da obra .....	46
3.3. Véu. Dialogismos com o outro .....	47
3.4. Escrita. Suplementos da memória .....	51
3.5. Arma. Espaços de (encen)acção .....	54
Conclusão .....	57
Bibliografia geral .....	61
Bibliografia Shirin Neshat .....	65
Anexos .....	i
Índice de Anexos .....	ii
I. Anexo Documental .....	iv
I. Anexo Fotográfico .....	xiii

## Introdução

Vivemos numa era em que a fotografia é um meio massivamente generalizado, tendo um papel determinante nas nossas sociedades e nas nossas vidas. A imagem fotográfica atesta a presença e a existência no mundo virtual das redes sociais, serve de prova em tribunal, transporta-nos para paisagens idílicas, mostra-nos estrelas de cinema com rostos intemporais. Independentemente dos meios onde é aplicada, e embora se tenha consciência da manipulação a que se pode prestar, nomeadamente, com o advento do meio digital, grande parte do fascínio que habita a relação com o fotográfico prende-se com a proximidade que este estabelece entre o referente e o real.

Rapidamente, a fotografia transforma o acto de ver na imagem daquilo que vimos. A sua imediaticidade e o seu carácter mecânico conferem-lhe um estatuto que, desde o *início*, sustenta a fotografia como apodíctica prova de verosimilhança com o real. Da automaticidade e *ausência* de intervenção humana decorrem, precisamente, os pilares onde assentou a sua implementação no século XIX. Reforçada pela objectividade e racionalidade herdadas do olhar moderno, a promessa ontológica da imagem fotográfica, como evidência e testemunho irrefutáveis, veio satisfazer as necessidades de comunhão com o real que se mantêm, comumente, aceites até aos nossos dias.

Ao longo da primeira parte deste trabalho, traçaremos um percurso que incidirá nos três momentos chave de estruturação do pensamento em torno da relação privilegiada da fotografia com o real. Como assinalámos, os princípios de implementação da fotografia anunciavam uma reprodução mimética do real, onde a Natureza seria o principal interveniente, excluindo, quase por completo, o ser humano de todo o processo de realização da imagem. Este entendimento sustentado pela naturalidade mimética, será mais tarde confrontado com um quadro de pensamento que defende o carácter fortemente codificado do *medium*. A fotografia estaria, assim, impregnada da sua circunstância, e por ela condicionada, não sendo um produto inócuo de uma técnica ou de um aparelho mecânico. Uma terceira linha de pensamento defende a fotografia como sendo da ordem da *marca*, um *vestígio do real*, que recupera o intransponível laço com o referente, sem os condicionantes de uma representação unicamente mimética, e consciente de que, a partir do momento que a imagem é feita,

está imbuída de códigos que nunca mais a abandonarão. Todos os contributos dos precursores da invenção fotográfica constituem uma mais valia para o que hoje entendemos ser este *medium*. No entanto, o trabalho de Bayard, designadamente, *Le Noyé*, permite-nos ver como, na génese da implementação da fotografia, o seu estatuto não mediado de perfeita congruência com o real já estava, ele mesmo, corrompido.

Na segunda parte deste trabalho, procurou-se compreender a forma como a representação fotográfica, e, nomeadamente a auto-representação, se organizam no complexo processo de construção da identidade. Embora a arte contemporânea seja fecunda em artistas que trabalham esta questão, o fascínio do homem pela representação de si mesmo e do outro não é recente. A necessidade de representação é sintoma de uma presença no mundo e corresponde à constatação do hiato sentido pelo próprio ser humano dada a sua condição de ser finito. O rosto surge como um lugar de constante inquirição, do mesmo modo que o corpo (a imagem do corpo), suporte da fatalidade ontológica do ser, é campo de trabalho por excelência. Há como que uma crença de ligação entre a pessoa retratada e a sua imagem; os retratos mantêm viva a presença do referente, mesmo quando este está ausente ou morto. A ausência é colmatada pela imagem. A fotografia extrai, de um contínuo, uma fatia de espaço-tempo, retendo o instante, congelando-o. Diferente da imagem especular que ocorre apenas na presença do sujeito, a fotografia envia-nos, automaticamente, para uma realidade exterior e anterior. Assim, permite ao sujeito voltar a re-ver aquele instante. A rememoração está intimamente ligada ao dispositivo fotográfico; fotografamos para não esquecer. O homem procura congelar(-se) em imagem numa tentativa frustrada de enganar a inevitabilidade mais certa, a própria morte. Em 1955, a Kodak lançava um *slogan*, numa campanha promocional a um tipo de filme, onde era sustentado que a criança fotografada seria sempre criança, exactamente por lhe terem tirado uma fotografia.

Embora, comumente, ainda esteja instituído um entendimento da fotografia indexado à promessa de relação privilegiada com o real, o sentido da imagem fotográfica tem sofrido alterações na sociedade contemporânea, e, nomeadamente, nos circuitos artísticos. O objectivo central deste estudo passa, deste modo, pela compreensão da fotografia como espaço de transformação – (encen)acção – do real. Com base na análise apresentada, propomos uma leitura da obra *Women of Allah*, da artista iraniana Shirin Neshat. Esta obra parece-nos particularmente interessante; por um lado, pela forma como o uso do meio fotográfico é assumido como imprescindível pelas

suas características de proximidade com o real, e, por outro lado, pelo uso da fotografia como espaço de encenação e ficção desse mesmo real.

## 1. FOTOGRAFIA

### 1.1. Da condição fotográfica

De acordo com a própria etimologia da palavra, fotografia significa “escrita da luz” (Bauret 2006: 42). É um registo, uma marca, um rasto feito por acção da luz, condição *sine qua non* da imagem fotográfica, num determinado suporte fotossensível. O termo, proposto por Hércules Florence, em 1834, é uma junção de dois termos gregos – *phos* (luz) e *graphie* (escrita, desenho)<sup>1</sup>.

A *invenção da fotografia*, como a entendemos hoje, é claramente dependente da evolução da investigação química. O aparelho e o processo de formação da imagem já há muito que vinham a ser testados e usados. A formação de imagens em *camara obscura*, num processo muito semelhante ao que ocorre na retina, inicialmente usada por astrónomos, rapidamente se tornou comum entre os artistas. A questão não estava, portanto, na projecção de uma imagem mas em garantir que esta ficava fixa, permitindo um registo *permanente* da mesma, obtida por acção da Natureza. Os primeiros problemas colocados aos precursores da fotografia não eram, assim, de ordem estética, mas científica. De entre os muitos *inventores* que reclamaram para si a paternidade desta invenção, quatro são genericamente aclamados pela História, pelo trabalho desenvolvido e pelos resultados conseguidos (dependente do contributo prévio de outros tantos nomes). As experiências desenvolvidas por Daguerre, juntamente com os resultados já conseguidos por Niépce, permitiam obter imagens positivas e fixá-las de forma duradoura no tempo; o trabalho desenvolvido por Talbot e por Bayard conduziu ao princípio do negativo e à possibilidade de reprodução da imagem em série.

Em *A Câmara Clara – Outra Pequena História da Fotografia*, Geoffrey Batchen apresenta *as peculiaridades da fotografia* como um desafio permanente para aqueles que, como ele, denotam interesse no estabelecimento de um quadro histórico apropriado para este meio. Se, por um lado, aspectos como a “replicação fiel daquilo que vê, a sua articulação simultânea com o passado, presente e futuro, a sua capacidade de infinita reprodução e alteração de forma, o número infinito dos seus produtos” (Batchen 2008: 13) a tornam difícil de descrever, por outro, a sua variedade e ambiguidade permite-nos olhar para além dos padrões de entendimento estabelecidos, e

---

<sup>1</sup> Geoffrey Batchen diz que a palavra supõe uma ligação paradoxal entre o divino e o terreno: “of ‘light’ (sun, God, nature) and ‘writing’ (history, humankind, culture), an impossible binary opposition ‘fixed’ in uneasy conjunction only by the artifice of language” (Batchen 1999: 101).

vê-la como capaz de se estatuir com um discurso próprio e pertinente sobre o real, representando-o, iludindo-o, transformando-o.

## **1.2. Relação privilegiada com o real**

### **1.2.1. Real e realidade**

Parece-nos premente, face aos capítulos que apresentaremos em seguida, introduzir este ponto prévio sobre o real e a realidade. Alberto Ferreira diz-nos que o homem se encontra, ao mesmo tempo, dentro e fora do real. Fora, ele observa o que o rodeia, ocupa espaço e sucede no tempo. Dentro, faz parte integrante da realidade e ao mesmo tempo penetra mentalmente no real. Defende o autor que o ser acomete sobre o real pela própria *praxis*; é na sua vivência que o teoriza e modifica. Este real, “embora firmemente radicado fora de nós, como se prova pela sua existência sensível, é sempre realidade que se nos representa” (Ferreira: 24), consoante os contágios físicos e mentais que servem a mediação de tal ocorrência. O conhecimento que vamos tendo do real vai-se transformando, tal como ocorre com a representação geral do homem e do mundo. É neste sentido que o referido autor constata que o real e a realidade, e a verdade que neles subjaz, é algo que nos é esquivo. Da permutabilidade da mente e do próprio real, “em certo sentido jamais igual a si próprio – resulta que se não pode postular a existência da verdade absoluta, nem o conhecimento absoluto de todo o complexo movente que o constitui” (*idem*: 25). Assim, apenas é possível enunciar a existência da realidade do ser e é nessa existência que a verdade se consubstancia para nós.

### **1.2.2. Do desejo do real**

O desejo de congelar o real e constituir a fotografia como espelho de evidências foi difundido desde o princípio do século XIX. O aparecimento da fotografia desperta nos homens deste século um misto de temor e atracção. “Antes da sua difusão exacerbada, e da sua transformação naquilo a que chamaremos sem complexos um *trust do imaginado*, a fotografia foi – essencialmente – objecto de espanto” (Frade 1992: 13). São diversas as vozes que se erguem ora a favor, ora contra a fotografia. Baudelaire foi um dos oitocentistas que mais fervorosamente proferiu discursos que atentavam contra este novo meio; não obstante, nem mesmo ele se privou de ser retratado, por Carjat e por Nadar. Em 1939, a Igreja publica, no jornal alemão *Leipziger Anzeiger*, a sua

inconformidade para com o aparelho que ousava recriar a criação divina: “Querer fixar imagens efêmeras é uma coisa não só impossível, [...] mas também o próprio desejo de o querer fazer é uma blasfêmia. O homem é criado à imagem de Deus e esta não pode ser fixada por nenhuma máquina humana” (Benjamin 1992: 116).

A incredulidade da declaração, mais do que um atestar de qualquer sacrilégio, denota como o aparelho foi apresentado e como as suas propriedades e características foram recebidas. Havia uma espécie de concepção geral que era transversal, “a fotografia, quer se esteja contra ou a favor, é maciçamente considerada como *uma imitação um pouco mais perfeita da realidade*” (Dubois 1992: 21). Deste modo, os mais optimistas e entusiastas proclamavam a *libertação da arte* por meio da fotografia. A filosofia positivista era a expressão desta época. “Exigia-se uma exactidão científica, uma reprodução fiel da realidade na obra de arte” (Freund 2010: 80) e a fotografia era tida como capaz de operar a exigência de objectividade destes tempos. Assim se explica que o anúncio público da invenção da fotografia, proferido por François Arago e que previa, com entusiasmo, a utilidade científica deste novo meio, tenha sido, primeiramente, feito à Academia das Ciências (e só mais tarde tenha havido um anúncio na Academia de Belas Artes). Por esta altura, a discussão girava em torno do *realismo* – os artistas moviam-se pela reprodução (apenas) daquilo que viam, não havendo lugar para a imaginação. “No momento em que a fotografia celebrava o seu advento, no quadro da Exposição Mundial de 1855, e que o público admirava estas cópias tão exactas da Natureza, era esse mesmo público que boicotava a pintura e as primeiras exposições dos realistas, apesar do facto de que parecia manifestar-se aí uma idêntica ordem de tendências.” (*idem: ibid.*). Para os artistas que advogavam o realismo, a sua atitude deveria ser impessoal, afastando o pesado manto da subjectividade. O conteúdo da obra deve ser retirado da Natureza, o seu fiel devedor.

A fotografia ficava, então, incumbida de tomar o lugar da arte pictural em todas as funções utilitárias e sociais que, até aí, tinham estado sob a alçada da pintura. Desde cedo, há o definir de um campo de acção concreto e que se pretende pouco contagiante: de um lado a técnica e do outro a actividade humana. Philippe Dubois diz-nos que a arte pictural fica assim ligada ao que constitui a sua própria essência: a *criação imaginária*, estando “de algum modo *liberta* do concreto, do real, do utilitário e do social”; a fotografia é eleita por excelência para “a função documental, a referência, o concreto, o conteúdo” (Dubois 1992: 25). Dada a sua constituição mecânica, óptica e química, a

fotografia era tida como estando mais próxima da *naturalidade* do que registava. Esta “naturalidade” e “objectividade” anunciava um processo isento de mediação. A pintura, depende inevitavelmente da individualidade do ser humano, sempre presente na obra, mesmo quando está terminada. A fotografia, do ponto de vista comum, premeia pela “ausência do sujeito”, pois “deduziu-se que a fotografia não interpreta, não selecciona, não hierarquiza. Enquanto máquina regida pelas leis da óptica e da química, limita-se a retransmitir com precisão e exactidão o espectáculo da Natureza” (*idem*: 26).

Batchen escreve que os *proto-fotógrafos*, embora ainda incertos do que haviam dado ao mundo, operavam um discurso que recaía nos efeitos práticos que vinham alcançando – a relação que a fotografia estabelecia com o real e a forma como parecia suplantar qualquer outra, excluindo quase por completo o homem, sendo a Natureza encarregue de revelar/erigir as imagens. São diversos os registos da época que o ilustram. Daguerre evocava que o seu processo era capaz de realizar uma “reprodução espontânea”, uma expressão que no início do século XIX estava, frequentemente, associada a alterações físicas e químicas que aparentavam não ter qualquer causa externa. Batchen descreve que para este fotógrafo, o homem era como que um espectador do acto de criação, o daguerreótipo “is not merely an instrument which serves to draw Nature; on the contrary it is a chemical and physical process which gives her the power to reproduce herself” (Batchen 1999: 66). Nos primeiros textos sobre o seu processo, também Niépce referiu a “reprodução espontânea” como um elemento constituinte da identidade dos registos fotográficos. Sublinha o autor que Niépce não se conseguia decidir sobre que nome dar ao processo que desenvolvera, oscilando entre *physaute* (a própria natureza – *nature herself*) ou *autophuse* (cópia pela natureza – *copy by nature*). Em *Sobre a Arte do Desenho Fotogénico. Ou Processo segundo o qual os Objectos da Natureza por si mesmos se Desenham sem Socorro de Lápis*, William Henry Fox Talbot reúne um conjunto de textos e memórias, ilustrados com as suas impressões fotográficas, escritos ao longo do tempo em que foi desenvolvendo as suas experiências. As primeiras imagens conseguidas com sucesso eram elementos naturais, folhas ou flores, e regista que “quer umas quer outras foram reproduzidas com tanta fidelidade e exactidão que podiam distinguir-se as inúmeras nervuras das folhas, a ténue penugem que cobre as plantas” (Talbot 2008: 231). O autor anuncia, ainda, este método como sendo bastante eficaz para substituir os possíveis *afastamentos* da mão na arte do retrato de perfil. “Acredito que este processo manual não tem comparação com a

precisão e fidelidade com que o retrato é obtido por meio da acção dos raios solares” (*idem*: 234). Em Portugal, o periódico lisboeta *O Panorama* publicava em 1939 as primeiras notícias sobre uma nova “invenção” que prometia revolucionar a forma como o ser humano se relaciona com o real [cf. Documento 1]. Pouco tempo depois, a portuense *Revista Litteraria* publica o texto de Talbot já referido.

A fotografia vem oferecer uma promessa de proximidade com a representação. Batchen sugere, “photography is the manifestation of a desire for pure opticality, for visibility without mediation” (Batchen 2004: 73). Desde cedo foi usada nas grandes viagens de exploração, permitindo trazer para *perto* o que estava distante, imagens que sempre fascinaram os ocidentais, satisfazendo a sua curiosidade sobre os *outros*. Já nesta altura permitia, também, “dar resposta à investigação dos cientistas, sobretudo geógrafos e etnólogos, que desde logo encararam a fotografia como um documento seguro, exterior a qualquer forma de emoção” (Bauret 2006: 24-25). Os cadernos de apontamentos cheios de notas eram agora auxiliados pela fotografia, que, como nos conta Bauret, mostrava, numa imagem, uma exactidão e conjunto de pormenores que, de outro modo, levariam aos estudiosos longas páginas de descrição. Escreve Edward Weston que a atracção que estabelecemos com os registos fotográficos deve-se, em grande medida, à autenticidade que a caracteriza: “O espectador aceita sua autoridade e, ao vê-la, acredita necessariamente que teria visto a cena ou objecto exactamente da mesma maneira que se tivesse estado ali” (Krauss 2002: 198). É neste sentido que assenta a sua constituição como documento. É a sua faculdade testemunhal que lhe dá essa mesma valência.

Aquando do surgimento da fotografia, funda-se, desde logo, uma concepção de pensamento que a vê como estabelecendo uma relação mimética com o real. A fotografia é uma concretização da própria Natureza, *espelho do mundo*. Esta *naturalidade* é dada pelo efeito de semelhança com o real, entre a imagem e o referente. No *Acto Fotográfico*, Dubois apresenta esta como uma das primeiras linhas de pensamento que se foram estruturando em torno deste *medium*. O autor, que se socorre dos termos de Peirce como instrumento para a sua análise, descreve que, para os seguidores desta concepção de pensamento, a fotografia surge como sendo da ordem do *icone*, pois este define-se por uma simples relação de semelhança. Estas características conferem, assim, um estatuto *automático* e *objectivo* sem intervenção directa da mão do homem. Como assinala Margarida Medeiros em *Fotografia e Verdade*, a ideia de um

automatismo que copia a Natureza sucede essencialmente do pensamento iluminista, sendo a fotografia “valorizada como instrumento epistémico, a partir dessa ontologia automática” (Medeiros 2010: 63), de onde decorre a convicção tradicional do seu poder de verdade. A reivindicação do estatuto documental da imagem fotográfica era conferida pela sua realização *automática*, logo, *não-mediada*. A campanha da Kodak ilustra o descompromisso interventivo do sujeito face a todo o processo fotográfico. Em 1888, George Eastman introduziu uma máquina portátil, relativamente pequena e fácil de manobrar, acessível a qualquer proponente a fotógrafo. O *slogan* desta campanha, que convidava o utilizador a entrar neste mundo mágico onde *apenas* teria de carregar no disparador do obturador, evidenciava essa independência que tornava o homem quase um autómato, ‘*You press the button, we do the rest*’.

#### 1.2.2.1. A pintura e o espaço da fotografia

Os artistas sempre procuraram utilizar mecanismos auxiliares que lhes permitissem reproduzir o real de forma mais fiel. A partir de meados do século XIV, há um crescente desenvolvimento de *máquinas para desenhar*. Em 1535, Albrecht Dürer publica em, *Institutionum Geometricarum*, vários modelos destas máquinas, precedentes das câmaras lúcidas que apareceriam no início do século XIX, com aperfeiçoamentos nas ópticas. Apesar do recurso a estas máquinas, o estatuto da arte como mecanicamente mediada e, conseqüentemente, menos valorizada, nunca foi colocado em causa. Seria sempre imprescindível o *dom* do artista, veiculando a pertença da obra ao leque das *Artes Maiores*.

Na notícia já referida publicada pelo *Panorama*, o *prender* de uma imagem numa superfície pela mão do pintor é apresentado como uma viagem incompleta, falsa e até mesmo imperfeita. O pintor copiava a Natureza com as formas das coisas, embora “*o alcance desta sua magica era sempre mui limitado*”, pois “*o prendê-las era trabalho de mão e instrumentos humanos; ahi vinham também forçosamente as diferenças, os erros e quando menos os desprimores*” (Sena 1991: 10). Esta duplicação insegura do real, mais do que nunca, é agora levada a enfrentar a contingência da sua própria essência. De ora em diante, há a promessa “*sem mover a mão, sem abrir os olhos e até dormitando*” da captura do que “*a vista não alcança e que só a lente lhe poderia revelar*” (*idem: ibid.*). A inconstância e a tremura, tão próprias da unicidade do gesto

humano, têm neste evento, apontado pelo autor da notícia como um dos mais admiráveis de sempre, o potencial de graves mudanças em *todas as artes do desenho*. E “*Não ha porque nos espantemos: a luz, a propria luz foi a pintora*” (*idem*: 11).

Aaron Scharf consubstancia o tumulto em redor do aparecimento da fotografia com o momento específico em que os artistas se encontravam. É aqui que diz residir o gatilho que desencadeou toda a controvérsia em torno do novo meio: “La representación tonal de objetos y condiciones naturales transmitidos por la lente era esencialmente semejante a un estilo de pintura que estaba entonces en boga” (Scharf 1994: 15). O dilema do realismo artístico ao confrontar-se com as imagens mecânicas, resultou na perda de força moral e artística deste género e promoveu a procura de novos processos criativos que deram um novo fôlego à pintura. Muitos pintores participaram, entusiasticamente, deste novo *medium*, utilizando-o de forma mais ou menos encoberta. “El joven Nadar es el único fotógrafo a quien Ingres envía a los clientes que quiere retratar con perfecto parecido”; os retratos produzidos por Nadar “son tan maravillosamente exactas que el señor Ingres ha producido con ayuda de ellas los retratos más admirables sin necesidad de tener al retratado ante sus ojos” (*idem*: 52). Obras como *Olympia*, de Manet, evidenciam a circulação de fotografias de nus. Já não é uma ninfa ou deusa idealizada que aparece nos quadros deste pintor que se socorria frequentemente de imagens fotográficas para os seus trabalhos. É a proximidade da *carne*.

Desde o seu aparecimento, a fotografia vem sendo lida a par da pintura. Diz-nos Bazin que o surgir da primeira constituiu-se como um dos momentos mais importantes da história das artes plásticas, permitindo “à pintura ocidental desembaraçar-se definitivamente da obsessão realista e reencontrar a sua autonomia estética” (Bazin 2008: 260). Segundo o autor, a questão da verosimilhança é uma característica do produto fotográfico, e o que verdadeiramente importa é o que está na génese do registo e não o resultado. A ontologia da fotografia, diz-nos Dubois lendo Bazin, encontra-se “não no mimetismo, mas na relação de contiguidade momentânea entre a imagem e o seu referente, no princípio de uma *transferência* das aparências do real para a película sensível” (Dubois 1992: 29). A contenda do realismo na arte advém da “confusão entre a estética e o psicológico, entre o verdadeiro realismo, que resulta da necessidade de exprimir a significação simultaneamente concreta e essencial do mundo, e o pseudo-realismo de aparência enganosa (ou do engano do espírito), que se contenta

com a ilusão das formas” (Bazin 2008: 258). A singularidade da imagem fotográfica face à pintura reside na objectividade que é aferida como constituinte da própria fotografia. Entre o referente e o autor interpõe-se um outro objecto. Este objecto contempla, por substituição do olho humano, um olho *objectiv(a)o*. Como escreve o autor, “por mais hábil que fosse o pintor, a sua obra estava sempre hipotecada por uma inevitável subjectividade” (*idem*: 259) que se consubstanciava na dúvida gerada pela presença do homem. Com a fotografia temos “a satisfação completa do nosso apetite de ilusão por uma reprodução mecânica da qual o homem é excluído” e a imagem forma-se automaticamente sem a intervenção do ser humano, pois “a personalidade do fotógrafo só entra em jogo pela escolha, pela orientação, pela pedagogia do fenómeno” (*idem, ibid.*). Todas as artes se fundam na presença do humano, ao passo que a fotografia emerge da sua pretensa *ausência*. Defende Bazin que esta origem dada automaticamente subverte toda a psicologia da imagem. Esta condição de objectividade atribuída à fotografia concede-lhe, de forma quase tão instantânea como o disparo do obturador, um valor de credulidade que visa substituir o que vinha a ser dado às obras pictóricas. Não podemos esquecer que só com o aparecimento da imagem formada por um objecto sem acção *directa* do homem é que as questões da (dis)semelhança são postas em causa. Perante a imagem fotográfica “somos obrigados a acreditar na existência do objecto representado, efectivamente «re-presentado», isto é, tornado presente no tempo e no espaço” (*idem, ibid.*). Mesmo a sombra ou o desfoque geram o encanto de uma presença situada num tempo e espaço que pode ser indeterminado mas não deixa de ser «re-presentado».

#### **1.2.2.2. A inquietude da representação: Hippolyte Bayard, *Le Noyé*, 1840**

O pretensu carácter mimético da imagem fotográfica e a sua relação privilegiada com o real foram uma das bandeiras de campanha da implementação do *medium*.

A atribuição de apenas um nome para honrar a invenção da fotografia constitui um assunto pouco linear, inclusive dada a dispersão geográfica da sua concepção. Ainda hoje não podemos afirmar que a questão esteja efectivamente sanada. No séquito desta contenda surge, ainda na primeira metade do século XIX, uma obra particularmente insólita para a qual traçaremos um breve percurso contextualizando o seu aparecimento.

Louis Daguerre foi o primeiro a beneficiar do anúncio público das suas

descobertas. No entanto, como é sabido, estas apenas foram possíveis a partir dos estudos avançados feitos por Joseph-Nicéphore Niépce e o seu irmão Claude. Após o anúncio de François Arago, escreve Batchen que, pelo menos, mais vinte e quatro pessoas anunciaram que eram os verdadeiros inventores, o que mostra o anelo em torno deste meio. Os componentes básicos da fotografia – a imagem formada por uma *camara obscura* e a química necessária para a revelar – já estavam disponíveis em 1720, bem antes da fotografia ser oficialmente *inventada*. Alguns historiadores datam de 1790 as primeiras experiências levadas a cabo por Thomas Wedgwood e Humphrey Davy, embora ainda inconsequentes pois carecia-lhes a fixação das imagens.

O francês Hippolyte Bayard, homem culto do norte de França e funcionário do Ministério das Finanças, foi talvez o mais aventureiro dos vários aspirantes a *inventor* do *medium* fotográfico. Produziu uma incrível variedade de fotografias, experimentando diversos géneros fotográficos, com uma particular obsessão por auto-retratos, tendo produzido pelo menos vinte exemplares, contemplando diferentes poses e cenários. Refere Michel Poivert que o seu álbum de ensaios<sup>2</sup> constitui um verdadeiro incunábulo experimental, um autêntico instrumento de promoção; os primeiros registos, compostos por testes de sensibilidade, datam de Janeiro de 1839 e a estas primeiras faixas sem imagem seguem-se provas com formas espectrais que, aos poucos, vão sendo melhoradas. A partir de Fevereiro realiza ensaios sobre papel sensibilizado, obtendo, cerca de um mês depois, impressões positivas directas – *l'effet positif* – que se aparentavam a desenhos dada a textura do papel. A tentativa de obtenção de reconhecimento por parte das autoridades francesas resulta frustrada – Arago estava determinado a promover Daguerre. Refere Poivert que esta falta de interesse não demoveu o francês de continuar as suas pesquisas e acabou por realizar em Julho desse mesmo ano o que alguns consideram a primeira exposição de fotografia, inserida no contexto de um evento de caridade em favor das vítimas de um terramoto, com cerca de trinta provas expostas.

A 18 de Outubro de 1840, Bayard assina um texto peculiar na parte de trás de um não menos invulgar auto-retrato. Das três variantes desta imagem que ficaram conhecidas por *Le Noyé (Self-portrait as a drown man)* [vide Imagem 1-3], apenas uma *incorpora* o texto manuscrito. A premeditação na execução destas provas é evidenciada

---

<sup>2</sup> O álbum mencionado pelo autor encontra-se na Sociedade Francesa de Fotografia (existe ainda um segundo álbum pertencente ao J. Paul Getty Museum).

pela semelhança das imagens, com poucas variações entre cada exemplar. Vemos o mesmo corpo masculino semi-despido, sentado num pequeno banco, com as costas apoiadas numa parede, o torso e a cabeça virados quase totalmente para a câmara, envolto num lençol claro que lhe cobre a parte de baixo do corpo. Aparentemente adormecido, mostra-se de olhos fechados nas três imagens e braços cruzados em duas delas em que uma mão jaz sobre a outra. O homem, com a pele mais escura nas mãos e na cara, repousa com uma expressão ambígua – a de um certo apaziguamento forçado. A pose de influência clássica é composta ainda por um chapéu de palha pendurado na parede, por um vaso de cerâmica colocado ao nível do torso, assente no mesmo banco onde o corpo permanece, e por uma estátua de uma ninfa declinada, em baixo.

Em *Burning with desire*, Batchen evidencia a semelhança desta pose com a pintura *Death of Marat* (1793), de Jacques-Louis David. Para o autor, esta similitude não seria inócua, dada a subversão da mensagem que esta fotografia pretende passar e a história por detrás do quadro de David. Na pintura, vemos um pedaço de papel escrito relacionado com as circunstâncias da morte do mártir. Bayard socorre-se deste mesmo meio e num momento distinto de leitura, nas *costas do corpo* da imagem [vide Imagem 4], deixa um texto manuscrito [cf. Documento 2] assinado por HB. Com um dispositivo por detrás do outro, a fotografia passa a ter dois momentos distintos de leitura. Sem artificios ou próteses engenhosas, é impossível *ler/ver* os dois momentos lado a lado. Para Batchen as dimensões da fotografia em questão (19,2 x 18,8 cm) indiciam a premeditação do fotógrafo para que a imagem estivesse destinada a ser manejada e não pendurada. Este texto manuscrito apresenta a obra que vimos ou que estamos prestes a ver. Sabemos, então, tratar-se do senhor Bayard, o engenhoso inventor do processo que agora o expõe, em recostado corpo desnudo e olhos fechados. Diante de nós sabemos estar a vítima de um suicídio, “a photographer who has literally succumbed to photography, destined to return forever with the news that he died at his own hand for having invented the very medium that allows his return” (Batchen 1999: 171). Batchen denota o humor negro com que o fotógrafo francês apresenta provas do estado de decomposição do seu corpo, pelo tom das suas mãos e da face nas imagens. O processo positivo directo transformou a pele escurecida do sol em zonas negras, “The joke draws attention to the photography’s trickery as a mere illusion of the real, as well as to the artifice of the actual text and image we are seeing” (*idem, ibid.*). Tal como um guia numa visita guiada a uma exposição, o texto chega mesmo a sugerir que o observador

não se detenha por muito tempo com esta obra, podendo ficar afectado com o cheiro da decomposição já em curso. Para quê perder tempo com esta imagem se nem mesmo o Rei, os academistas e os sábios dela quiseram saber? Inquire HB. Já não há nada a fazer, a decisão foi tomada e o dito inventor afogou-se no desgosto da desconsideração. Para além da componente de guia já mencionada, e dada a *tragédia* que a imagem nos dá a conhecer, o texto cumpre também uma função de legado, de herança. Uma perspectivação do futuro, num momento presente, numa fotografia que como veremos mais adiante é sempre passado.

Ao utilizar simultaneamente o passado, o presente e o futuro, diz Batchen que *Le Noyé* apresenta o fotógrafo como assunto e objecto da fotografia, como uma representação que é real, como ele mesmo e como outro, como presente e ausente, morto mas também vivo. É uma presença marcada pela ausência, um espaço de incerteza e hesitação. Por isso afirma que esta imagem “represents a meta-discourse on the identity of photography that repeats and vigorously underlines that same paradoxical tropes that we have witnessed time and time again in the textual and pictorial discourses of his fellow proto-photographers” (*idem*: 173).

Numa altura em que a fotografia se apresentava como o *medium* por excelência de representação do real, Bayard ao *contrapor* o texto a esta imagem, produz uma obra que vem colocar em causa essa mesma relação de semelhança mimética. “By undermining the veracity of the photographic image on its reverse, his text seems deliberately to call into doubt the assumed distinction between the literal and the figurative” (*idem*: 171). Bayard não pretende fazer nenhuma analogia com a vida real – trata-se de uma encenação. Segundo Angelo Schwarz, Bayard é o primeiro a produzir imagens em papel de forma muito semelhante ao que entendemos ser hoje o processo fotográfico, e para o fotógrafo francês a técnica não é apenas um fim, mas é exercida em função do que se pretende representar – algo que começa a ser explorado, quase um século depois, por parte de outros fotógrafos, e constitui a base de trabalho de muitos artistas contemporâneos. Recordemo-nos que se trata de uma fotografia feita em Outubro de 1840, pouco mais de um ano depois do *medium* ser disponibilizado para uso público. Bayard posa como um cadáver de modo a tornar-se digno de reconhecimento. Batchen refere que, nesta fotografia, podemos ler um comentário de Derrida sobre a representação no geral “representation is assumed to be a complicit entanglement of sight and blindness, absence and presence, life and death, construction and ruin” (*idem*:

172). “O cadáver como corpo morto apõe-se ao corpo vivo de que tratamos” e este hiato vai mais além da dicotomia entre a vida e a morte, pois “uma vez morto [o sujeito], depende e fica literalmente sujeito à regulação dos corpos nas sociedades desenvolvidas, tornando-se domínio público, não manipulável à margem das disposições legais” (Babo 2004: 25). Procurando marcar uma posição face ao que considerava injusto, Bayard encena a sua própria morte. Fecha os olhos, os olhos que o fotógrafo que também é não pode fechar para fazer a imagem.

### 1.3. A inconstância da mimética relação com o real

Segundo escreve Jorge Luís Borges, a partir de um texto que atribui ao cronista Suárez de Miranda [cf. Documento 3], um mítico imperador chinês terá encomendado a um cartógrafo o levantamento de quantas terras e palácios possuía. O cartógrafo fez um plano tão rigoroso que, uma vez terminado, cobria o reino ponto por ponto. A imagem havia substituído a realidade. “Una vez terminado el dibujo, la realidad (todo un imperio) desapareció reemplazada, devorada por la imagen.” (Azara 2002: 49). A relação focada neste relato entre a escala e a relação (manipulação) do representado com o seu referente tem vindo a ser largamente explorada por diversos autores. Umberto Eco dedica-lhe um ensaio em que defende a impossibilidade da realização de um mapa à escala 1:1<sup>3</sup>, revelando a complexidade existente entre o mapa e a representação do território, entre a representação mimética e o seu referente.

No livro já citado, Dubois apresenta um segundo quadro de pensamento que defende o questionamento do discurso sustentado pela *naturalidade mimética*. Na *República*, Platão opõe a *mimesis*, condição essencial da arte, à razão, *noesis*. Para o filósofo, a arte de imitar não podia estar mais longe da *verdade*, pois ela trata das *aparências*, sendo impossível aceder à *verdade* através de uma ilusão. Diz-nos ainda que a arte da *mimesis*, própria da pintura, é “um processo enganador e perigoso para a alma, dando-lhe a designação de *simulacro* – «cópia da cópia»” (Medeiros 2000: 38). Ainda hoje, no discurso do senso comum, há uma prevalência da autenticidade da imagem dada por esta característica de semelhança com o seu referente. Não obstante, Dubois salienta que, nos finais do séculos XIX e particularmente no século XX, começa a surgir a ideia da transformação do real pela fotografia, com diversos autores que se

---

<sup>3</sup> ECO, Umberto – *Dell'impossibilità di costruire la carta dell'impero 1 a 1*. in *Il secondo diario minimo*, Milão, Bompiani, 1992, pp. 157-163.

sublevam contra os que argumentam e defendem uma relação puramente mimética com o real, preferindo sustentar o carácter fortemente codificado dos registos fotográficos. Trata-se do discurso da *desconstrução* e do *código*. A fotografia não se constitui, assim, como um instrumento neutro, como um mero espelho passivo, mas é usada como instrumento de análise, transposição e transformação do real. Nos termos de Peirce, Dubois coloca-a na ordem do *símbolo*, cujo significado é dado por uma convenção geral. Diz-nos o autor que, com o advento deste *medium*, não mais se pode pensar a imagem apartada do acto que a fez ser. A consubstanciação da fotografia não se apresenta somente como o produto da técnica ou da habilidade. Em primeira instância, é um acto impregnado da sua circunstância ou, como lhe chama o autor, da sua *prova*. E esta não fica limitada pelo gesto, propriamente dito, da produção do registo fotográfico, estando dependente da recepção e contemplação do mesmo. O *acto* pretensamente objectivo realizado por meio de um processo mecânico, óptico e químico, “implica de facto ontologicamente a questão do *sujeito*, especialmente do *sujeito em processo*” (Dubois 1992: 11). À fotografia, foi-lhe atribuída uma credibilidade relativamente ao real, ou ao realismo se quisermos, que a atesta como forte evidência. “Essa virtude irreduzível de testemunho assenta principalmente na consciência que se tem do processo *mecânico* de produção da imagem fotográfica, sobre o seu modo específico de contribuição e existência, a que se chamou o *automatismo da sua génese técnica*” (*idem*: 19).

Por *defeito*, a fotografia incorpora na sua génese, automaticamente, o vestígio testemunhal da existência do referente. Mas tal como a língua, a imagem fotográfica é o produto de um conjunto de *avenças* sociais e daí “um instrumento de análise e interpretação do real” (*idem*: 34). O condicionamento da imagem fotográfica é maior do que superficialmente se poderia assumir e é aqui que grande parte destes teóricos fundam a sua análise. A fotografia está fortemente condicionada pelo ângulo de visão escolhido, pelo enquadramento, pelo que é deixado em cena e fora dela, pela distância ao objecto, pela própria composição. O espaço cromático e tridimensional é reduzido a um conjunto bidimensional de cores ou nuances reguladas pela composição e sensibilidade do filme, do papel e dos químicos. A própria câmara escura não se impõe de forma imparcial em todo este processo; “não é um agente reprodutor neutro, mas uma máquina com efeitos deliberados. Ela é, do mesmo modo que a língua, um caso de convenção e um instrumento de análise e interpretação do real” (*idem*: 34). A própria

objectiva usada pelo fotógrafo poderá ter muito pouco de *objectivo*. Em *Fotografia e Sociedade*, Gisèle Freund diz que a objectiva, aparentemente inócua, é um *olho* que permite deformar a realidade; o modo de ver e a decisão determinam o registo final. Uma lente grande angular, por exemplo, que permite obter imagens com um ângulo maior do que o próprio olho humano consegue, traz com ela a distorção. Um ângulo mais alargado, potencialmente mais revelador, é um ângulo dado por uma objectiva com uma distância focal reduzida, logo comporta uma maior distorção das linhas verticais nos limites da imagem.

A escolha de um ponto de vista, que se consubstancia posteriormente num enquadramento, constitui também um compromisso de subjectividade. Ao participar na determinação de uma dada delimitação espaço-temporal, o olhar entra, conseqüentemente, na constituição de uma determinada realidade. Do mesmo modo que o ser humano, perante um determinado cenário, consegue ter uma visão selectiva, também o *olho* fotográfico da câmara permite seleccionar e compor diferentes planos e hierarquias na imagem, colocando ou tirando elementos de cena, interferindo na sua nitidez com a profundidade de campo. Conta-nos Teresa Castro que durante a Primeira Grande Guerra houve um desenvolvimento exponencial da fotografia aérea. Rapidamente, os seus utilizadores se dão conta da abstracção em que se pode tornar uma imagem tirada de um ponto de vista estritamente vertical. “A fotografia aérea anula qualquer ilusão de relevo, revelando-se dificilmente interpretável” (Castro 2008: 167). Nem o referente nem o instrumento de registo mudaram; no entanto, o *ponto de vista* é o suficiente para tornar incómoda a *leitura* que fazemos, sendo necessário o desenvolvimento de todo um conjunto de tecnologias que visam *facilitar*, diríamos mesmo *promover*, a foto-interpretação. “Encarada quase sempre como um documento, a fotografia aérea revela-se profundamente paradoxal.” (*idem*: 169).

### **1.3.1 O testemunho antropológico**

Mesmo no campo antropológico deparamo-nos com diversos exemplos de como a imagem é condicionada tanto ao nível do discurso que projecta, como culturalmente. A leitura que dela é feita, assim como a possibilidade de a fazer dependem de códigos que não coincidem de cultura para cultura. O antropólogo Edmund Carpenter relata o que se passou após uma visita de um grupo de trabalho de campo, munido de câmaras

*Polaroid*, à aldeia de Sio, na Polinésia. Quando foram mostradas as fotografias e retratos tirados nessa viagem aos aldeões eles não entenderam o que viram. “The photographs were black & white, flat, static, odourless, far removed from any reality they knew. They had to be taught to ‘read’ them” (Davidov 1998: 41). Aos poucos, sentimentos de reconhecimento e medo começaram a despertar nos habitantes de Sio, levando-os a afastarem-se daquelas imagens. O grupo procurou colocar os habitantes em contacto com o aparelho fotográfico até que o receio foi ficando para trás e eles começaram a experimentar e manipular o objecto fazendo retratos uns dos outros e dos elementos que os circundavam.

A fotografia não surge como um meio transparente da simbiose mimética com o real. Bauret relata que alguns etnólogos socorriam-se intencionalmente da fotografia para reforçar os seus pontos de vista. Também Dubois assinala diversos exemplos que evidenciam um certo sentimento de desconfiança face à premissa de objectividade e neutralidade do *medium*. O seu valor de documento exacto é corrompido, “já não é o veículo incontestável de uma *verdade empírica*” (Dubois 1992: 36). É neste campo que começam a surgir vários trabalhos que visam salientar a verdade interior do meio fotográfico, onde a ficção *supera* a realidade.

### **1.3.2. Verdades fotográficas**

Ainda no século XIX emerge uma variante da prática fotográfica cujo fascínio não estava centrado nas potencialidade de objectivação do real, mas na sua capacidade de tornar visível o invisível. Falamos da fotografia espírita. Escreve Margarida Medeiros que “no contexto da polémica da autenticidade dos médiums, a fotografia aparecia como um instrumento que fornecia uma autenticidade inquestionável” (Medeiros 2010: 165). Isenta de subjectividade, dada a sua constituição automática, a fotografia será prova apodíctica, servindo os interesses do mundo paranormal. Ela revelará, atestando documentalmente, de forma quase tão mágica como as práticas espíritas, o que estava até então na esfera da invisibilidade, fazendo prova de uma verdade “produzida por intermédio de uma mais ou menos obscura tecnologia, envolvendo placas, químicos, lentes, uma espécie de caixote e uma *câmara escura* onde tudo finalmente vinha à luz” (*idem*: 187).

Joan Fontcuberta propõe na obra *El Beso de Judas* uma abordagem sobre a

veracidade da imagem fotográfica. Segundo o autor, podemos olhar a história da fotografia como um diálogo entre a intenção de nos aproximarmos do real e as dificuldades inerentes a esta mesma vontade. Afirma o artista catalão que “toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera” e contra o que originalmente nos vem sendo inculcado e nos é *ensinado*, “la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa” (Fontcuberta 2002: 15). Ainda hoje, a fotografia emerge como um instrumento ao serviço da *verdade*. Aceitamo-la assim e chegamos a usá-la como prova em tribunal. A câmara é a testemunha e o material foto-sensível o suporte que afirma a evidência. Não obstante, tudo isto se prende com a ilusão e a aparência resultado das convenções que desde o primeiro momento estão instaladas ao nível da nossa consciência. Em 1966, um caçador nómada encontrou no coração de uma selva das Filipinas três indivíduos de uma tribo até aí desconhecida e que contava com pouco mais do que 20 elementos. Os Tasaday viviam ao nível civilizacional da idade da pedra e após uma reportagem da National Geographic, em 1972, tornaram-se uma atracção à escala planetária. O habitat da tribo foi preservado e isolado e apenas se podia aceder ao local mediante uma autorização especial. Em 1986 veio a descobrir-se que a tribo não passava de uma fraude montada a nível local. O êxito deste embuste deveu-se ao carácter testemunhal conferido às imagens fotográficas. A fotografia funcionou como o beijo dado por Judas a Cristo, afecto vendido por trinta moedas, “un acto hipócrita y desleal que esconde una terrible traición: la delación de quien dice precisamente personificar la Verdad y la Vida” (*idem*: 17). O que é determinante em todo este processo não é tanto a questão do aferimento da verdade – ou a consciência da mentira – antes a forma como o fotógrafo se socorre desta possibilidade no trabalho que desenvolve e que nos apresenta. “El buen fotógrafo es el que *miente bien la verdad*” (*idem*:15). Apresentado durante muito tempo como um processo que praticamente dispensava a intervenção humana, e por isso, ausente de *erro* e de interpretação, “la consecuencia aparente era la obtención directa, sin paliativos, de la verdad” (*idem*: 26).

M, de manipulação. Com o instalar da consciência de transformação da *verdade do real*, muitos jornais europeus chegaram a ponderar colocar um M junto das imagens alteradas, no sentido de garantir a integridade dos documentos apresentados. No entanto, não havia qualquer referência ao que havia sido mudado, apenas a indicação de que tinha ocorrido algum tipo de manipulação. Diz Batchen que “the production of any

and every photograph involves intervention and manipulation” e continua perguntando o que é na verdade a fotografia senão o conjunto da intervenção com diversos factores “light levels, exposure times, chemical concentrations, tonal ranges, and so on” (Batchen 1999: 212). O autor diz ainda que uma fotografia é o *memento mori* auto-produzido pelo mundo. Uma fotografia gera um rasto de um determinado referente, mesmo que não seja a verdade sobre o mesmo. Defende ainda Fontcuberta a este respeito que realizar uma fotografia implica a adopção de toda uma tomada de consciência de diversos factores, construindo uma retórica. No limite, as opções tomadas implicam, de algum modo, uma certa dose de *manipulação*. “Encuadrar es una manipulación, enfocar es una manipulación, seleccionar el momento del disparo es una manipulación” (Fontcuberta 2002: 126). Até aos anos 60, o retoque era uma prática comum nos estúdios dos retratistas, sendo realizado tanto em negativos como nas provas positivas. Criar equivale a manipular. Sustenta o autor, “la manipulación se presentaba como una condición *sine qua non* de la creación” (*idem, ibid.*). Não será de estranhar este pensamento uma vez que a obra deste autor gira em torno da representação da ciência, da natureza, da verdade e da ambiguidade; para ele, o acto fotográfico “constituye una forma de reinventar lo real, de extraer lo invisible del espejo y de revelarlo” (*idem*: 45). Actualmente, o real funde-se com a ficção e a fotografia fecha um ciclo, “devolver lo ilusorio y lo prodigioso a las tramas de lo simbólico que suelen ser a la postre las verdaderas calderas donde se cuece la interpretación de nuestra experiencia, esto es, la producción de realidad” (*idem*: 185).

#### **1.4. De ferramenta a paradigma: figuras suspensas**

O entendimento popular da fotografia enquanto transparente e, por isso, livre de problemas de “interpretação” e “juízo”, entendimento esse dado pela crítica do naturalismo fotográfico é, segundo John Roberts, um equívoco. Defende Vilém Flusser que este entendimento *naturalmente* transparente advém do facto do naturalismo ser tido como da ordem do *não-simbólico*. Escreve Roberts: “não tendo qualquer «textualidade» discernível ou imbuída, nem qualquer relação com as forças externas históricas e sociais”; é neste entendimento que a imagem, muitas vezes presa à sua funcionalidade ilustrativa, aparenta estar isenta “das exigências da conceptualização” (Roberts 2008: 179).

Após apresentar a fotografia enquanto espelho do real e operação de codificação das aparências, Dubois traça um terceiro percurso relativamente à questão do realismo na fotografia. Esta concepção coloca a fotografia como da ordem da *marca*, do *sedimento – vestígio de um real* – recuperando o carácter inseparável do referente, sem os condicionamentos de uma correspondência mimética ponto por ponto, e tendo consciência da codificação que existe na fotografia. Esta, aponta para além do próprio efeito do real. Assim, “A fotografia é primeiramente *índice*. Somente *depois* pode tornar-se semelhante (*ícone*) e adquirir sentido (*símbolo*)” (Dubois 1992: 47). A pintura poderá simular uma realidade sem a ter presenciado, já isso não acontece com a fotografia. Há um *isto foi* (Barthes) que não poderá ser renegado ou apagado. As fotografias são assim o que Peirce chamaria signos por conexão física – *índices*. A *fotografia-índice*, refere Dubois, reitera a existência do seu referente pois atesta ontologicamente aquilo que mostra, é contíguo ao signo que dele emana, “mas isso não implica que ela *signifique*” (*idem*: 67). O referente é dado como uma realidade cuja significação permanece na esfera do mistério, “a menos que nós sejamos parte interessada na situação de enunciação donde a imagem é proveniente” (*idem*: 46). Ainda sobre o referente, escreve Barthes que este *adere*, “o acontecimento nunca se transforma noutra coisa: ela [a fotografia] remete sempre o *corpus* de que necessito para o corpo que vejo” (Barthes 2005: 17) e por isso há nela qualquer coisa de tautológico. A inevitabilidade da referência é a sua *fatalidade*.

Para além da relação com o referente, há a questão da codificação. Dubois refere que a fotografia apenas pode ser considerada uma *mensagem sem código* (Barthes) no instante da exposição propriamente dita. “É *aí, mas somente aí*, que o homem não intervém nem pode intervir, sob pena de modificar o carácter fundamental da fotografia” (Dubois 1992: 45). O fotógrafo escolhe antes e depois, mas nesse hiato que se abre num momento infinitesimal ela tem uma relação de plena imediaticidade com o seu referente, “a exposição da película escapa ao operador” (*idem*: 93). Depois, toda a imagem é impregnada de códigos que nunca mais a abandonarão.

Para entender o que constitui a originalidade da imagem fotográfica, mais do que o seu produto, é necessário entender o acto que a origina. Refere Dubois que a imagem e o acto são indissociáveis. Ela está impregnada do acto icónico que a consubstancia, é pois uma *imagem-acto*. Este acto tanto pode ser o acto de realização da imagem como o de recepção ou difusão da mesma. A fotografia é o traço indiciário que “aponta o dedo”

(idem: 46) para uma situação referencial específica. Ela não explica ou interpreta, *designa* antes uma determinada *fatia de espaço-tempo*. “Os diversos dados decorrentes desta noção de índice fotográfico – princípios de conexão física, de singularidade, de testemunho e de designação – formam uma espécie de complexo conceptual” (idem: 73) que não só constituem o fundamento do *índice* fotográfico, mas também são a sua consequência mais importante. Segundo o autor, a fotografia não define apenas uma forma de representação, mas essencialmente, uma forma de pensamento: “*uma verdadeira categoria epistémica*” (idem: 89).

#### **1.4.1. O espectador e o espaço privilegiado da interpretação**

Em *Ensaio sobre a Fotografia – Para uma Filosofia da Técnica*, Flusser diz-nos que “as imagens são superfícies que pretendem representar algo. Na maioria dos casos, algo que se encontra lá fora no espaço e no tempo” (Flusser 1998: 27) e que carece de uma certa capacidade de abstracção específica a que visa chamar de *imaginação*. Esta, segundo o autor, permite codificar os fenómenos do mundo das quatro dimensões em símbolos, e ler essas mesmas imagens codificadas, descodificando-as. O significado das imagens encontra-se na superfície e pode ser facilmente assimilado, ainda que este acesso seja superficial. Os leitores que pretendam *aprofundar* o que é transmitido devem estar abertos à possibilidade de deambulação que as imagens permitem, ao *scanning*, como lhe chama Flusser. Longe de se constituir como uma deambulação sem sentido, o vaguear pela imagem segue as directrizes da mesma, “mas também os impulsos no íntimo do observador” (idem: 28), condensando no resultado uma dimensão dupla de *intencionalidades*: a de quem emite a mensagem e a de quem a recebe. As imagens, estabelecidas por um emissor, permitem aos seus receptores um espaço privilegiado: o da interpretação. Elas têm um propósito de mapa, mas no fundo Flusser diz que não passam de *biombos*, pois são “mediações entre o homem e o mundo” (idem: 29). O olhar vai restabelecer a dimensão temporal através da forma como segue os elementos que vão sendo apresentados pela imagem; conferindo-lhes uma fluidez hierárquica, movendo-se em círculos, onde determinados elementos têm a capacidade de levar o olhar a indagá-los uma vez mais, num eterno retorno.

Defende Flusser que a fotografia aparece como resultado da aplicação do texto

científico, um produto da técnica através de aparelhos<sup>4</sup>. As imagens técnicas são as imagens produzidas por estes aparelhos e, por isso, são aparentemente imediatas, levando o observador à ilusão de estar diante de uma *janela* a observar o que lhe é apresentado, colocando-se no mesmo tempo e espaço com a *confiança* dos seus próprios olhos. Adverte-nos Flusser que “a aparente objectividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens” (*idem, ibid.*). Não estão, assim, isentas do deslindar dos códigos que encriptam, caso se lhes queira captar o significado:

“Quando as imagens técnicas são correctamente decifradas, surge o mundo conceptual, como sendo o seu universo de significado. O que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é “o mundo”, mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem” (*idem: 34-35*).

Quando pensamos em pintura ou desenho é mais imediato o entendimento da mediação. O agente humano elabora determinados símbolos e, através de instrumentos, transporta-os para a superfície da imagem. Pensando em aparelhos mecânicos produtores de imagens técnicas, esta mediação está culturalmente velada. Um olhar mais desatento apenas verá o que está impresso na superfície, na camada mais fácil. E no entanto, “As fotografias são omnipresentes”, estão em todo o lado e são “conceitos programados, visando programar magicamente o comportamento dos seus receptores” (*idem: 57*). Podemos falar numa dupla condição de mediação. A par de uma elaboração de símbolos que se processam “na cabeça” do agente humano, da mesma forma que acontecem quando este é um pintor ou um desenhador, teremos de considerar o aparelho que será manipulado com todas as condicionantes que este acarreta. “As imagens técnicas, longe de serem janelas, são *imagens* superfícies que transcodificam processos em cenas” (*idem: 35*). O acto de fotografar “é um gesto caçador no qual o aparelho e o fotógrafo se confundem, para formar uma unidade funcional inseparável” (*idem: 54*); as suas intenções passam para o mundo, para os que as queiram *interpretar*, e por isso o autor diz que o universo fotográfico é o *universo mágico da realidade*.

No famoso texto *A Câmara Clara*, Roland Barthes realça o seu amadorismo, enaltecendo o ponto de vista do espectador, conferindo-lhe uma certa ideia de poder

---

<sup>4</sup> Flusser sente necessidade de clarificar o conceito de *aparelho*. Etimologicamente, a palavra vem do latim *apparatus* que deriva de dois verbos *adparare* e *praeparare*. O primeiro significa prontidão para algo, e o segundo disponibilidade em prol de algo.

(como já havia afirmado anos antes no ensaio *The Death of the Author*). Este assumir da importância do lugar do espectador, leva Batchen a considerar que “Barthes fornece os fundamentos de uma história da recepção da fotografia” e a forma como esta é recepcionada e como é experienciada instala a “questão da experiência fotográfica” (Batchen 2008: 18). Diz-nos ainda Gabriel Bauret, a este propósito, que a imagem fotográfica existe na plena fruição por parte do espectador, que através da sua interpretação lhe confere sentido, *um* possível sentido, o seu [do espectador], operando assim “activamente uma espécie de reescrita, de recriação” (Bauret 2006: 11). Esse olhar não está isento dos contágios do contexto espacio-temporal, da codificação, mas é nesta vivência que as obras se edificam nas linhas da história.

#### **1.4.2. O noema e a construção fotográfica**

Em *A Câmara Clara*, Barthes procura a evidência da imagem fotográfica, aquele indício que nos faz preferir uma imagem a outra. Para isso, usa a sua experiência, “a do sujeito olhado e a do sujeito que olha” (Barthes 2005: 25). Depois da morte de sua mãe, o autor procura um sentido para a sua própria vida. Por entre várias fotografias, procura a que verdadeiramente lhe mostra a sua mãe. Encontra-a numa imagem da sua progenitora com cinco anos. Toda esta obra roda em torno desta fotografia, que nunca mostra porque diz que apenas para si faz sentido. Pensando na fotografia e na morte recente de sua mãe, diz-nos Batchen que Barthes lamenta um “futuro anterior”, tensão que ele encontra nesta e noutras fotografias. Para ele, a identidade fotográfica assenta na impossível mas axiomática articulação do tempo e da história, na sua simultânea apresentação de vida e morte. A sua postura perante a fotografia passou a ser de carácter mais analítico. Distingue o interesse geral de uma fotografia, sempre codificado, e dá-lhe o nome de *studium*. Este “é o campo amplo do desejo negligente, do interesse diversificado, do gosto inconsequente” (*idem*: 48), onde nos damos conta das intenções do fotógrafo e com elas interagimos. Em certas imagens, Barthes consegue isolar o que designa por *punctum*, a projecção de um conjunto de valores que derivam de nós mesmos e que, à partida, não estão contidos na imagem fotográfica. “É ele que salta da cena, como uma seta, e vem trespassar-me” (*idem*: 46), imprimindo uma ferida, como um instrumento aguçado. A sua atenção está assim destinada à tentativa de identificação e determinação da natureza desse acaso que o fere, é esta a *aventura* que o *anima*.

Diante da objectiva, Barthes diz que o sujeito chama a si o ser requerido para a pose; aí “fabrigo instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem” (*idem*: 25). Não obstante o sentimento pró-activo do sujeito da imagem, logo de seguida o autor deixa antever que todo este processo o torna um elemento mais passivo do que à partida estaria disposto a ser. Nesta transformação activa, o autor sente que a fotografia cria (ou re-cria, atrevemo-nos a dizer) o seu corpo como bem entende, mortifica-o a *seu bel-prazer*. Surge, assim, a angústia desta mesma consciência, da fugida da tomada de controlo deste aparelho aparentemente inócuo: “uma imagem – a minha imagem – vai nascer” (*idem*: 26). E o afogo advém da incerteza do que esta imagem, desfasada do ser, vai contar. Dela gostaria de ver a concordância e coincidência constante com o seu *eu*, apesar das infinitas situações mutáveis perpetuadas (e trancadas) nos registos fotográficos. É neste desconforto que Barthes constata que é *ele* que nunca coincide com a imagem. “Ah, se ao menos a fotografia pudesse dar-me um corpo neutro, anatómico, um corpo que não significa nada!” (*idem*: 27), confia confrontado com o peso da construção fotográfica. Diante da objectiva, vive-se uma tensão redundante do próprio ser; está em jogo quem ele pensa ser, aquele que ele gostaria que os outros pensassem que é, aquele que o fotógrafo pensa que é e o sujeito de quem o fotógrafo se serve para passar a sua mensagem. É nesse sentido que o autor sente que a sua autenticidade como que é retirada no momento da tomada da imagem, e invade-o uma sensação de impostura.

A intencionalidade da fotografia é, para Barthes, o colocar em referência uma certa certeza de comparência do referenciado para com um referente que já lá esteve. “Na Fotografia não posso nunca negar que *a coisa esteve lá*” (*idem*: 109). O *noema* da fotografia é assim o «isto-foi», o *Inacessível*, pois esteve inegavelmente *lá* e ao mesmo tempo *diferenciado*. “A Fotografia não diz (forçosamente) *aquilo que já não é*, mas apenas de certeza, *aquilo que foi*” (*idem*: 120) e esta subtileza é determinante.

Bernard Stiegler, lendo Barthes, diz que da objectividade fotográfica decorre a improvável relação de tornar presente o que está ausente – morto. Produto de um aparelhamento de sistemas (óptico, mecânico, químico), a imagem revelada, o *spectrum*, torna-se interface da comunhão dos dispositivos técnicos e de dois olhares. O que é fotografado torna-se alvo, pequeno simulacro do *eidolon* emanado do objecto. Distantes no tempo e no espaço, o olhar do *operator* e do *spectator*, sempre em diferido, como que se cruzam no *spectrum*. Barthes fala do espanto que o assola face a uma

fotografia do irmão mais novo de Napoleão. “Vejo os olhos que viram o Imperador” (*idem*: 15). O ver fotográfico é sempre um re-ver, onde o passado se torna presente como fantasma. Descreve ainda Stiegler, “Dans le voir photographique, le passé *se presente*” embora “il ne peut s’y présenter qu’*en retard*” (Stiegler 1996: 27). John Roberts também aponta para a inconstância temporal inerente ao meio fotográfico; “o «evento singular» vem sempre tarde, na medida em que o evento singular é parte de um *continuum* de outros eventos singulares” (Roberts 2008: 184). A fotografia enquanto *evento-como-rescaldo* “ênfata a inexorabilidade do passado recente através da ênfase colocada na atracção melancólica da quietude fotográfica” (*idem, ibid.*). O registo fotográfico toma lugar depois do evento ter acontecido para perpetuar o que dele restou. Este desfasamento é reconstituído a partir de indícios que nos permitem, posteriormente, remeter o conteúdo da imagem para um determinado momento no tempo e no espaço, quer o saibamos ou não definir ou determinar. O rasto do que já lá esteve, subjacente à certeza fotográfica, é prova da dúvida no interior da certeza da representação. O que a fotografia tem agora possibilidade de reproduzir *indefinidamente* de forma mecânica não acontecerá mais existencialmente.

## **2. MODOS DE REPRESENTAÇÃO**

### **2.1. Retrato, representação e identidade**

Deambulando pela história da arte, percebemos que o retrato, a representação de si e do outro, constituiu-se, desde sempre, como uma das suas mais significativas valências. Em *Le Regard du Portrait*, Jean-Luc Nancy começa por evidenciar a descrição mais comum do que é um retrato: “la représentation d’une personne considérée pour elle-même” (Nancy 2000: 11). Embora correcta e simples, esta definição está longe de ser suficiente uma vez que define uma finalidade, a da representação da pessoa *pour elle-même*, abnegada de qualquer tipo de exterioridade. Um retrato resulta da organização em torno de uma determinada figura, não apenas em termos de equilíbrio, de composição ou valores cromáticos “mais encore de telle façon que le tableau, en somme, vient s’absorber et s’accomplir en elle” (*idem*: 16).

Num capítulo de *Fotografia e Narcisismo*, Margarida Medeiros traça um trajecto ao longo de diferentes discursos sobre o rosto enquanto lugar de constante inquirição sobre a identidade e sobre o ser. A diligência incutida pelo processo do retrato

fotográfico permite uma aceleração social relativa às questões identitárias. A autora escreve que a necessidade de representação é sintoma da revelação de uma *presença no mundo* e advém da consciencialização do hiato sentido pelo próprio ser humano a partir da interiorização da sua condição limite de finitude. Quando Rimbaud escreve *Je est un autre*, este “falava por si mesmo da percepção interna de uma cisão irreversível de que acabara de se aperceber, e a cuja dor, desde aí, a arte do século XX não tem deixado de se referir” (Medeiros 2000: 15). O retrato está imbuído de um estatuto mimético próprio e a partir de diferentes meios de indiciação ele remete abertamente para o sujeito referido. A fotografia importou alguns dos códigos já usados pela pintura, que perpetuava esta necessidade de identificação dada pelo retrato. Daí, o retrato fotográfico não se impôs tanto pela sua contingência mimética, mas pelo seu carácter *imediat* e *mecânico*. A autora defende que mais interessante do que propor uma *ruptura* é o entendimento da presteza de construção mecânica e a *colagem à realidade* que privilegiam o êxito do retrato fotográfico face à dinâmica construtiva que a pintura implica. À cortina de mediação inerente ao processo da pintura é aposto o agora imediato processo mecânico do meio fotográfico. Recorrendo a Peirce, o retrato fotográfico apresenta-se como *índice* ao passo que o retrato pintado se inscreve na categoria de *ícone*. “O dispositivo da sua realização esconde-se por detrás da evidência de real que a fotografia sugere, tornando a fotografia num *objecto opaco* (de densidade invisível), porque *demasiado transparente*” (*idem*: 48). E é esta pseudo-transparência que acentua a *vertigem do espelho*, levando o sujeito a um novo patamar, “o [jogo] da inclusão mágica, de si mesmo, no olhar do Outro” (*idem*: 55). Nancy também refere que o retrato, organizado em torno do olhar da figura, assegura a certeza de uma presença («la sienne»), constituindo-se em três momentos dialécticos: “le portrait (me) ressemble, le portrait (me) rappelle, le portrait (me) regarde” (Nancy 2000: 35). O retrato regista a imagem e mantém-na presente na ausência, “Il est la présence de l’absent”, evocando os limites da perpetuidade, “il rend immortel dans la mort” (*idem*: 53). E é neste sentido que, em última instância, todo o retrato é um auto-retrato, constituído a partir do autor que o concebe, “*ogni pittore dipinge sè*” (*idem*: 33).

No ensaio *A Linguagem do Rosto*, Umberto Eco retoma o tratado *Analitici Primi* de Aristóteles em que este mostra como é possível avaliar a natureza de um homem ou de um animal através da sua estrutura corpórea, “dado que todas as afecções naturais transformam simultaneamente o corpo e o espírito: e assim os traços do rosto, ou as

dimensões dos outros órgãos, são signos que remetem para um carácter interno” (Eco 1989: 53). O rosto surge como *espelho da alma* e o autor apresenta alguns exemplos que estabelecem estes princípios de aferimento de carácter pela *arte* da fisiognomonia. Estes tratados, que têm o seu desenvolvimento mais acentuado a partir do século XVI, denotam uma grande preocupação em decifrar a *alma* através do corpo. É assim que, na mira destes estudos, está, à partida, o rosto. Através das influências dos paradigmas que regeram cada época, o rosto vai ser projectado como um *mapa da alma* (Medeiros), alvo das mais variadas codificações.

A crença de que existe uma espécie de vínculo *mágico* entre o retrato e a pessoa retratada não é uma coisa do passado. Estátuas são derrubadas, fotografias rasgadas, quadros esquartejados, como se o dano causado nas *representações* pudesse inferir o mesmo efeito no modelo que as originou. Pedro Azara diz-nos que os retratos mantêm viva essa presença do modelo representado, ainda que ausente, e “cuya presencia, real y verdadera, debe ser sentida en la imagen, como si la persona viva hubiera aparecido y se hubiera encarado en vivo con el espectador.” (Azara 2002: 14). As representações mais antigas das estátuas eram um meio para vencer a morte física e perpetuar a memória dos que deixavam este mundo, que assim alcançavam uma certa imortalidade, sempre presentes para os que ficavam. As imagens começaram por ser usadas como um veículo e habitat para a alma e acabam naturalmente por se tornar alvo de culto e adoração, consagrando quem representavam.

### **2.1.1. Eco de Narciso**

Em *As Metamorfoses*, Ovídio narra a história trágica de Narciso. Confrontada com a beleza do seu filho, a progenitora dirige-se ao profeta cego Tirésias inquirindo-o sobre o futuro do recém-nascido. “Só se não se conhecer a si próprio” (Moncrieff 1992: 104), vaticina. Narciso cresce e torna-se um jovem muito belo, disputado por rapazes e raparigas, sem no entanto ser capaz de lhes devolver qualquer sentimento. Num dia de caçada na floresta, conhece Eco, que por ele se enamora. Vítima da sua voz e, por causa dela condenada a dizer apenas a palavra dos outros, repete as próprias palavras do jovem Narciso “Desaparece! Hei-de morrer antes de olhar para ti!” (Medeiros 2000: 61). Uma das pretendentes incompreendidas gritou o que Eco não pôde: “Que ele ame assim, por sua vez, e não possa possuir o objecto do seu amor!” (Martin 1995: 175). E

assim aconteceu. Nas águas límpidas e tranquilas debruçou-se para *matar* a sede e encontrou nesse espelho líquido o *objecto do seu amor* – o seu reflexo. Quando tentava agarrar ou tocar nessa imagem, ela desvanecia-se para voltar novamente, quando as águas acalmavam. Ao recusar abandonar(-se) o motivo da sua paixão, fica preso para sempre à obsessão que o conduz à morte. Esta perversa relação com o retorno das águas leva a que, segundo Margarida Medeiros, o jovem ingénuo não seja capaz de reconhecer o reflexo como ele mesmo e seja apanhado pela imagem no sentido fotográfico, “o «reflexo puro»: a fotografia originária” (Medeiros 2000: 65). Escreve Dubois que o narcisismo é a relação do sujeito com a sua própria representação e que, inevitavelmente, cairá no abismo; é o eterno círculo que se fecha em si mesmo, como mostra a famosa obra *Narciso*, atribuída a Caravaggio.

### **2.1.2. Retrato e contágios**

Quando Arago divulgou o daguerreótipo e quando começaram a ser comercializadas as primeiras máquinas fotográficas, o retrato atraiu um grande número de profissionais e amadores. Desde cedo se tornou uma prática fotográfica importante e amplamente difundida. Conta-nos Baudelaire, no *Salão de 1859*, que a “sociedade imunda avança como um único Narciso para contemplar a sua imagem trivial sobre o metal” (Amar 2007: 45) à medida que por toda a parte se abrem estúdios fotográficos.

As poses não se constituem como novidades; vão beber das poses já há muito ensaiadas dos pintores. Inicialmente, devido ao longo tempo que demorava fazer uma exposição, as poses eram duras, pautadas por uma seriedade tingida pelo sofrimento, auxiliadas por artefactos que permitiam reter a pose mais tempo, apoiando o tronco, a coluna e o pescoço. O vestuário e os cenários situam o fotografado socialmente, dando-nos muitas vezes pistas sobre os seus hábitos de vida. Com a diminuição do tempo necessário à exposição, a fotografia começou a substituir a pintura nos retratos oficiais. Aos poucos, o anónimo toma lugar nos registos dos fotógrafos, e acompanham-no a rua, a ciência, o movimento, o longínquo, o desconhecido, ... e até mesmo o *Além*.

### **2.2. As imagens do corpo e os seus duplos**

A relação do sujeito com o corpo e a concretização deste em imagem é premente no discurso do homem sobre si mesmo. E esta *imagem*, que acompanha as oscilações e

mudanças paradigmáticas de cada momento histórico, é intensamente influenciada e reconfigurada a fim de dar *corpo* à nova forma de o ser se encontrar consigo próprio.

O corpo assume-se na fisicalidade intransponível da sua existência; pertence, ocupa um tempo/espço e reage à física universal. Ele é suporte da fatalidade ontológica do ser. Morto ou vivo, humano ou como uma totalidade organizada, “um corpo, qualquer corpo, é uma massa compacta de contornos definidos” (Babo 2004: 25). Em si, dissolve-se o traçado identitário dos sujeitos de um tempo onde o corpo é, por vezes, alvo de uma obsessão desmedida. Iván de la Nuez exprime que este posicionamento do corpo se deve a factores intrínsecos à vivência dos nossos dias: desde a fatalidade da existência, onde o corpo é mapa do passar do tempo, dos anos, da própria morte, até às implicações inerentes à proliferação da imagem do corpo segundo padrões mercantis; desde a vivência extremada e extática do sadomasoquismo à renúncia da vivência do próprio corpo com a anorexia. O corpo torna-se o *topos* que aparece como “el enclave en el cual las identidades anteriores y esencialitas, de pertenencias prefijadas (nación, sexo, género), comienzan a dar paso a nuevas identidades auto construidas y que van desde el impulso de cambio absoluto de la transexualidad hasta el intento de conservación absoluta de la anorexia” (Nuez 1997: 51).

Como linguagem, o corpo teve a sua primeira expressão através dos ritos e danças de povos antigos, em trâmites relacionais com a natureza e o incerto, numa tentativa de apaziguamento dos fenómenos e harmonia com o universo. Com a filosofia, o corpo torna-se transcendente. A redução da dança ao texto é a via pela qual a filosofia aborda o mistério através do que Tucherman diz ser um *corpo asseptizado pela letra*. A tradição grega impunha um trabalho do corpo (masculino) em função do seu aperfeiçoamento. Assim se explica, como nos diz Margarida Medeiros, que a mitologia grega apresente uma série de textos onde a relação com o mundo é uma metáfora dada pela relação com algo mais particular, o corpo. Da exibição do corpo são no espaço público, o corpo entra num regime restritivo, que encarcera e esconde a carne, deixando-a a apodrecer. A concepção judaico-cristã do corpo como *Imago Dei*, feito por Deus à sua imagem, aprisiona a carne e a sua luxúria no corpo impuro dos Homens. Esta carne era o âmago da tentação e destruição humanas. Como observa Bragança de Miranda, em *As Ligações do Corpo*, a alma era a imagem de Deus, capaz de subsistir após a morte do corpo, podendo (ou não) ascender à vida eterna, enquanto a rispidez da carne acometia sobre ela. Com as premissas niilistas da modernidade, a ideia de alma

envereda num período de crise; a teologia que a suportava entra em ruptura com um novo posicionamento do corpo. Este surge, assim, como estando liberto da carne e da alma, como uma segunda pele, independente da matéria.

O sujeito moderno, contrariamente ao homem clássico que era um ser universal, torna-se individual. Embora natural, o corpo moderno não é da ordem da natureza; nasce ligado à razão e à cultura. Como artifício que é, o “corpo próprio, propriedade do corpo, tudo isto são características da maneira como o contratualismo moderno fez de cada *sujeito* o proprietário legítimo da sua carne” (Miranda: 2). Com o advento das novas tecnologias, todas as ligações à carne necessitam do corpo, como antes necessitavam da alma. A tecnologia contemporânea enxerta-se na pele, interferindo com a sua totalidade, criando uma nova unidade onde o corpo real é processado no que “deixou de ser uma simples operação protésica para se tornar num corpo manipulado, definindo-se pela sua capacidade de incorporação de componentes alheias à carne mas que a potenciam nos seus múltiplos desempenhos” (Babo 2004: 25). No Ocidente, os anos noventa assistiram ao introduzir, na cultura urbana, de práticas ministradas sobre o corpo e a carne, enquanto uma nova forma de os vestir. *Piercings*, tatuagens, escarificações e cirurgias cosméticas compõem um grupo de práticas, destituídas do seu significado seminal e do uso iconográfico que os povos que delas se socorriam lhes conferiam, adquirindo toda uma nova simbologia na geografia onde são praticadas. Assim, uma nova atenção é dada à pele que se torna *interface*, fronteira entre o *eu* e o *outro*, lugar de articulação da carne com os demais dispositivos, ganhando estas próteses um estatuto de pertença. Escreve Maria Augusta Babo que a incorporação passa a ser uma faculdade do próprio corpo, que se apresenta agora como um amplo espaço de trabalho. Deste modo, o entendimento das potencialidades e a “constituição da ideia do corpo próprio implicará uma passagem pela exterioridade do corpo, isto é, pela percepção do corpo como outro, enquanto um outro” (*idem*: 27), uma vez que “é sempre já face ao(s) outro(s) que ganha corpo o (corpo) próprio” (*idem*: 28). Assim, o corpo constitui-se e define-se pelo que lhe é intrínseco e também pelo que lhe é exterior. É a sua aptidão para o aditamento. Uma certa ideia de fim de corpo e fim de humano não se coloca no domínio da ficção ou da realidade, mas nas premissas da própria actualidade. A potencial versatilidade do corpo humano torna-o um material rico e complexo, modelado mediante o controlo e as limitações impostas por um sistema social. O corpo é, hoje, genericamente entendido como uma construção social e cultural

– e, daí, campo de trabalho por excelência de muita da arte contemporânea.

### 2.2.1. Traços de exterioridade

O positivismo instaurou o Homem como um ser definitivamente dissecado com vista a um maior conhecimento e domínio sobre este. “An individual’s body and habits are studied experimentally to draw up a ‘typology’ and establish individual ‘identity’” (Rondi 1995: 103).

O *outro* nunca é neutro e é diante *dessa imagem exterior* que o sujeito toma consciência de si mesmo. Levinas enuncia a separação como um estado determinante entre o *eu* e o *outro*, um espaço que se alimenta da ambivalência, que vive na dupla fruição dos estádios que o balizam, sem que isso signifique estar por eles encarcerado. É um espaço que bebe da liberdade cumulativa da separação, tornando “possível a relação com a exterioridade destacada” (Levinas 1988: 199), onde essa mesma unicidade do *eu* traduz a necessidade e concretude da separação. A compreensão da totalidade da relação é dotada de sentido pela experiência de um *eu* separado de um *outro*. “Estar separado é permanecer algures. A separação produz-se positivamente na localização” (*idem*: 150), no concreto posicionamento conferido pelo diferimento tensional entre *um* e o *outro*. A separação impõe-se não como um espaço vazio, mas preenchido pela tensão relacional que daí deriva. A relação *eu-outro* não anula a separação. Como evidencia o autor, contribui, antes, para aumentar o volume do *buraco negro* da ruptura. “O eu não é único como a Torre Eiffel ou a Gioconda. A unicidade do eu não consiste apenas em encontrar-se num exemplar único, mas em existir sem ter género, sem ser individuação de um conceito” (*idem*: 103), numa multiplicidade, num mútuo espaçamento disforme entre interior e exterior, num ser para sempre cicatrizado.

Levinas afirma o ser como exterioridade. É na relação com os demais que ele se constitui enquanto tal e permite aos outros serem o que são, num *frente-a-frente*, que “torna possível o pluralismo da sociedade” (*idem*: 271), pois é na exterioridade que se caracteriza a mesmidade. O *eu* é fruição de “outra coisa”; nunca apenas de si. Ele não existe enquanto “apenas ele mesmo”, vivendo dessa mesma relação com a “outra coisa” que se preenche no espaço *entre* ambos. Levinas apresenta o *eu* como autóctone, rizoma daquilo que não é. Produto e produtor da exterioridade, o ser é entidade singular em permanente combustão na pluralidade.

### 2.2.2. O espaço do duplo

Para os egípcios, a vida depois da morte prosseguia sem grandes modificações em relação à vida na terra. O homem deveria ingressar na nova vida com todos os seus pertences, uma vez que a morte apenas implicava uma mudança de local, e por isso o corpo – o *seu* corpo – era entregue ao novo destino tão bem preservado. Os cadáveres da antiga religião dos faraós deveriam ser enterrados juntamente com pelo menos um *duplo* do seu corpo ou do seu rosto. Assim, no caso de decomposição da múmia, o *ka* – o espírito do morto – não ficaria indefeso.

A literatura é rica nos exemplos de obras que tratam o tema do duplo. Em *Don Juan et son double*, de 1914, Otto Rank confere ao *duplo* a capacidade do sujeito se superar a si mesmo. Através da divisão do sujeito é possível a transposição da inevitabilidade mais certa, a *morte*. Sublinha Margarida Medeiros que esta relação entre o *duplo* e a *morte* não é alheia à originária ligação entre o *duplo* e a *alma*. Esta “é vista como essência descarnada, imaterial, que assegura a continuidade do Eu para além do corpo” (Medeiros 2000: 102). A realização de acções menos próprias por parte do *duplo*, como que desculpabiliza o sujeito. Em 1886 é publicado o livro de ficção científica de Robert Stevenson, *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Nesta história (cujos personagens têm nomes bastante sugestivos), através da duplicação, o cientista Jekyll tenta livrar-se do seu lado mais tenebroso; no entanto, vestígio de si e bem mais forte, o *duplo* Mr. Hyde começa a ganhar terreno e a apoderar-se do próprio “criador”. O corpo desapropria-se de um dos personagens, tomando o outro total controlo, enfatizando as suas características mais vincadas, claramente distintas da acção que o personagem aprisionado (anulado) teria. Defende Rosa Olivares, “El otro, nunca nosotros mismos, es el Monstruo, porque en el otro podemos ver más claramente la proyección de nuestros temores y de nuestros deseos, en el otro podemos leernos mejor a nosotros mismos, incluso llegar a comprendernos.” (Pérez 2004: 147). O outro permite-nos esse *diferimento* onde o olhar vê a exterioridade.

Em 1895, Alfred Stieglitz numa viagem fotográfica que fez pela Europa deparou-se com um entrave na aldeia piscatória de Katwick. Os habitantes recusavam a realização de imagens, pois os retratos teriam a capacidade de lhes roubar a alma e vendê-la ao Maligno. A unicidade estava ameaçada pela *duplicação* feita pelo retrato. “Desconfiemos de quem nos tira a nossa imagem e se apodera da nossa efigie, pois é provável que com ela seja uma parte de nós mesmos que nos é roubada, desviada para

fins menos benignos” (Frade 1992: 81-82). Margarida Medeiros refere que os sentimentos de angústia provocados pela duplicidade estão relacionados com o “retorno do recalçado”. Em 1919 Freud escreve um texto intitulado *Das Unheimliche*. Analisando o conto *Der Sandman* de E.T.A. Hoffman, Freud fala-nos de uma «inquietante estranheza» que nos é dada pelo que é, ao mesmo tempo, *estranho* e *familiar*. “É estranho porque está longe da consciência (recalçado); mas é familiar porque nos pertence, apesar de esquecido numa zona remota e sistematicamente empurrado para ela” (Medeiros 2008: 34). A duplicação permite assegurar a continuidade, negando a sua condição de finito, tentando ultrapassar a inevitabilidade da morte. Segundo a autora, o duplo tem a seu cargo duas funções, “de preservação do narcisismo, enquanto é eliminada a angústia de morte associada à destrutividade interna; de afirmação da imortalidade” (*idem*: 103). Do mesmo modo, no famoso romance de Oscar Wilde, o retrato que aprisionava o jovem Dorian Gray garantia a resistência ao envelhecimento, o perpetuar da existência. A luta contra a fatalidade da morte que só o *duplo* poderá garantir.

### 2.3. Dispositivos especulares

Aliado à mitologia e a toda uma herança iconográfica, o espelho aparece como um objecto misterioso, de ambígua decifração. Num museu de Hanoi, encontramos um espelho chinês com a seguinte inscrição: “Como el sol, como la luna, como el agua, como el oro, sé claro y brillante y refleja lo que hay en el fondo de tu corazón” (Fontcuberta 2002: 37). Para Platão, a maioria das imagens, mas especialmente as que nos eram devolvidas pelas superfícies especulares, eram como miragens compostas de puro esquecimento. “Inconsistentes, lejanas, inaprensibles, ilusoriamente reales, pero tan convincentes que llenaban de alegría al sediento, al desesperado” (Azara 2002: 39). Transportando-nos a um mundo de ilusão, nos espelhos são confirmados os nossos mais íntimos desejos e carências. Sem discriminação, tudo o que se lhes apresente é reflectido; mas tão depressa como surgem e estão ao alcance de uma mão, as imagens dissipam-se, que nem miragens.

No famoso texto *The Mirror-Stage as a Formative of the Function of the I*, Jacques Lacan introduz o conceito de *estádio do espelho*. Reinterpretando o trabalho desenvolvido por Freud, Lacan define este estágio como um momento de identificação

crucial que ocorre quando a criança assume a sua imagem, permitindo a formação cultural da identidade do *eu*. Antes de ter capacidade cognitiva que lhe possibilite articular o pensamento de correspondência da imagem à sua própria pessoa, a criança começa a estabelecer uma imagem na sua psique em relação com as imagens que vai adquirindo dos demais elementos que pertencem ao seu mundo, e dos quais começa a ter referências. Durante os primeiros anos de vida, a criança coteja-se com a imagem reflectida. Este processo de identificação ocorre perante um *espelho* que não se cinge ao objecto físico assim denominado. A ligação que é estabelecida com a mãe, nesses primeiros tempos, ocupa uma posição de clara identificação para a criança. Esta fase permite um contacto inicial com o *outro*. O corpo da criança é experienciado como incompleto e fragmentado, mas a imagem que advém do *espelho* aparenta ser a de um todo, completa e singular. Diante do *espelho* a relação que a criança estabelece com a sua imagem é trifásica. Num primeiro momento ela tende a confundir a *outra* imagem com a realidade; numa segunda fase apercebe-se que se trata de uma imagem; mais tarde, num terceiro momento, apesar do diferimento e da exterioridade, percebe que é a sua imagem. Em *Do Espelho como Reflexão à Memória como Retenção*, Maria Augusta Babo escreve que a imagem reflectida, que cumpre uma função unificadora no sujeito, é também ela alienante, por ser outra. O sujeito concretiza-se nesse mesmo «jogo de espelhos da reflexividade», onde o outro toma o lugar do mesmo e o mesmo o lugar do outro, havendo, desde então, um contágio entre a mesmidade e a alteridade.

No *Ensaio sobre os Espelhos*, Umberto Eco assinala o espelho lacaniano como um fenómeno-limiar, que determina os lindes entre o simbólico e o imaginário. Lendo Lacan, Eco fala de um «assumir jubilatório» da imagem por parte da criança, pois a experiência do espelho devolve um todo unificado, ortopedicamente, do conjunto fragmentário que, até então, compunha e configurava a percepção de si mesma. Não obstante, esta *colagem* pressupõe essa zona abismal entre a alteridade e a mesmidade. “No assumir jubilatório da imagem especular, manifesta-se uma matriz simbólica em que o eu se precipita em forma primordial e é a linguagem o que deverá restituir-lhe a sua própria função de sujeito *no universal*” (Eco 1989: 13). O vazio que existe entre si mesma e a sua imagem (reflectida no objecto físico espelho ou nos outros) é a experiência de um tensão frente à imagem una que é devolvida pelo espelho e o corpo fragmentado. A imagem do corpo no espelho funciona como um despontar da libido e o primeiro objecto dessa libido será o *eu* formado na relação de identificação com um *eu-*

*ideal*. A fase do espelho aponta o desenvolvimento do *ego* numa direcção ficcional, estabelecendo uma relação entre o indivíduo e a imagem e não uma equivalência ponto por ponto dos dois. Diz Lacan que este processo:

“situates the instance of the *ego*, before its social determination, in a fictional direction, which will always remain irreducible for the individual alone, or rather, which will only rejoin the development of the subject asymptotically, whatever the success of the dialectical syntheses by which he must resolve as *I* his discordance with his own reality” (Lacan 2002: 621).

Uma relação pressupõe sempre uma interrupção, do mesmo modo que a interrupção só se estabelece em relação. Enquanto fase de desenvolvimento, Lacan aponta o seu término aos dezoito meses; no entanto, o fim ocorre apenas a esse nível, uma vez que a relação dinâmica entre o indivíduo e a sua imagem permanece como uma força perpétua na vida psíquica e relacional do sujeito.

Umberto Eco define um espelho como qualquer superfície regular, curva ou plana, capaz de reflectir a radiação luminosa incidente. Enquanto objecto enigmático, é capaz de iludir quem o observa de forma mais desatenta. O observador ingénuo facilmente se identifica com o homem do espelho e é levado a considerar uma inversão da realidade. Eco diz que os espelhos verticais não viram nem invertem; a direita e a esquerda são reflectidas exactamente onde estão a direita e a esquerda. Relembrando a famosa frase de Rimbaud, já aqui citada, o autor diz que a inversão apenas existiria se o observador fosse o tal *outro* dentro do espelho. Adverte Eco para a necessidade do sujeito não se deixar levar como Alice; recusando entrar dentro do espelho, não cairá nessa ilusão. Por detrás da aparência de um mundo simétrico, Lewis Carroll conta-nos como se esconde um mundo totalmente diferente no qual Alice se vê envolvida nas mais diversas quimeras. “Face ao espelho não se deveria falar da viragem, mas sim de absoluta congruência; a mesma que se verifica quando aplico o mata-borrão sobre uma folha na qual escrevi com tinta fresca” (Eco 1989: 17). Se o observador não conseguir ler o registo que ficou impresso no mata-borrão apenas se deve a um problema com os hábitos de leitura desenvolvidos, e não com a relação de congruência estabelecida. Em adultos, desenvolvemos a dupla capacidade de olharmos para nós próprios e para os outros, e sabemos usar espelhos pois “assimilámos regras de interacção catóptrica” (*idem*: 18).

Partimos do princípio de que o espelho diz a verdade. No famoso conto

compilado pelos Irmãos Grimm, *Branca de Neve*, a malévola rainha possuía um espelho mágico que apenas dizia a verdade. Constantemente, a rainha perguntava ao seu espelho quem era a mais bela do mundo. Reza a história que o espelho fez irromper a raiva da rainha, respondendo a *verdade*, que a mais bela era a sua enteada. Se lembrarmos a história de Narciso, é o *espelho líquido* que confere sentido às profecias feitas. Este permite a libertação pela clarividência e, ao mesmo tempo, aprisiona-o, compelindo-o para a morte, surgindo, assim, como *fonte de enganos* (Medeiros). Eco diz que o espelho não se socorre de artifícios para re-virar a imagem, ao contrário da fotografia impressa que a re-vira para nos dar a ilusão da realidade. É esta *natureza desumana* dos espelhos que nos leva a confiar neles. “Confiamos nos espelhos como confiamos nos óculos e nos binóculos, porque tal como os óculos e os binóculos, eles são *próteses*” (*idem*: 19). Este *substituto* capaz de prolongar o raio de acção de um órgão é, para o autor, “uma prótese absolutamente neutra, e permite colher o estímulo visivo onde o olhar nunca o conseguiria (diante do próprio corpo, por trás de um ângulo, numa cavidade) com a mesma força e evidência” (*idem, ibid.*). Através do espelho, a direcção comum do olhar é contrariada e este é remetido para trás pois, como assinala Maria Augusta Babo, no texto já referido, contrariamente aos dispositivos vítreos, a reflexão assenta na opacidade. Eco aponta o espelho como um *canal-prótese* que permite ao sujeito aceder ao que lhe está sempre vedado – o seu próprio corpo e o espaço que o circunda. Não obstante, o lado posterior do corpo continua oculto, apenas acessível através de uma duplicação do processo especular, num efeito de *mise-en-abyme*. A imagem especular está sempre dependente de um *referente*. A sua existência depende deste e com ele estabelece, em cada momento, um sentido de relação; “a relação entre objecto e imagem é a relação entre duas presenças, sem qualquer mediação” (*idem*: 29), e dura o tempo do que está a ser representado.

Em *Espaços Outros*, Michel Foucault enuncia o tempo actual como um espaço em que são estabelecidas relações de colocação. Estes espaços, em estreita ligação uns com os outros, dividem-se em dois tipos. Por um lado, temos as *utopias*, as colocações sem lugar real; por outro, as *heterotopias*, lugares que estão fora de todos os lugares, embora localizáveis, lugares absolutamente outros. Para este filósofo francês, há, no entanto, um lugar por excelência de confluência da experiência mista – o espelho. Este é um lugar sem lugar em que nos vemos onde, na verdade, não estamos; é espaço diferido e “irreal que se abre virtualmente atrás da superfície [...], uma espécie de sombra que

me dá a mim mesmo a minha própria visibilidade, que me permite olhar-me aí onde estou ausente” (Foucault 2005: 246), na *utopia* do espelho. O dispositivo especular é também heterotopia, pela sua existência física e palpável que devolve o lugar que ocupamos quando nos olhamos ao espelho, ao mesmo tempo real e irreal. O sujeito constata a ambiguidade da ausência da sua presença e da presença da sua ausência no espelho. “A partir desse olhar, que de algum modo se lança sobre mim, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, volto a mim e recomeço a lançar os olhos para mim próprio e a reconstruir-me aí onde estou” (*idem*: 246).

No espelho, o *eu* e o *outro* consubstanciam-se e afastam-se. O ser é encoberto e desvelado, num presente ausente, num intenso jogo de tensões, onde o encontro é, ao mesmo tempo, relação e interrupção. Assalta-nos a dúvida, de onde decorre tanto medo como segurança: medo do que não conhecemos, segurança provocada pelos pontos em comum e pela aparente unidade da imagem reflectida. O espelho não nos devolve simplesmente o nosso olhar através do reflexo, mas alarga-o, tanto física como conceptualmente. Ao mesmo tempo, retém algo do sujeito, devolvendo uma imagem incompleta e esquiva, que dura o tempo da experiência. O espelho afasta-se da lucidez e transparência próprias da janela que permite ver para fora, através da caixilharia que lhe dá forma e contenção. Contrariamente à fotografia, a imagem especular distingue-se assim por essa «incapacidade de retenção» (Babo, 2007).

#### **2.4. Ante e diante da câmara fotográfica: o *duplo espelho***

Perseu é depositário de uma missão impossível. É-lhe requerido que traga a cabeça de Medusa; das três irmãs Górgonas, a única mortal. Esta, possuía um rosto tão belo quanto horrível. No lugar de cabelos tinha serpentes, uma língua bifurcada e um olhar que petrificava quem a ousava fixar directamente. Dos deuses, obtém ajuda e, com um escudo polido, consegue paralisar a própria Medusa e cortar-lhe a cabeça. Esta, “inscreve-se para sempre no escudo – o espelho, como o papel fotográfico, deixando que a imagem se imprima unicamente pela força do olhar petrificante” (Dubois 1992: 151); força que continua a exercer-se, através da imagem, para além da sua própria morte. Em 1960, Michael Powell dá-nos a conhecer, em *Peeping Tom*, os abismos de um realizador de cinema psicopata que vive obcecado pela captura de imagens do medo. Decorrente das experiências que o seu progenitor (cientista) desenvolveu consigo

em criança, dominado pela necessidade de fixar o instante do terror paralisante, filma as vítimas ao mesmo tempo que as mata. Na câmara tem instalado um espelho virado para a frente, que permite à vítima ver o seu próprio esgar de terror enquanto lhe infere um golpe com um espeto incorporado numa das pernas do tripé. O realizador acomete lentamente sobre as vítimas, com o objecto aguçado apontado e a câmara a gravar. Procura registar esse instante único, o da petrificação pelo terror.

Tal como a inscrição da cabeça da Medusa no escudo ou a procura do instante petrificado do medo, Umberto Eco, no ensaio já citado, apresenta três experiências fenomenológicas com *espelhos verdadeiramente mágicos*, capazes de *congelar* a imagem que recebem sobre a superfície, mesmo quando o referente já não é presente. A fotografia, contrariamente ao que o autor diz ser da ordem do fenómeno especular, “pode mentir” (Eco 1989: 40). O que é visto na imagem está em permanente contingência e embora o referente originário possa ser presumido, “a impressão de referência descamba de repente num jogo de conteúdos” (*idem*: 41). No caso do espelho, o objecto *está ali* a causar a imagem, convenientemente implicado na sua formação. A fotografia apresenta-nos um cenário inflexível que não nos permite ver além das margens da superfície que foi impressa, mesmo que nos desloquemos. Henri Cartier-Bresson deixava uma marcada margem negra do negativo nas suas fotografias, como sinal de uma fronteira que não deveria ser transposta, contendo dentro dos seus limites o que o fotógrafo havia querido mostrar e cuja leitura deveria ser respeitada. A conjectura do que poderá estar fora do que foi enquadrado situa-se no plano da construção. Segundo Eco, estes *espelhos mágicos* nada têm, por isso, que ver com os espelhos, embora para serem lidos se proceda *quase como se o fossem*. Tal como o devolvido pelo dispositivo especular, a fotografia cumpre uma *similitude* com o referente. Mas as *marcas congeladas* são apenas simulacro da imagem especular. “O universo catóptrico é uma realidade capaz de dar a impressão da virtualidade. O universo semiósico é uma virtualidade capaz de dar a impressão da realidade” (*idem*: 44). Maria Augusta Babo assinala que, ao contrário do espelho, a fotografia (diversas vezes comparada a um *espelho com memória*, retomando uma expressão do século XIX), realiza a imagem através da criação de uma brecha temporal na representação, separando-a do sujeito, e “nessa cisão, a fotografia desliga-se irremediavelmente dessa *aura*, que só a presença aqui e agora, irreprodutível, do sujeito garante” (Babo 2000: 342). Demarcando-se da unificação do *eu* operada pelo espelho, o dispositivo

fotográfico fragmenta novamente o sujeito. Escreve Pedro Miguel Frade que “A retenção fotográfica está para o visível como está um garrote que sustém uma hemorragia para um artéria gravemente seccionada: estanca um *fluxo*, para mantendo um instante eleito – mas também possivelmente um qualquer – num simulacro de animação suspensa.” (Frade 1992: 98).

O espelho dá-nos uma imagem fugaz e, ao contrário da fotografia, não retém a imagem quando o referente se ausenta. Mas é exactamente esta retenção que confere um carácter de diferimento à imagem fotográfica. A fotografia acontece sempre em diferido. Face à nossa situação presente, ela é imediatamente passado. É o *isto foi* de que nos fala Barthes.

## **2.5. Para uma certa ideia de finitude**

### **2.5.1. Uma *fatia* do espaço-tempo**

Dubois diz-nos que a imagem fotográfica é uma impressão num suporte originada pelo gesto do *corte* de uma dada porção de espaço e tempo, irrepetível. O autor já havia escrito que toda a fotografia pressupõe, de forma bem definida, um *aqui* e um *lá* do referente. Deste modo, o que nos é dado a ver não só nos envia para uma realidade que nos é *exterior*, como *anterior*. Mesmo nas fotografias instantâneas, há sempre um *abismo* (Berger) entre esses elementos, o que se fotografou não está lá mais. É neste momento que, segundo o autor, a fotografia encontra o *Mito de Orfeu*. “É *no próprio instante que a fotografia é tirada que o objecto desaparece*”, este é reenviado para sempre “para o reino das trevas. *Morto por ter sido olhado*” (Dubois 1992: 85). A imagem fotográfica é sempre um *já foi*, seja este longínquo ou próximo, familiar ou estranho. Daqui advém o seu particular fascínio. Do que se passou, resta-nos a dúvida, pois jamais poderemos verificá-lo. A ausência é colmatada, agora, pelo objecto fotográfico, pela imagem.

Temporalmente, a fotografia interrompe, pára, extrai para si um determinado instante. O tempo está sempre presente na fotografia, ela é uma fixação desse mesmo tempo. Como refere Dubois, trata-se da *mumificação do índice*, da *foto-Medusa*. Contrariamente ao que se passa com o pintor, que pode investir sucessivamente e alterar polimorficamente a obra, “capta o tempo a cada pincelada” (*idem*: 169), a fotografia opera de forma *sincrónica*, a película é emulsionada de uma só vez, recebendo a

imagem simultaneamente em toda a sua superfície (o operador controlará o tempo de exposição e a abertura do diafragma, mas não pode interferir na película parceladamente aquando da realização da imagem latente). É o corte de “uma fatia única e singular do espaço-tempo” (*idem*: 163).

Ao cortar, é-nos dada a possibilidade de passar além daquele momento espaciotemporal, passamos de um tempo contínuo para o tempo fixo da imagem, “do mundo dos vivos ao reino dos mortos, da luz às trevas, da carne à pedra” (*idem*: 170). É a mumificação da *fatia* de que fala o autor que, tal como a cabeça cortada da Górgona, continua a exercer o seu poder; inscrita como Medusa no escudo pelo seu próprio olhar petrificante, assim é a imagem fotográfica. É disto que trata a fotografia, deste corte que impede que se dilua no esquecimento, dando-o a ver, petrificado. Como os animais que hoje conhecemos porque ficaram fossilizados na resina, “Com um golpe de bisturi, decapitar o tempo, retirar o instante e embalsamá-lo com as ligaduras da película transparente, arrumado e bem à vista, para o conservar a preservar, *da sua própria perda*” (*idem*: 171).

Escreve Dubois que não se trata apenas de reduzir a temporalidade a um instante, “é também a passagem (mesmo superação) desse ponto para uma nova inscrição na duração” (*idem*: 174). No âmago do dispositivo fotográfico está esse instante que conduz a um *hiato*. Essa brecha leva “a uma descolagem tal em relação ao real que não somente toda a ideia de identificação ou de fusão do signo com o seu referente fica arruinada mas igualmente o vacilar que implica essa separação vem abalar a certeza representativa da imagem (donde a alucinação) e *impelir* o sujeito” (*idem*: 177). Deparando-se com dois universos que não se ajustam, o sujeito tenta a adequação de ambos. Quanto mais tenta juntá-los, mais o hiato se alarga. Ao sujeito, apenas lhe resta perder-se para sempre, “abismado cada vez mais na fractura que pensava unir” (*idem*: 178). No famoso conto de Italo Calvino, *The Adventure of a Photographer*, o protagonista, Antonino Paraggi, vê na fotografia um meio de eternizar todos os momentos da sua vida. Do gosto pela fotografia, rapidamente, passa à obsessão. Fotografa incessantemente a sua noiva e quando esta o abandona fotografa a sua ausência, o vazio. Num momento de loucura, rasga todas as imagens, e depois fotografa-as numa eterna tentativa de apropriação de cada um daqueles momentos. Na tentativa de tentar unir os dois universos, o sujeito acaba por perder-se, aí, para sempre.

No que respeita ao espaço, diz-nos ainda Dubois que o gesto do fotógrafo

consiste em retirar também pelo corte: “Cada olhar, cada fotografia, é inelutavelmente uma machadada que separa um pedaço de real e exclui, rejeita, desapossa o que o envolve” (*idem*: 181). Este corte vai implicar sempre um *resto* que é contingente com o que foi colocado (cortado) em cena. É de igual importância aquilo que a fotografia dá a ver como aquilo que não dá, esse espaço *off* restante. Assim, indicia uma “*relação* – dada como inevitável, existencial, irreversível – do exterior com o interior, que faz com que toda a fotografia se leia como portadora de uma «presença virtual»” (*idem*: 182) estando ligada a algo que não está ali mas que confere existência ao que está.

### 2.5.2. Espelhos da memória

Em 1859, o escritor americano Oliver Wendell Holmes definia o daguerreótipo como “a mirror with a memory” (Batchen 2004: 8) e a Kodak apelava à sua capacidade de nos fazer retornar aos momentos que de outro modo desvanecer-se-iam da memória, ficando perdidos para sempre. A memória está, intrinsecamente, ligada à fotografia e, como nos mostra Batchen em *Forget Me Not*, os primeiros estúdios fotográficos faziam-se valer dessa relação, não sendo de estranhar que muitas fotografias realizadas durante o século XIX mostrem pessoas a contemplar fotografias ou mesmo álbuns fotográficos. Esta *mise-en-abîme* permitia realçar os sentimentos que moviam os sujeitos das fotografias em relação àqueles cuja imagem contemplavam – ausentes e presentes, ao mesmo tempo. “Holding a photograph within a photograph answers to the need to include the virtual presence of those who are otherwise absent” (*idem*: 12). Retratos de pessoas falecidas eram levados para estúdio, permitindo a realização de um *duplo* retrato, tornando a experiência diante da câmara num gesto declarado de (re)memoração. “Memory, a ghost of the past, is continually conjured, brought back to life, as a real component of the present” (*idem*: 97).

Em *The Man Who Never Forgot* (1957), de Robert Silverberg, Tom Niles é o protagonista dotado da capacidade incrível de recordar cada detalhe dos episódios que viveu. O que parece ser a princípio um dom excepcional e sobre-humano, depressa se torna no seu maior pesadelo, uma vez que não consegue esquecer os episódios traumáticos nem perdoar a quem lhe fez mal, vivendo atormentado pela impossibilidade de recalcar e seleccionar memórias. É na possibilidade de seleccionarmos e esquecermos que assenta a esperança de sermos felizes.

Fontcuberta diz que não somos senão memória, e a fotografia é uma actividade fundamental em todo este processo, uma vez que fotografamos para recordar, “para salvaguardar a experiencia de la precaria fiabilidad de la memoria” (Fontcuberta 2002: 56). As imagens têm um papel de substitutos, colmatando a ausência do referente. Este é evocado pela imagem, despertando em nós a sua memória. Na segunda metade do século XIX, dado em parte os elevados índices de mortalidade infantil, houve inclusive um aumento dos retratos mortuários. O registo das pessoas no seu leito da morte permitia eternizar a lembrança dos que partiam, no derradeiro momento da despedida.

A necessidade de perpetuação da memória pela imagem é projectada no álbum fotográfico. Este, numa acepção quase de *relicário*, vai-se enchendo com vestígios e marcas de instantes passados. O álbum permite ao homem lembrar e o lembrar permite, de alguma forma, reviver. Por vezes permite-nos retomar momentos que não presenciámos mas que quase sabemos descrever de cor, reconstituindo essas mesmas vivências como nossas através dos rasgos de informação e dos vestígios que a fotografia nos dá. O tempo é um factor preponderante no álbum. Apesar da ilusão de paragem do tempo, a sequenciação dada pelo folhear do volume traz à consciência a nossa própria finitude. Diz-nos Dubois que não é propriamente o conteúdo do álbum mas “o seu estatuto de índice, o seu irredutível peso referencial, o facto de se tratar de verdadeiros *vestígios* físicos de pessoas singulares que estiveram ali e têm relações particulares com os que guardam as fotografias” (Dubois 1992, 74) que lhe conferem um estatuto de quase *substituto*, de *kolossoi*.

### **2.5.3. Eidos da fotografia: o espectro da morte**

Margarida Medeiros escreve que “a morte esteve sempre mais ou menos presente na história da fotografia” (Medeiros 2008: 28) e, contrariamente ao que se passará um século depois, esta relação não é pautada pelo sinistro. “De alguma forma, a morte habita o discurso consciente e participa do quotidiano” (*idem*: 30), sendo encarada até com alguma ironia. Ao *nascer*, a fotografia já trazia em si este fantasma, o espectro da morte de um género de pintura. Em *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, Walter Benjamin dá conta da “perda da aura” do objecto único, do *aqui e agora* da obra, por causa do novo *medium*. O seu valor de *culto* estava agora condenado pela possibilidade de reprodução, sendo substituído pelo seu valor de

exposição e mercadoria. Como já vimos, fotografar os falecidos no seu leito de morte era um dos ramos da actividade dos profissionais no século XIX. A própria postura rígida e fria que resultava das longas horas de exposição dos retratados, muitas vezes auxiliada por “suporta-cabeças”, conferia-lhes “um estranho ou macabro ar de esquifes” (*idem*: 29). Por causa destes mesmos tempos de exposição, de modo a parecerem vivos nas fotografias, os retratados tinham de posar como se estivessem *mortos* (Batchen). O retrato está intimamente ligado à ideia de morte e de perda. Diz-nos Azara que se possuíssemos a faculdade da imortalidade, não necessitaríamos de retratos. “En el imaginario antiguo, la imagen está unida a la sombra, nace de la sombra” (Azara 2002: 51) e só os seres incorpóreos não possuem sombra. Perder a sombra é perder o corpo vivo que a origina – é morrer, diz-nos o autor. A sombra é um testemunho claro da presença de um referente, “mientras la sombra exista, se mantiene vivo el recuerdo de aquél.” (*idem*: 52). Do mesmo modo, encontramos o vampiro, ser espectral e sem reflexo. Ele é a manifestação da ausência/presença, um corpo sem vida própria que se alimenta da vida alheia.

Roland Barthes coloca a relação com a morte no centro da prática fotográfica. No esforço para interpretar e atribuir significado à fotografia, o autor procura significado para a sua própria vida depois da morte da sua mãe. No apartamento onde havia falecido, procura encontrá-la por entre as fotografias. *Encontra-a, tal como ela era*, numa fotografia que nunca mostra, a *Fotografia do Jardim de Inverno*. Quando a olha, vê o esmagamento do tempo, a morte [da mãe] no futuro (que, na verdade, no momento da escrita já é passado). “Quer o sujeito tenha ou não morrido, toda a fotografia é esta catástrofe” (Barthes 2005: 135), a da *morte crua*. O próprio Barthes assinala uma relação da fotografia com o aparato do espectáculo e esta relação reside na capacidade que a fotografia tem de evocar e fazer retornar o morto. Enuncia a relação original entre o teatro e o culto dos mortos e é essa mesma relação que vê espelhada na fotografia “tão viva que se esforçam por a conceber (e esta fúria de «tornar vivo» só pode ser a denegação mítica de um receio da morte), a Foto é como um teatro primitivo, como um Quadro vivo, a figuração do rosto imóvel e pintado sobre o qual vemos os mortos” (*idem*: 53). O próprio fotógrafo tem disso consciência, ele mesmo receia esse acto que embalsama o retratado – é esta a sua contenda. O retratado, já objecto, não resiste, diz o autor. Assim que se descobre produto do acto fotográfico, é *Morte em pessoa*. “O que eu vejo na fotografia que me tiram (a «intenção» segundo a qual eu a

olho) é a Morte; a Morte é o *eidos* dessa Fotografia” (Barthes 2005: 32).

### 3. WOMEN OF ALLAH

#### 3.1. Shirin Neshat: série *Women of Allah* (1993-1997)

O trabalho da artista Shirin Neshat está, intrinsecamente, condicionado pela sua condição de mulher iraniana, forçada ao exílio. Persistentemente inquisitiva, a sua obra indicia uma busca permanente de si mesma através do posicionamento forçado *entre dois mundos*, operando uma dialógica procura de resposta para as dicotomias com que se questiona. A artista cresceu num país anterior à revolução de 1979, quando as grandes cidades prosperavam e imperava um clima de abertura ao exterior. Ainda jovem, saiu para estudar nos Estados Unidos e, quando quis voltar ao Irão, tal não lhe foi permitido. Em 1990, regressou e encontrou um país totalmente transformado pela revolução islâmica. A própria condição de mulher estava, determinantemente, formatada pelo novo regime, que ditava e regulamentava a conduta e os princípios relacionais destas consigo mesmas e com o mundo. Embora apenas tivesse obtido autorização para uma curta estadia, foi obrigada a *vestir* as novas leis que agora ditavam a conduta no Irão, especialmente das mulheres no espaço público. Esta inquietante experiência, a obsessão pela pátria inacessível e a sensação de desfasamento, foram determinantes para que iniciasse a sua prática artística, construindo um trabalho que entende, acima de tudo, como um discurso sobre si mesma: “My work is simply a personal reflection; it is both an emotional and rational analysis of a culture that I had been separated from” (Azari 2005: 7).

A série fotográfica *Women of Allah* [vide Imagem 5-18], realizada entre 1993 e 1997, é um trabalho que decorre do retorno à pátria e que reflecte a sua experiência biográfica. É composto por fotografias a preto e branco, de tamanhos variáveis, com aplicação de tinta por cima da maioria das imagens. Poemas são (sobre)escritos na superfície fotográfica, adquirindo um estatuto muito próximo do ornamento. A artista é o sujeito das imagens, fazendo-se acompanhar de diversos objectos com forte simbologia, cuidadosamente colocados em cena. Quatro elementos são recorrentes e marcam esta obra: o olhar, o véu, a escrita e a arma. Através de um jogo dicotómico, marcado por fortes princípios diádicos (ocidente/oriente; homem/mulher; exterior/interior; público/privado; ...), esta série questiona o papel da mulher pós-

revolução, o jogo entre o amor e o ódio da mártir, as fronteiras entre sexos, os limites entre privado e público, assim como a especificidade do território do corpo feminino consigo mesmo e com o outro, recorrendo a um *medium* que diz ter sido essencial na persecução destes objectivos. A artista sustenta que o seu trabalho não é político, embora compreenda que não se possa operar uma leitura isenta desse contágio. Acima de tudo, propõe um trabalho em que não define uma tomada de posição pessoal contra ou a favor do regime; antes, explora estas posições visualmente, marcada pelo desfazamento e a distância entre a origem (Irão) e o destino (EUA), “as by the conflict between tradition and innovation, in the interstices between these, in a third uprooted space, the true space of poetic creation that only answers to the imagination” (Zaya 2005: 21).

### **3.2. Olhar. Contexto de produção e recepção da obra**

Falar do significado de uma fotografia é ter consciência de uma larga variedade de propostas de análise e interpretação, tantas quantos os olhares que dão significado a uma determinada imagem quando nela repousam. Em *Burning with Desire*, Batchen apresenta algumas visões sobre a identidade histórica e ontológica da fotografia. De um lado, os críticos pós-modernos defendem que o contexto é decisivo na determinação do significado das imagens; de outro, a crítica levada a cabo pelos formalistas, identifica e valora as fotografias pelas suas características como *medium*. Batchen defende um cruzamento das duas teorias. Sustenta que a fotografia confere e é determinante para a instalação de significado, do mesmo modo que o contexto de produção e recepção da obra também se constitui fundamental, em dado momento.

Quando as primeiras fotografias desta série foram publicadas, a recepção das mesmas foi controversa. Por um lado, as imagens tornaram-se um incómodo para o regime iraniano, que acusava a artista de produzir representações ímpias e corruptas, atentando contra o país e a mulher, promovendo imagens de alienação propagandista. Por outro, muitos iranianos contestatários do regime, a viverem fora do país, entendiam que esta obra compactuava com os ditames da revolução islâmica e que enaltecia as restrições impostas pelo mesmo, nomeadamente no que atenta à mulher. Não será inusitada a forma como foram recebidas parte a parte estas imagens se pensarmos no aferimento de condição de verdade inerente ao meio fotográfico. Contrariamente ao

*olhar medieval* que, mediado pela lente, conferia uma perspectiva da realidade deformada, impossibilitando o conhecimento, o meio fotográfico, devedor de um *olhar moderno* (onde há muito estava enraizada a promessa do *conhecimento infinito* dado pelas ciências da observação), veio satisfazer as exigências de uma representação fiel e *objectiva*, que permitia, como escreve Maria João Baltazar, “um novo modo de ver e saber, assim como um modo de partilhar conhecimento” (Baltazar 2009: 42). As propriedades e características que *espantaram* as hostes do século XIX ainda se mantêm, de alguma forma, transversalmente vigentes, embora, e principalmente com a proliferação do digital, seja maior a consciencialização das potencialidades de manipulação do meio. O fotógrafo torna-se um observador activo, empenhado na concretização de uma nova percepção do real. Não obstante, a fotografia continua a ser genericamente entendida como espelho de evidências, facultando uma promessa de proximidade com a representação, e daí o tumulto face ao *testemunho* que esta obra poderá significar. Defende Flusser que a imagem se abre à interpretação, onde lhe é conferido um possível sentido, uma (re)criação. Daí, a díspar recepção destas fotografias. Na entrevista dada a A. C. Danto, para a Bomb Magazine, a artista diz que a fotografia surgiu como o meio ideal para este trabalho, pois tinha o realismo que precisava. *Women of Allah* reflecte o sentimento de desfasamento e a tentativa de entendimento de uma realidade muito específica dada pela sua condição de exilada; o realismo da fotografia permitia-lhe uma aproximação mais *real* ao assunto. A *objectividade* do *medium* é o ponto de partida para a subjectividade das suas reflexões.

### 3.3. Véu. Dialogismos com o outro

“Dr. Livingstone, I presume?” As cautelosas palavras proferidas por H. Stanley quando, após meses de procura, encontra o desaparecido Livingstone no coração de África popularizaram-se em grande medida devido ao grau de incerteza implícito na questão. Afinal, naquele contexto, quem poderia ser aquele homem senão o famoso explorador? O que existe por detrás de um nome ou de uma imagem? Após tanto tempo na selva, longe dos costumes e das pessoas com quem convivia, com outras feições e aparência, seria Livingstone o mesmo? Seria muito provável que após tantos anos em África “Livingstone’s ideas, feelings and attitudes changed completely, so that he would have undergone a radical change of identity” (Debbaut 1997: 8), daí que, no apogeu do positivismo, a enunciação tenha sido proferida com tanta prudência. Fran Lloyd

exprime que, até há pouco tempo, o pensamento ocidental entendia a identidade como algo permanente. “Linked to concepts of progress, and therefore linear time, the boundaries of this fixed ‘I’ are predicated against what is outside the self, the ‘you’ or ‘them’ which is other” (Lloyd 1999: 14). Actualmente, afirma, a identidade é genericamente entendida como um conceito mais fluído, permitindo alguma diligência ao próprio sujeito. *Women of Allah* promove “um movimento de busca de uma identidade primordialmente exílica para a tentativa nomádica de construção de identidade com uma orientação de diáspora” (Dantas 2002: 51).

Lacan estabelece a fase do espelho como o processo de desenvolvimento do sujeito com a sua própria imagem. A partir desta fase, o sujeito pode ficcionar-se a si mesmo, projectando-se no seu meio envolvente, edificando as fronteiras da sua própria identidade. A fotografia, e mais precisamente o auto-retrato, é sempre um desdobramento do sujeito, permitindo estabelecer uma relação de proximidade e afastamento com a imagem que temos de nós mesmos, dada pela criação da ideia de plausibilidade conferida pela duplicação do próprio; ela “cria, precisamente, uma relação entre o olhar e o corpo – a imagem do corpo – que torna este ilusoriamente presente, e, por conseguinte, ilusoriamente possível” (Medeiros 2000: 91). Já referimos que Nancy sustenta que o retrato, que visa organizar-se em torno do olhar, assegura a certeza de uma presença, uma vez que a mantém presente na ausência. O olhar é um dos elementos chave deste trabalho. Em muitos dos (auto) retratos, os olhos encaram-nos frontalmente, confrontando-nos de uma forma que as mulheres no Irão, mesmo debaixo do véu, não podem fazer. O olhar de uma mulher é demasiado perigoso para ser *livre*, e não é permitido que ela olhe directamente para um homem que não o seu marido. Nestas fotografias, os olhos são deixados sem inscrições ou preenchidos com poesia e libertados através da palavra, como veremos adiante. Hélène Bastais sustenta que o silêncio das imagens, relacionado com a dificuldade de expressão em público *destas mulheres*, cuja proibição chega mesmo a impedi-las de cantar, é libertado “by the amazing intensity of their gaze – the mirror of their soul, and the only other way they can communicate” (Neshat 1998: 14). Escreve Margarida Medeiros que na concepção de uma linguagem não-verbal, “os olhos são um objecto de forte investimento por parte da especulação sobre a alma, na análise da relação intersubjectiva” (Medeiros 2000: 71). Do adágio popular que identifica *os olhos* como sendo *o espelho da alma* podemos assumir o poder que neles recai. Medusa submetia as vítimas à petrificação eterna pelo

olhar; Narciso ficou preso ao olhar (d)o espelho líquido. Os olhos, símbolo do próprio ser, são essa possibilidade de ir onde a comunicação verbal não chega, de estabelecer uma relação mais profunda e sincera (abrindo caminho até à *alma*).

Na arte contemporânea o desejo de transformação do corpo tornou-se num lugar comum. Ele é transitório, matéria-prima em construção, um lugar de encenação e ficção do sujeito. O corpo é, actualmente, um outro si-mesmo, um duplo, prótese do próprio sujeito. Entendido como uma construção social e cultural, ele é repositório móvel da cultura que *incorpora*. Nestas imagens, o corpo é tratado enquanto matéria que ficciona o hiato sentido pela artista e onde procura a reconstituição desse desfasamento. O corpo saído da revolução islâmica é controlado antes do nascimento e para além da morte; o corpo da mulher é usado como exemplo social, “responsible for reproducing the boundaries of the nation and maintaining the purity of it” (Lloyd 1999: 66). Pouco depois da revolução, homens armados afectos ao regime entraram nas lojas e cobriram os (corpos dos) inanimados manequins femininos. Nestas fotografias, o corpo é mais do que linha limítrofe e nele recai a possibilidade de passar essa mesma fronteira pré-estabelecida. Hélène Bastais sugere três fases distintas de leitura do corpo nesta obra. Num primeiro momento, ao nível da presença física, como sujeito principal, objecto da fotografia; num segundo momento, agudizado pela inscrição caligráfica, o corpo torna-se o espaço para a projecção da acção; e, finalmente, num terceiro momento, a caligrafia que é colocada não no corpo, mas sobre o corpo representado na imagem, “covers, outlines or deconstructs forms, opening the way to the realm of thought, the realm of that which is expressed” (Neshat 1998: 15).

Quando regressou ao Irão, a artista foi confrontada com o uso obrigatório do *chador* – o pesado e opaco manto, que até então não conhecia como uma obrigação da mulher iraniana. O véu apresenta a mulher ao mundo: uniformiza-a, formata-a e define-a fora da intimidade do lar. Mais do que uma peça de vestuário, ele funciona como uma segunda pele, como fronteira entre ela e o mundo, entre o feminino e o masculino. “Not only does the veil deny the penetrating male gaze, it enables women to use their own judiciously” (Bailey 2003: 140). Nestas fotografias, o véu define um espaço de acção, determina formas, estabelece os limites do corpo; mas também, afirma Neshat, há uma força e autoridade na mulher destas imagens, “the use of the black veil as a uniform has transformed the feminine body into that of a warrior, determined and even heroic” (Danto 2010: 19). O véu deixa descobertas as partes do corpo que a lei islâmica permite

– as mãos, os pés e a face. O que o *chador* desvela, Neshat cobre frequentemente com tinta. H. Dabashi escreve que o uso performativo do véu nestas fotografias acentua a concepção cultural e ideológica do corpo da mulher, do *corpo* da sociedade. “With the veil the *hands* are made inoperative, *speech* impossible, the *face* covered, the *body* denied. The body – carrying the face, the hands, and the voice – moves and the veil legislates on behalf of the metaphysical culture that authorizes it” (Verzotti 2002: 44).

Esta série resulta de um diálogo constante com o *outro*. Como vimos, a obtenção da imagem fotográfica implica comumente uma relação de adjacência entre o referente e a representação. O autor da obra é, muitas vezes, tido como o primeiro observador da realidade representada. Não obstante, em vez de observadora primária, a artista representa-se também como *outro*, o observado, num processo remissivo de observação, uma vez que, como afirma, é um trabalho sobre si mesma. Ao mesmo tempo, está *dentro e fora*. A auto-representação comporta sempre esta dupla dimensão. A artista está presente, como objecto das fotografias; e sempre ausente, fora da realidade da mulher iraniana representada. O jogo entre diversos binómios dicotómicos é uma característica desta obra que coloca em cena cada uma das parcelas que, ao mesmo tempo, se repelem e aproximam. Escreve Verzotti que as fotografias são baseadas “on figures of duplicity, on a rhetoric that reveals the concomitance of principles, almost dichotomies, placed in oppositional relationships” (Verzotti 2002: 75). O duplo, como vimos, confere ao sujeito a possibilidade de se superar e ir além dos limites da sua própria condição de ser finito. Contrariamente ao reflexo especular, que apenas dura o tempo da exposição, o duplo fotográfico permite a superação do próprio tempo do referente, do contacto original. É esse diferimento dado como outro que permite a edificação como eu. Enquanto desdobramento do sujeito, o duplo é uma extensão de si mesmo que devolve sempre algo mais do que aquilo que é enviado. A alteridade na construção da identidade é determinante. Maria Augusta Babo assinala que o corpo se estabelece como fronteira “que desde logo desaloja qualquer inconfessável ilusão de interioridade, a qual, no rosto, se marca pelo olhar, pela condensação que este sempre operou na auto-representação, de incluir, de conter ao mesmo tempo um exterior e um interior” (Babo 2000: 344). A concepção de mulher saída da revolução islâmica, com a qual a artista não se identifica, vai dar origem à ficção do sujeito através da *duplicação* de si pela imagem fotográfica. Também o masculino é trabalhado nestas imagens. É em função desse *outro* que a conduta, o véu,

o corpo e os princípios do olhar são estabelecidos. Na presença do masculino, o véu negro (des)forma o corpo feminino que fica reduzido a uma (dis)forma. A *ausência* velada do feminino contrasta com a permissão do corpo masculino, que é representativo “of the sexual gender to which Islam grants outright behavioural privilege, perhaps emphasized by this very nudity, obviously in opposition to the covered body of the women” (Verzotti 2002: 76).

### **3.4. Escrita. Suplementos da memória**

Não obstante a longa tradição da combinação de imagem e texto na história da arte, a relação entre texto e fotografia, que vai caracterizar muita da prática artística do século XX, é uma conquista relativamente recente. Esclarece-nos João Fernandes que os únicos textos que por muito tempo estiveram associados às fotografias eram os seus títulos, subtítulos que acompanhavam algumas imagens publicadas, ou o texto pertencente a anúncios ocasionais ou ilustrações.

Em *Women of Allah*, tal como no auto-retrato de Bayard, vamos encontrar dois momentos de leitura dados por dois dispositivos, a fotografia e a escrita. A poesia é central nesta série de imagens [cf. Documento 4-6], servindo de mote às encenações. Refere Neshat que os poemas, cuidadosamente registados manualmente em *farsi* na superfície das fotografias, são a voz das imagens, “It breaks the silence of the still women in the portrait” (Verzotti 2002: 67). A articulação entre texto e imagem é perfeitamente consciente, ambos participam um do outro. “Words become visual signifiers and an intriguing play between text and image begins” (Melkonian 1999: 50). As autoras dos textos usados, duas poetizas iranianas, não poderiam ser mais diferentes: Forough Farrokhzad, forte opositora ao regime, cuja obra fala da pátria, da mulher, do corpo, da morte, do amor; Tahereh Saffarzadeh, uma devota fundamentalista da revolução dos Khomeini, também se interessa pela condição da mulher, mas uma mulher que procura fugir aos ícones da ocidentalização. A artista esclarece que as fotografias “embody sometimes diametrically opposing political and ideological views, from the entirely secular to fanatic Islamic slogans of martyrdom and self-sacrifice of poetic, sensual and even sexual meditations” (Danto 2010: 19). Os títulos de muitas das obras, devedores dos poemas usados, são sugestivos, e a artista procura que eles próprios sejam referências que permitam aos leitores estabelecer as suas próprias

interpretações.

Em *Forget Me Not*, Batchen sustenta que o texto manuscrito personaliza a fotografia. “Even when prosaic in content, handwritten inscriptions suggest the voice of the writer, adding sound to the senses of touch and sight already engaged” (Batchen 2004: 47). O silêncio das imagens de Neshat é quebrado pela escrita. Esta, veicula o que a boca não está autorizada a proferir. As partes do corpo desveladas enchem-se com a poesia manuscrita, transformando-o, como tatuagens pela mão de um tatuador. A este respeito, M. Molina escreve que a inscrição corpórea, hoje longe da relação com a natureza ou a tribo, torna o corpo código: “el tatuaje hace del cuerpo una entidad hipertélica (que va más allá de sus fines): la piel se vuelve un lienzo como la página para el escritor o el nitrato de plata para el fotógrafo” (Pérez 2004: 201). Para um leitor não familiarizado com este tipo de escrita, as fotografias promovem uma relação ambígua com o texto, aproximando-o de uma leitura como imagem. Distinto do texto-guia de *Le Noyé*, sem informação suplementar, estes textos tornam-se puro ornamento. O texto não é representado na/pela imagem, mas sim com ela, sobrepondo-a. Personalizado, o texto manuscrito sustenta a inconstância do tremor tão próprio da mão, que tende a contrastar com o automatismo e a *objectividade* mecânica do meio fotográfico.

Batchen explora, ainda, as relações do texto na fotografia, como suplementos da memória. Para o autor, esta simbiose é uma estratégia frequentemente usada pelos que desejavam aumentar o poder de rememoração de uma imagem. A rememoração propícia à fotografia permite a (re)visão anelada com os objectos e a situação da imagem. Diz-nos Bauret que esta é capaz de “suscitar em quem olha para ela o desejo de imaginar, de reconstituir interiormente, a partir da visão de um dos seus momentos, o conjunto de toda uma vida” (Bauret 2006: 60). Maria João Baltazar escreve que a *viagem fotográfica* acrescenta a possibilidade de intervenção, pois “rememorar é voltar a estar lá, acrescentando o que se leva de cada vez e encontrar, ainda, a esperança num futuro em aberto a ser escrito em cada viagem ao passado” (Baltazar 2009: 83). A imagem reclama a (re)visitação dos momentos, estejam eles ou não em conformidade com a ausência/presença do objecto da imagem; como esclarece a autora, o capturado “será transformado pelo fotográfico num outro tempo, fissura entre presente, passado e possibilidade futura” (*idem*: 141). Mesmo ficcionadas, dada a ínsita relação contígua com o referente, as imagens informam-nos de alguma coisa sobre um (determinado)

real. O re-ver inerente ao meio fotográfico serve os propósitos desta obra, constituindo-se como registo de momentos dados pela experiência do que a artista figura ser a mulher iraniana. As fotografias agem como substitutos, chamando a nós a memória do que (re)vemos, independentemente do seu significado. Também nestas imagens, como na fotografia espírita, se procura através da encenação, tornar visível uma realidade sombra, fantasma, porque presente na consciência, e ausente na vivência – suspensa. Neshat “pictures things that have already happened but remained unregistered, things that are yet to happen but are unforeseen: she is a visionary of the im/possible” (Verzotti 2002: 38). O resgate desse rasto de tempo e espaço permite retomar aquilo que de outra forma poder-se-ia perder para sempre.

Já referimos que a representação (de si e/ou do outro) surge como uma manifestação de uma presença no mundo. Neste trabalho, há o propósito de incorporação dessa mesma presença num tempo e num espaço *outros*. Estes, tornam-se uma obsessão, pois fora do nosso país, diz-nos António Freire, perdemos o que é nosso, mas não adquirimos o alheio<sup>5</sup>. Para a realidade do exilado, a pátria torna-se o desejo impossível. Há como que uma sensação perene de suspensão, entre a pátria que deixou de existir provocada pela cisão do tempo e do espaço, e a incompatibilidade de pertença ao novo lugar. A fotografia é ela mesma, na sua essência, portadora de um hiato. Seleccionando e convocando um determinado momento no tempo e no espaço, a fotografia instila uma cisão na representação, causando o apartamento irremediável do momento original. Maria Augusta Babo assinala que, por um lado, temos a captura da “*aura* que só a presença aqui e agora, irreproduzível, do sujeito, garante” e, por outro, há o desligar “daquele momento único e irrepitível” (Babo 2009: 146). Como vimos, o *já foi* barthesiano é condição *sine qua non* da imagem fotográfica. Embora participe do presente, o tempo e o espaço jamais poderão ser repetidos – são irremediavelmente passado. A fotografia é sempre essa perda de um instante, de uma fracção de tempo/espaço. *Women of Allah* investe neste sentimento de perda a par da necessidade de reatar a ligação originária, ligação esta que a fotografia, através da sua (encen)ação, permite configurar. Em expectante desejo, a fotografia apela à reunião originária por meio do congelamento feito pela imagem. As imagens fotográficas são assim *memento mori*, a severa constatação da condição mortal e finita. Também neste trabalho nos deparamos com o espectro da morte – a morte de uma certa ideia de mulher, a morte de

---

<sup>5</sup> FREIRE, António – *Lendo Miguel Torga*. Porto: Edições Salesianas, 1990.

uma certa ideia de nação. A arma, um dos elementos icónicos recorrente nestas fotografias, aparece em muitas imagens fragmentada, (in)corporizada, funcionando quase como joalharia. A figura da mulher mártir popularizou-se nesta sociedade no seguimento da revolução Khomeini. O mártir “seems to stand so close to the borders of love, devotion, faith, and self-sacrifice” e ao mesmo tempo tão perto do “hate, cruelty, violence and ultimately death on the other” (Verzotti 2002:80). Neshat interessa-se pela forma como a violência pode intersectar a espiritualidade de modo que a devoção e o amor sejam evocados na perpetuação da crueldade e da morte.

### 3.5. Arma. Espaços de (encen)acção

Tal como ocorre com as superfícies especulares, a fotografia goza de uma relação de semelhança com o representado. É essa característica que assegura a identificação do sujeito. Mas, contrariamente à imagem especular, que apenas sustenta a representação pelo tempo que dura a investida do sujeito, a fotografia fixa essa extracção de espaço-tempo, tornando o ser já em *outro*. A câmara dispara, capturando e aprisionando uma imagem para sempre, petrificando-a, como o olhar da Medusa. A fotografia configura uma incoincidência com o momento da observação. Para sempre, a imagem está desfasada, permanecendo algures suspensa. No retrato, o sujeito constata a sua presença já ausência. Em *Women of Allah*, a artista fabrica um processo de identificação. Inerente a essa proximidade com a realidade, o dispositivo fotográfico propicia a re-representação do sujeito, vindo “fornecer um meio ideal para a ficcionalidade do eu que são o centro do retrato e do auto-retrato” (Medeiros 2000: 113). São diversos os artistas que se socorrem deste *medium* em séries auto-representativas, no entanto, e como já vimos com *Le Noyé*, desde o seu início que a fotografia está impregnada da formação ficcionada do sujeito. Neshat não procura estabelecer uma analogia mimética com a (sua) vida real. A fotografia não é usada como um aparelho de registo passivo, antes como instrumento de análise, transposição e transformação do real. Esta contiguidade com o desempenhar de papéis aproxima a fotografia do campo de acção da *performance*. Etimologicamente, como escreve Margarida Medeiros, a *performance* está ligada ao *dar forma*. Associado ao acto de *performar* temos assim a ideia de encenação, o dar corpo a um determinado papel. A constituição de um espaço cénico, o corte com a realidade, a possibilidade de intervir e modificar os constituintes do processo fotográfico, para dar alguns exemplos,

aproximam estes dois meios, e “vieram mostrar como a fotografia é, também, um dispositivo propício à *reinvenção de papéis*” (*idem, ibid.*). A assumpção do fictício, do construído, faz-nos perceber o vasto campo de acção que nos possibilita o meio fotográfico.

Em *Unmarked*, Peggy Phelan relaciona o conceito de *performance* com a fotografia. Diz-nos que os retratos fotográficos são fundamentalmente performativos, e isto vem abalar a ideia tradicional da câmara como reprodutora de um real autêntico. Enquanto representação do real, a imagem é, de alguma forma, fantasmática e produz sempre uma ruptura. “In looking at the other (animate or inanimate) the subject seeks to see itself” (Phelan 1993: 16). O retrato fotográfico opera assim como uma dupla cópia, “an imitation of the gaze of the other *and* a copy of the negative” (*idem*: 36). A este propósito escreve também Margarida Medeiros, “Não sendo o duplo uma referência de coesão interna (se alguma vez o foi), a fotografia possibilita o acentuar dessa expressão de descronstrutividade, permitindo, por meios mecânicos, a rápida encenação do acto mesmo da fragmentação sucessiva” (Medeiros 2000: 112). Resultante da clivagem entre o eu e o inconsciente, defendida por Freud, a autora esclarece que o auto-retrato repetiria essa mesma perda originária, “revelando, de forma denegatória, a percepção da impossibilidade de coincidência consigo mesmo do sujeito” (*idem*: 115). A criação de séries fotográficas a partir de imagens sequenciais, mais ou menos narrativas, multiplica o sujeito, permitindo ao observador construir todo o processo de encenação (os espaços *vazios*). As possibilidades miméticas e mecânicas do meio fotográfico fornecem diferentes configurações ao artista: “através do auto-retrato fotográfico, o artista pode destruir, reconstruir, ficcionar o seu Eu, com a garantia de que a imagem construída comporta consigo um estatuto de *discrissão* quanto ao seu dispositivo falseante” (*idem*: 117). A autora salienta que o desenvolvimento da performatividade da fotografia ocorreu a par do processo de desconstrução cultural da identidade e da sua reconstrução em função do narcisismo: “à medida em que a imagem fotográfica é trabalhada pelo sujeito cada vez mais no sentido do auto-retrato, esse retrato anuncia-nos um Outro, revelando partes do sujeito que tendem para a auto-destruição e para o descentramento” (*idem*: 118). Através da exterioridade do interno, estabelecendo “uma ponte entre dois mundos, [Shirin Neshat] acaba por ocupar o território entre vários extremos diferentes” (Dantas 2002: 12). Entrar na sua obra é estabelecer esse mesmo olhar e diálogo com o *outro* que, ao mesmo tempo, está dentro e fora, é interior e exterior, que nos convoca e

desconvoça, que nos atrai e nos repele. A arte é um meio por excelência de colocar questões, mais do que encontrar respostas. Num mundo onde cada vez mais as questões da identidade são prementes, estas fotografias ajudam-nos a (re)pensar as fronteiras definidas pela política, a religião, o género, a cultura, a linguagem.

## Conclusão

O título deste trabalho, *Fotografia e espaço de (encen)acção do real*, indiciava, à partida, um trajecto de análise e investigação, mas também um sentimento próprio respeitante à forma como este *medium* se relaciona com o real nos nossos dias e, daí, a proposta de leitura de uma obra de uma artista contemporânea. É largamente conhecida a proliferação e intervenção do meio fotográfico nas nossas vidas e na nossa sociedade. As imagens estiveram desde sempre presentes na forma como a realidade foi interpretada. Das mais antigas figuras rupestres, passando pelas sombras na caverna de Platão, até trabalhos como *Women of Allah*, o homem sempre procurou relacionar-se com o mundo e consigo mesmo através de representações. Hoje, mais do que nunca, proliferam as imagens à nossa volta e, cada vez mais, o ser humano tem necessidade de se fazer presença através do meio fotográfico.

A implementação da fotografia é, claramente, devedora dos requisitos do olhar do século XIX. O homem moderno é atento e activo, participa nos progressos e na vivência do seu tempo, é parte integrante do desenvolvimento de si mesmo e da sociedade. A câmara fotográfica portátil vem, como uma prótese, potenciar essa busca frenética do imediato, do aqui e agora, do transitório. Contrariamente ao pintor que, parado, procurava capturar o real investindo cumulativamente na sua tela, o fotógrafo acompanha o frenesim da vida moderna e ele mesmo, com a sua câmara, pára o real, congelando-o, de uma só vez, na superfície fotossensível. Os primeiros fotógrafos operavam como se o aparelho fotográfico fosse uma máquina de cópias perfeitas da realidade; embora o ser humano estivesse presente em todo o processo, ele era considerado um elemento imparcial.

Como vimos, a promessa de verosimilhança com o real constituiu um dos fundamentos de campanha da popularização deste *medium*. É, precisamente, dada a sua constituição mecânica e o seu poder de literalidade, que a fotografia instaura no homem um sentimento de controlo sobre (a imagem d) o real, controlo esse marcado pela premissa de ausência, quase total, de intervenção humana em todo o processo, logo, ausência de interpretação do objecto representado. Ao fotografar, apropriamo-nos daquilo que fotografámos. A fotografia seria, assim, portadora de uma verdade ínsita e esta sua condição congénita permitia que se constituísse como meio de prova e

testemunho; há sempre a presunção de que algo existiu, pois a imagem consubstancia-se, somente, na presença do referente. O processo preconizado pela fotografia tem sido o da libertação das suas amarras de condição única de duplicado especular da realidade, inserindo-se, antes, na categoria peirciana de *índice*, evoluindo de ferramenta mecânica a ferramenta conceptual. Embora devedora do referente que a origina, a fotografia está também impregnada de códigos que, a partir do momento que o disparo é infligido, jamais a abandonarão.

A articulação entre a fotografia e estratégias auto-representativas não é restrita ao actual panorama contemporâneo, embora tenha uma prevalência acentuada nos artistas que trabalham questões relacionadas com a identidade. Esta manifestação decorre, em certa medida, da sociedade em que estamos inseridos e do culto da imagem (própria); no entanto, desde as origens da arte, o retrato é uma das suas mais importantes resoluções. A representação, de si e do outro, irrompe como manifestação de uma presença no mundo. O corpo torna-se o espaço por excelência de relação do ser consigo mesmo e com os outros. É no corpo que o homem constata a sua condição de ser finito e mortal. Sendo o *topos* mais próximo, é nele que tomam *corpo* as interrogações do próprio Eu. Assim, o auto-retrato fotográfico vem hoje questionar os limites do próprio ser humano, senão mesmo transgredi-los, pelas mais diversas configurações que assume e pelo que indicia.

A câmara fotográfica permite *eternizar* os mais diversos rituais e momentos. É a esperança de *eterna* preservação e rememoração de uma realidade específica que nos leva a querer fotografar. Mas o seu potencial vai mais além. A fotografia é um meio que constrói realidades, pois a re-visitação de uma imagem implica imprimi-la com novos dados. Os turistas não confiam nos seus próprios olhos nem na sua memória e, por isso, procuram ver através do *olho* da câmara; ficam, assim, isentos de responsabilidades, pois será o material fotossensível ou o sensor da câmara digital, que estarão incumbidos da missão de registar uma dada realidade. A fotografia, é mais facilmente assimilada do que a visão do contínuo passar do tempo, que não pode ser suspenso. Receoso de não ser capaz de assimilar a continuidade, o ser humano prefere a substituição por fragmentos através da imagem.

Embora comprove a existência, a fotografia, também a nega; ao capturar determinado instante e ao convertê-lo em imagem, ela aprisiona-o permanentemente num outro tempo e espaço, porque o registo é sempre imagem de um lugar outro e de

um tempo passado. A fotografia dá-nos automaticamente não a realidade, mas uma imagem dessa realidade. Embora exteriores e anteriores, as imagens também são devir, pois evocam a continuidade do tempo que sucedeu ao instante representado, promovendo uma promessa de futuro, uma vitória sobre a morte. Deste modo, e paralelamente à sua condição de objectividade, a fotografia transporta-nos para o campo da abstracção, pois promove a participação como alienação. O familiar e próximo tornam-se distantes, ao mesmo tempo que, através das imagens, nos podemos sentir próximos e intervenientes de realidades que não vivemos. Assim, a fotografia marca, ao mesmo tempo, a presença e a ausência. A presença de uma relação referencial e a ausência potenciada pela sua condição sempre de passado.

As fotografias dão-nos um novo meio de olhar o mundo, transformando e ampliando as nossas noções de como ver e ser visto. Pois, como diz, e bem, Dubois, a fotografia *aponta o dedo*, abre um caminho. É nesse sentido que evidenciamos a importância de *Le Noyé*, de Hippolyte Bayard. Este auto-retrato, comporta em si a subversão dos estandartes de implementação do *medium* fotográfico. A possibilidade de encenação do real já se encontrava, mais do que latente, presente em pleno século XIX. Perante a incompreensão das autoridades, o francês propõe uma ficção de si mesmo, com dois dispositivos e dois momentos distintos de leitura. Se a arte contemporânea é prolifera em trabalhos que visam uma interacção entre texto e imagem, este auto-retrato antecipa-se ao cenário actual.

Embora a relação de aderência com o real esteja presente, a fotografia reclama para si uma outra forma de relação que não é somente *perceptiva*, tornando-se um meio de ficção e transformação do real. A série *Women of Allah*, contraria a fotografia retirada do imprevisto e do acaso. Deparamo-nos com imagens *pensadas* e construídas. Em oposição à naturalidade, temos a pose e a encenação. O que vemos nesta obra não são meras fotografias espontâneas do quotidiano. A preparação e construção de cenários, evoca um contexto narrativo próximo de um *tableau vivant*. O pictórico e a narrativa encontram-se dentro do meio fotográfico, questionando a relação estreita de instantaneidade e mimetismo com o real e a sua pretensa transparência. A acção é criada e lançada para um tempo e espaço de suspensão, tão próprios da fotografia. Esta série propõe-se enquanto um discurso premente deste estado de suspensão, deambulando entre a sua eminente relação com o real e, ao mesmo tempo, a capacidade de ficção do mesmo. É a própria ilusão de proximidade que o meio fotográfico estabelece com a

realidade que possibilita atestar estas mesmas ficções, permitindo à fotografia constituir-se como um espaço privilegiado de (encen)acção do real.

## BIBLIOGRAFIA GERAL

- AMAR**, Pierre-Jean – *História da Fotografia*. Lisboa: Edições 70, 2007.
- AZARA**, Pedro – *El Ojo y la Sombra. Una mirada al retrato en Occidente*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- BABO**, Maria Augusta – *A reflexividade na Cultura Contemporânea*. in Miranda, José A. B.; Coelho, Eduardo Prado (org.) – *Revista de Comunicação e Linguagens*. N.º 28. Lisboa: Relógio d'Água, 2000, p. 335-347.
- *Do corpo protésico ao corpo híbrido*. in Cascais, António Fernando; Marcos, Maria Lucília (org.) – *Revista de Comunicação e Linguagens*. N.º 33. Lisboa: Relógio d'Água, 2004, p. 25-35.
- *Do espelho como reflexão à memória como retenção*. in *Trajectos – Revista de Comunicação, Cultura e Educação*. ISCTE / Fim de Século, Lisboa, n.º8, Primavera de 2007.
- *A fotografia: um espelho com memória*. in *Revista ECO-PÓS*, *Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro*, vol. 12, 2009, pp. 145-159. Via <http://www.pos.eco.ufrj.br/ojs-2.2.2/index.php/revista/article/view/286/273> (consultado em 13.97.2011).
- BALTAZAR**, Maria João – *O Olhar Moderno. A fotografia enquanto objecto e memória*. Matosinhos: ESAD, 2009.
- BARTHES**, Roland – *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 2005.
- *A Mensagem Fotográfica*. in MEDEIROS, Margarida (org.) – *Revista de Comunicação e Linguagens: Fotografia(s)*. Lisboa: Relógio d'Água, 2008. p. 263-272.
- BATCHEN**, Geoffrey – *Burning with desire: the conception of photography*. Cambridge, Mass.; London: The MIT Press, 1999.
- *Forget Me Not. Photography and Remembrance*. New York: Princeton Architectural Press, 2004.
- *A Câmara Clara: Outra Pequena História da Fotografia*. in MEDEIROS, Margarida (org.) – *Revista de Comunicação e Linguagens: Fotografia(s)*. Lisboa: Relógio d'Água, 2008. p. 13-26.
- BAURET**, Gabriel – *A Fotografia*. Lisboa: Edições 70, 2006.
- BAZIN**, André – *Ontologia da Imagem Fotográfica*. in MEDEIROS, Margarida (org.)

- *Revista de Comunicação e Linguagens: Fotografia(s)*. Lisboa: Relógio d'Água, 2008. p. 257-261.
- BENJAMIN**, Walter – *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.
- BRETON**, David Le – *O Corpo enquanto Acessório da Presença. Notas sobre a obsolescência do Homem*. in Cascais, António Fernando; Marcos, Maria Lucília (org.) – *Revista de Comunicação e Linguagens*. N.º 33. Lisboa: Relógio d'Água, 2004, p. 67-81.
- CALVINO**, Italo – *The Adventure of a Photographer*. Via <http://www.des.emory.edu/mfp/calvino/calphotographer.html> (consultado em 30.07.2010).
- CARTIER-BRESSON**, Henri – *El instante decisivo*. ins FONTCUBERTA, Joan (ed.) – *Estética Fotográfica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004. p. 221-236.
- CASTRO**, Teresa – *O “Impulso Cartográfico” da Fotografia Contemporânea*. in MEDEIROS, Margarida (org.) – *Revista de Comunicação e Linguagens: Fotografia(s)*. Lisboa: Relógio d'Água, 2008. p. 161-171.
- DAVIDOV**, Judith Fryer – *Women's Camera Work. Self/Body/Other in American Visual Culture*. Durham and London: Duke University Press, 1998.
- DEBBAUT**, Jan (dir.) – *ID. An International Survey on the Notion of Identity in Contemporary Art*. Eindhoven: Stedelijk van Abbemuseum, 1997.
- DUBOIS**, Philippe – *O Acto Fotográfico*. Lisboa: Vega, 1992.
- ECO**, Umberto – *Sobre os Espelhos e outros ensaios*. Lisboa: Difel, 1989.
- FERNANDES**, João – *Text and Photography in Contemporary Art: two examples*. in EXIT, Madrid, n.º16, Outubro/Dezembro 2004, pp. 108-113.
- FERREIRA**, Alberto – *Real e Realidade I*. Porto: Editora Inova, s/d.
- FLUSSER**, Vilém – *Ensaio sobre a Fotografia. Para uma Filosofia da Técnica*. 1ª ed. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.
- FONTCUBERTA**, Joan – *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- FOUCAULT**, Michel – *Espaços Outros*. In MIRANDA, José A. B.; COELHO, Eduardo Prado (org.) – *Revista de Comunicação e Linguagens*. N.º 34/35. Lisboa: Relógio D'Água, 2005, p. 243 – 252.
- FRADE**, Pedro Miguel – *Figuras do Espanto: a fotografia antes da sua cultura*. Porto: Edições Asa, 1992.

- FREIRE**, António – *Lendo Miguel Torga*. Porto: Edições Salesianas, 1990.
- FREUND**, Gisèle – *Fotografia e Sociedade*. Lisboa: Editora Nova Vega, 2010.
- FRIZOT**, Michel (ed. lit.) – *The New History of Photography*. Köln : Könemann, cop. 1998.
- KRAUSS**, Rosalind, *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- LACAN**, Jacques - *The Mirror-Phase as Formative of the Function of the I*. in HARRISON, Charles, WOOD, Paul (ed. lit.) – *Art in Theory 1900-2000. An anthology of changing ideas*. Malden, Oxford: Blackwell Publishers, 2002.
- LEVINAS**, Emmanuel – *Totalidade e Infinito*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- MACBA; MUSEU COLEÇÃO BERARDO** (ed.) – *Arquivo Universal. A condição de documento e a utopia fotográfica moderna*. Lisboa; Barcelona: MACBA; MCB, 2009.
- MACEDO**, Ana Gabriela (org.) – *Género, Identidade e Desejo. Antologia crítica do feminismo contemporâneo*. Lisboa: Edições Cotovia, 2002
- MARTIN**, René (dir.) – *Dicionário Cultural da Mitologia Greco-Romana*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995.
- MEDEIROS**, Margarida – *Fotografia e Narcisismo. O auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.
- *A Fotografia, A Modernidade e o seu Segredo. Antes e depois de Barthes*. In MEDEIROS, Margarida (org.) – *Revista de Comunicação e Linguagens: Fotografia(s)*. Lisboa: Relógio d'Água, 2008. p. 27-46.
- *Fotografia e Verdade. Uma história de fantasmas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- MIRANDA**, José. A. B. de – *As Ligações do Corpo*. in *Metamorfoses do Sentir*. Porto: Balle teatro Edições, s/d.
- MONCRIEFF**, A. R. Hope – *Mitologia Clássica*. Lisboa: Editorial Estampa, 1992.
- NANCY**, Jean-Luc – *Le Regard du portrait*. Paris: Éditions Galilée, 2000.
- NICOLAU**, Ricardo (ed.) – *Fotografia na Arte. De ferramenta a Paradigma*. Lisboa: Público; Porto: Fundação de Serralves, 2006.
- NUEZ**, Iván de la – *Del cuerpo de la revolución a la revolución del cuerpo*. in OLIVARES, Rosa (dir.) – *LAPIZ*, n.º 132. Madrid: Maio de 1997, p. 50-55.
- PÉREZ**, David (ed.) – *La certeza vulnerable. Cuerpo y Fotografía en el siglo XXI*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

- PHELAN**, Peggy – *Unmarked. The Politics of Performance*. London, New York: Routledge, 1993.
- POIVERT**, Michel (introd.) – *Hippolyte Bayard*. Paris: Centre National de la Photographie, 2001. (publicação não paginada)
- ROBERTS**, John – *A Fotografia depois da fotografia*. in MEDEIROS, Margarida (org.) – *Revista de Comunicação e Linguagens: Fotografia(s)*. Lisboa: Relógio d'Água, 2008. p. 179-188.
- RONDI**, Gian Luigi (org.) – *Identity and Alterity – Figures of the Body 1895/1995*. Venezia: Edizioni La Biennale di Venezia – Marsilio Editori, 1995.
- ROSENGARTEN**, Ruth – *A Pintura da Vida Moderna. A fotografia Contemporânea e o Quotidiano*. in MEDEIROS, Margarida (org.) – *Revista de Comunicação e Linguagens: Fotografia(s)*. Lisboa: Relógio d'Água, 2008. p. 205-216.
- SCHARF**, Aaron – *Arte y Fotografia*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- SCHWARZ**, Angelo (introd.) – *Hippolyte Bayard : inventeur et pionnier de la photographie*. Amiens: Maison de la Culture d'Amiens, 1987.
- SENA**, António – *Uma História de Fotografia*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991.
- SOUGEZ**, M. L. – *História da Fotografia*. Lisboa: Dinalivro, 2001.
- STIEGLER**, Bernard – *La Technique ey le Temps. 2. La Désorientation*. Paris: Galilée, 1996.
- TALBOT**, William H. F. – *Sobre a Arte do Desenho Fotogénico. Ou Processo Segundo o qual os Objectos da Natureza por si mesmos se Desenharam sem Socorro de Lápis*. in MEDEIROS, Margarida (org.) – *Revista de Comunicação e Linguagens: Fotografia(s)*. Lisboa: Relógio d'Água, 2008. p. 229-241.
- TUCHERMAN**, Ieda – *Breve História do Corpo e dos seus Monstros*. Lisboa: Editora Vega - Passagens, 1999.
- Fabricando Corpos. Ficção e Tecnologia. in Cascais, António Fernando; Marcos, Maria Lucília (org.) – *Revista de Comunicação e Linguagens*. N.º 33. Lisboa: Relógio d'Água, 2004, p. 187-198.

## BIBLIOGRAFIA SHIRIN NESHAT

- AZARI**, Youssefi; **AZARI**, Shoja (ed. lit.) – *Shirin Neshat*. Milano: Edizioni Charta, 2005.
- BAILEY**, David A.; **TAWADROS**, Gilane (ed.) – *Veil. Veiling, Representation and Contemporary Art*. Cambridge; Massachusetts: The MIT Press, 2003.
- DANTAS**, Marcello (pref.); **AZARI**, Shoja (pref.) – *Shirin Neshat: entre extremos*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.
- DANTO**, Arthur C. – *Shirin Neshat by Arthur C. Danto*. in BOMB Magazine, via <http://www.bombsite.com/neshat/neshat.html> (consultado em Janeiro de 2007).
- DANTO**, Arthur C.; **ABRAMOVIC**, Marina (ed. lit.) – *Shirin Neshat*. New York: Rizzoli International Publications, 2010.
- LELEU**, Nathalie – *Shirin Neshat : The image dispute*. in *Parachute*. Montreal. n.º 100 (oct. - nov. - déc. 2000), pp. 70-86.
- LLOYD**, Fran (ed. lit.) [et. al.] – *Contemporary Arab Women's Art. Dialogues of the Present*. London: Women's Art Library, 1999.
- MELKONIAN**, Neery; **NESHAT**, Shirin – *Shirin Neshat*. Hovikodden: Henie Onstad Kunstsenter, 1999.
- MORIN**, France (dir.) – *Shirin Neshat. Games of Desire*. Milano: Charta, 2009.
- NESHAT**, Shirin; Maison Européenne de la Photographie (ed. lit.) – *Women of Allah: Photographies, Films, Vidéos*. Paris: Paris Audiovisuel; Maison Européenne de la Photographie, 1998.
- SLEMMONS**, Rod – *Between Language and Perception*. in *EXIT*, Madrid, n.º16, Outubro/Dezembro 2004, pp. 38-48.
- VERZOTTI**, Giorgio (ed. lit.) [et. al.] – *Shirin Neshat*. Milano: Edizioni Charta, 2002.
- ZANGANEH**, Lila Azam (ed.) – *My Sister, Guard your Veil; My Brother, Guard your Eyes. Uncensored Iranian Voices*. Boston: Beacon Press: 2006.
- ZAYA**, Octávio (ed. lit.) [et. al.] – *Shirin Neshat: La última Palabra. The Last Word*. León: MUSAC; Milano: Edizioni Charta, 2005.

## ANEXOS

## ÍNDICE DE ANEXOS

I – Anexo Documental .....	iv
Documento 1 .....	v
Documento 2 .....	vii
Documento 3 .....	viii
Documento 4 .....	ix
Documento 5 .....	xi
Documento 6 .....	xii
I – Anexo Fotográfico .....	xiii
Imagem 1 .....	xiv
Imagem 2 .....	xv
Imagem 3 .....	xvi
Imagem 4 .....	xvii
Imagem 5 .....	xviii
Imagem 6 .....	xix
Imagem 7 .....	xx
Imagem 8 .....	xxi
Imagem 9 .....	xxii
Imagem 10 .....	xxiii
Imagem 11 .....	xxiv
Imagem 12 .....	xxv
Imagem 13 .....	xxvi
Imagem 14 .....	xxvii
Imagem 15 .....	xxviii

Imagem 16 .....	xxix
Imagem 17 .....	xxx
Imagem 18 .....	xxxi

## **I - ANEXO DOCUMENTAL**

## DOCUMENTO 1

Excertos retirados da obra SENA, António – *Uma História de Fotografia*. 1ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991, pp. 9-11.

*“O INVENTO, ou descobrimento de que vamos fallar, merece um e outro título; a natureza e o engenho do homem, podem ahi apostar primasias. A natureza apparece retratando-se a si mesma, copiando as suas obras assim como as da arte, não em paineis presenciaes, inconstantes e fugitivos, como eram e são os rios, os lagos, as pedras e mataes polidos, mas em materia que retem o simulacro do objectivo visivel e o fica repetindo com a mais cabal semelhança ainda depois de ausente: isto pelo que toca à natureza. Agora pelo que respeita ao engenho do homem, foi elle quem a forçou a este milagre novo e inesperado. Duas coisas nos dão pena querendo escrever esta notícia; a primeira é que não possamos explica-la e circumstancia-la como cumprira, por fallecerem ainda as precisas e miudas informações; a segunda, que desse mesmo pouco com que um jornal de Paris, o Seculo, nos vem acenando, não nos consente a índole e extensão da nossa folha apresentar senão o pouquissimo.”*

*“A camara luminosa ou optica, segundo vulgarmente se diz, é formosa recreação de nossa infância, e nos permite viajar sentados n’uma cadeira, no canto da nossa casa, por todos os portos, cidades, ruinas, bosques e desertos do mundo; mas, se taes peregrinações não nos custam nem fadigas nem perigos, nem dinheiro e largos annos, também a idéa que nos trazem das coisas apartadas é por demais incompleta ou falsa; e todos esses quadros de mão humana são imperfeitos com tudo que d’ella sae.”*

*“D’ora avante porém, sem palheta, nem lapis, sem preconceitos astisticos nem dispendio de horas e dias, que digo, sem mover a mão, sem abrir os olhos e até dormitando, poderá o viajante enriquecer a sua pasta com todos os monumentos, edificios e paizagens das longes terras, e o amante mais hospede nas bellas-artes, obter por si mesmo o retrato dos seus amores; tão ao natural como o traz debuchado no coração, e mais natural ainda porque não lhe faltarão as miudesas minimas que a vista não alcança e que só a lente lhe poderia revelar.”*

*“Eis aqui o que o Senhor Arago relatou á academia franceza de cuja é secretário: o Senhor Daguerre, famigerado pintor de Diaporama, andava, largos annos havia, todo*

*embebido em procurar alguma substancia com todas as suas modificações e circumstancias; para este fim andou batendo à porta das várias matérias e interrogando todos os corpos e invocando toda a natureza. Em tudo é a diligência mãe da boa ventura. Encontrou ao cabo uma substancia como a elle sonhára , tão sensível à acção immediata da luz, que esta lhe deixa os vestigios evidentes do seu contacto, d'esse contacto tão subtil e inapreciável. Estes vestigios ficam representados por côres que teem em cada ponto uma relação perfeita com os diversos graus d'intensidade da mesma luz."*

## DOCUMENTO 2

Texto em POIVERT, Michel (introd.) – *Hippolyte Bayard*. Paris: Centre National de la Photographie, 2001, p. 52.

“Le cadavre du Monsieur que vous voyez ci-derrière est celui de M. Bayard, Inventeur du procédé dont vous venez de voir, ou dont vous allez voir les merveilleux résultats. A ma connaissance, il y a à peu près trois ans que cet ingénieux et infatigable chercheur s’occupait de perfectionner son invention.

L’Académie, le Roi et tout ceux qui ont vu ces dessins que lui trouvait imparfaits, les ont admirés comme vous les admirez en ce moment. Cela lui fait beaucoup d’honneur et ne lui a pas valu un liard. Le gouvernement qui avait beaucoup trop donné à M. Daguerre a dit ne pouvoir rien faire pour M. Bayard et le malheureux s’est noyé. Oh ! Instabilité des choses humaines ! Les artistes, les savan[t]s, les journaux se sont occupés de lui depuis longtemps et aujourd’hui qu’il y a plusieurs jours qu’il est exposé à la Morgue personne ne l’a encore reconnu, ni réclamé. Messieurs et Dames, passons à d’autres, de crainte que votre odorat ne soit affecté, car la figure du Monsieur et ses mains commencent à pourrir, comme vous pouvez le remarquer. H.B. 18 Octobre 1840”

### DOCUMENTO 3

Excerto retirados da obra Jorge Luís Borges, “Do Rigor em Ciência”, p. 223 cit. em CASTRO, Teresa – *O “Impulso Cartográfico” da Fotografia Contemporânea*, p. 165 in MEDEIROS, Margarida (org.) – *Revista de Comunicação e Linguagens: Fotografia(s)*. Lisboa: Relógio d’Água, 2008. p. 161-171.

*O Fazedor*, Jorge Luís Borges

“[A] Arte da Cartografia conseguiu tal perfeição que o Mapa de uma só Província ocupava toda uma Cidade e o Mapa do Império toda uma Província. Com o tempo, esses Mapas desmesurados não satisfizeram e os Colégios de Cartógrafos levantaram um mapa do Império que tinha o tamanho do Império e coincidia pontualmente com ele. Menos dadas ao estudo da Cartografia, as Gerações Seguintes consideraram que esse dilatado Mapa era Inútil e não sem Impiedade o entregaram às Inclemências do Sol e dos Invernos. Nos desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por animais e por Mendigos; não há em todo o País outra relíquia das Disciplinas Geográficas”.

## DOCUMENTO 4

Poema “Allegiance with Wakefulness”, de Tahereh Saffarzadeh, inscrito na obra *Allegiance With Wakefulness*, 1994 [vide Imagem 7], retirado de DANTO, Arthur C.; ABRAMOVIC; Marina (ed. lit.) – *Shirin Nehsat*. New York: Rizzoli International Publications, 2010, pp. 38-39.

### ALLEGIANCE WITH WAKEFULNESS

Tahereh Saffarzadeh

O, you martyr  
hold my hands  
with your hands  
cut from earthly means,  
Hold my hands,  
I am your poet,  
with an inflicted body,  
I've come to be with you  
and on the promised day,  
we shall rise again.

O Guard  
in the heart of night's cold  
you watch as if from outside the  
house of your own body  
with tired eyelids  
a night nurse  
so that the wounded city can rest  
from the plunder of death.  
Your wakefulness comes from  
earnest faith,  
your sincerity and Al-Asr.  
Stories of your martyrdom  
like martyrdom of the people  
remain unheard

they have no voice, no image, no date,  
they are unannounced.

O light of the eyes  
O good  
O my brother  
O watchful one  
as your bullets in the air  
break my sleep,  
as if by reflex, I pray for you,  
guardian of the liberating revolution  
O lonely hero,  
watching against the nightly enemy  
let God safeguard you from calamity.

## DOCUMENTO 5

Poema “I will Greet the Sun Again”, de Forough Farokhzad, inscrito na obra *I am its Secret*, 1993 [vide Imagem 5], retirado de DANTO, Arthur C.; ABRAMOVIC; Marina (ed. lit.) – *Shirin Nehsat*. New York: Rizzoli International Publications, 2010, pp. 40-41.

### I WILL GREET THE SUN AGAIN

Forough Farokhzad

I will greet the sun again;  
I will greet the streams which flowed in me;  
I will greet the clouds which were my lengthy thoughts;  
I will greet the painful growth of poplars  
Which pass through the dry seasons;  
I will greet the flocks of crows  
Which brought me, as presents,  
The sweet smells of the fields at night;  
I will greet my mother who lived in the mirror  
And was the image of my old age;  
And I will also greet the earth whose burning womb  
Is filled with green seeds by the passion she has for reproducing me.

I will come, I will come,  
I will come with my hair,  
As the continuation of the smells of the soil;  
With my eyes, as the dense experiences of darkness,  
Carrying the bushes I have picked in the woodlands beyond the wall.  
I will come, I will come,  
I will come and the entrance will be filled with love;  
And at the entrance I will greet again those who are in love,  
And also the girl who is still standing  
At the entrance in diffusion of love.

## DOCUMENTO 6

Poema “I Feel Sorry for the Garden”, de Forough Farokhzad, inscrito na obra *Untitled*, 1996 [*vide* Imagem 16], retirado de DANTO, Arthur C.; ABRAMOVIC; Marina (ed. lit.) – *Shirin Nehsat*. New York: Rizzoli International Publications, 2010, pp. 42-43.

### I FEEL SORRY FOR THE GARDEN

Forough Farokhzad

No one is thinking about the flower,  
no one is thinking about the fish,  
no one wants to believe that the garden is dying,  
that the garden’s heart has swollen under the sun,  
that the garden is slowly being drained of green memories.

## II - ANEXO FOTOGRÁFICO

IMAGEM 1



Hippolythe Bayard, *Le Noyé (Self-portrait as a drowned man)*, 18 Outubro 1840. Prova positiva directa. Sociedade Francesa de Fotografia, Paris (#24.6).

Imagem retirada de POIVERT, Michel (introd.) – *Hippolyte Bayard*. Paris: Centre National de la Photographie, 2001.

IMAGEM 2



Hippolythe Bayard, *Le Noyé (Self-portrait as a drowned man)*, 18 Outubro 1840. Prova positiva directa. Sociedade Francesa de Fotografia, Paris (#24.282).

Imagem retirada de POIVERT, Michel (introd.) – *Hippolyte Bayard*. Paris: Centre National de la Photographie, 2001.

IMAGEM 3



Hippolythe Bayard, *Le Noyé (Self-portrait as a drowned man)*, 18 Outubro 1840. Prova positiva directa. Sociedade Francesa de Fotografia, Paris (#24.269).

Imagem retirada de POIVERT, Michel (introd.) – *Hippolyte Bayard*. Paris: Centre National de la Photographie, 2001.

Le cadavre du Monsieur que vous voyez si derrière est celui de  
 M. Bayard, Inventeur de procédés dont vous venez de voir, ou dont  
 vous allez voir les merveilleux résultats. À ma connaissance il  
 n'y a eu à peu près trois ans que cet ingénieux et infatigable  
 chercheur s'occupait de perfectionner son invention.

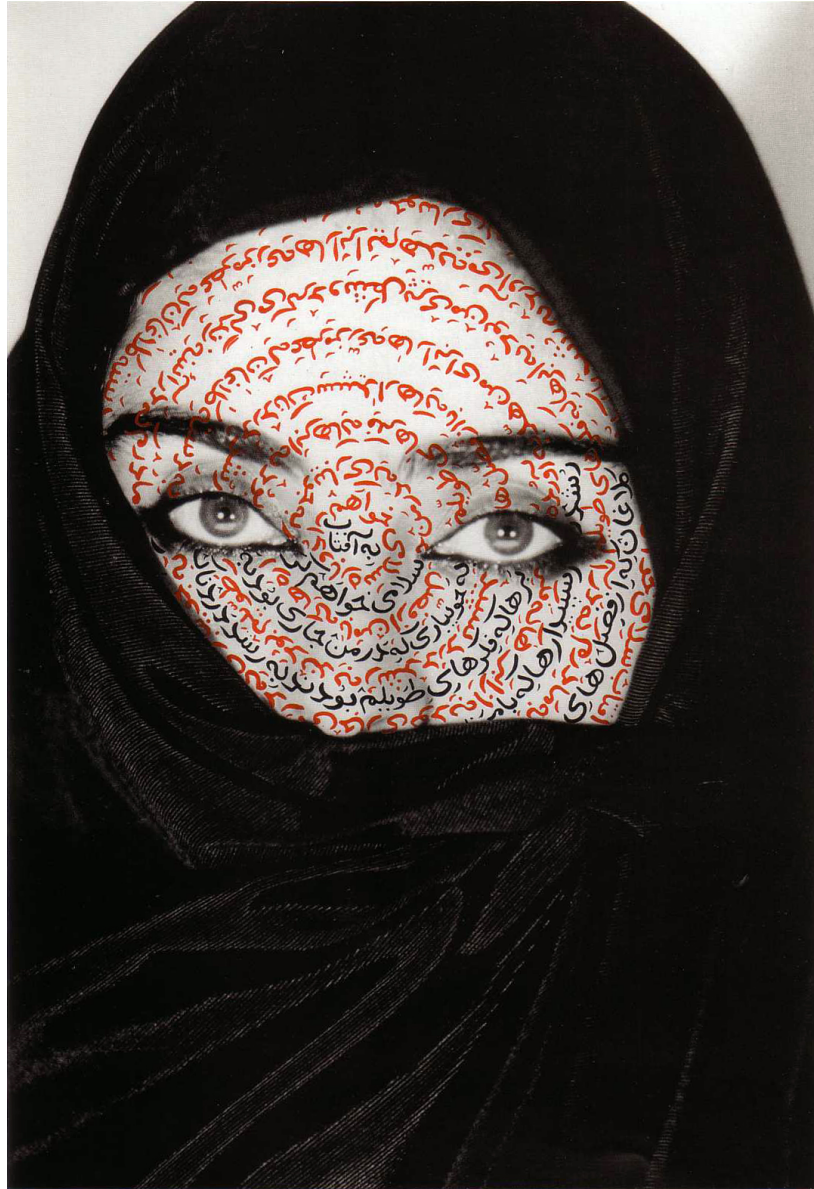
L'Académie, le Roi et tous ceux qui ont intérêt de s'en  
 quérir trouvaient imparfaits, les ont admirés comme vous les admirez  
 en ce moment. Cela lui a fait beaucoup d'honneur et même a peu  
 valu un liard. Le Gouvernement qui avait beaucoup espéré de lui  
 à M. Duguere a dit ne pouvoir rien faire pour M. Bayard  
 et le malheureux s'est noyé. Oh! Instabilité des choses humaines.  
 Les artistes, les savans, les journaux se sont occupés de lui  
 pendant longtemps et aujourd'hui qu'il y a plusieurs jours qu'il  
 est exposé à la Morgue personne ne l'a encore reconnu, ni  
 réclamé. Mesjures et Dames grâces à d'autres, l'arrain la  
 querelle d'orant n'est affecté, car la figure du Monsieur  
 et ses mains commencent à pourrir, comme vous pouvez le  
 remarquer.

18 Octobre 1840.

Hippolythe Bayard, Texto no verso de *Le Noyé (Self-portrait as a drowned man)*, 18 Outubro 1840. Prova positiva directa. Sociedade Francesa de Fotografia, Paris (#24.269).

Imagem retirada de BATCHEN, Geoffrey – *Burning with desire: the conception of photography*. Cambridge, Mass.; London: The MIT Press, 1999.

IMAGEM 5



*I Am Its Secret*, 1993

Impressão RC a preto e branco e tinta

137,2 x 86,4 cm, Barbara Gladstone Gallery, Nova Iorque

Fotografia: Plauto

Imagem retirada de DANTO, Arthur C.; ABRAMOVIC, Marina (ed. lit.) – *Shirin Neshat*. New York: Rizzoli International Publications, 2010.

IMAGEM 6



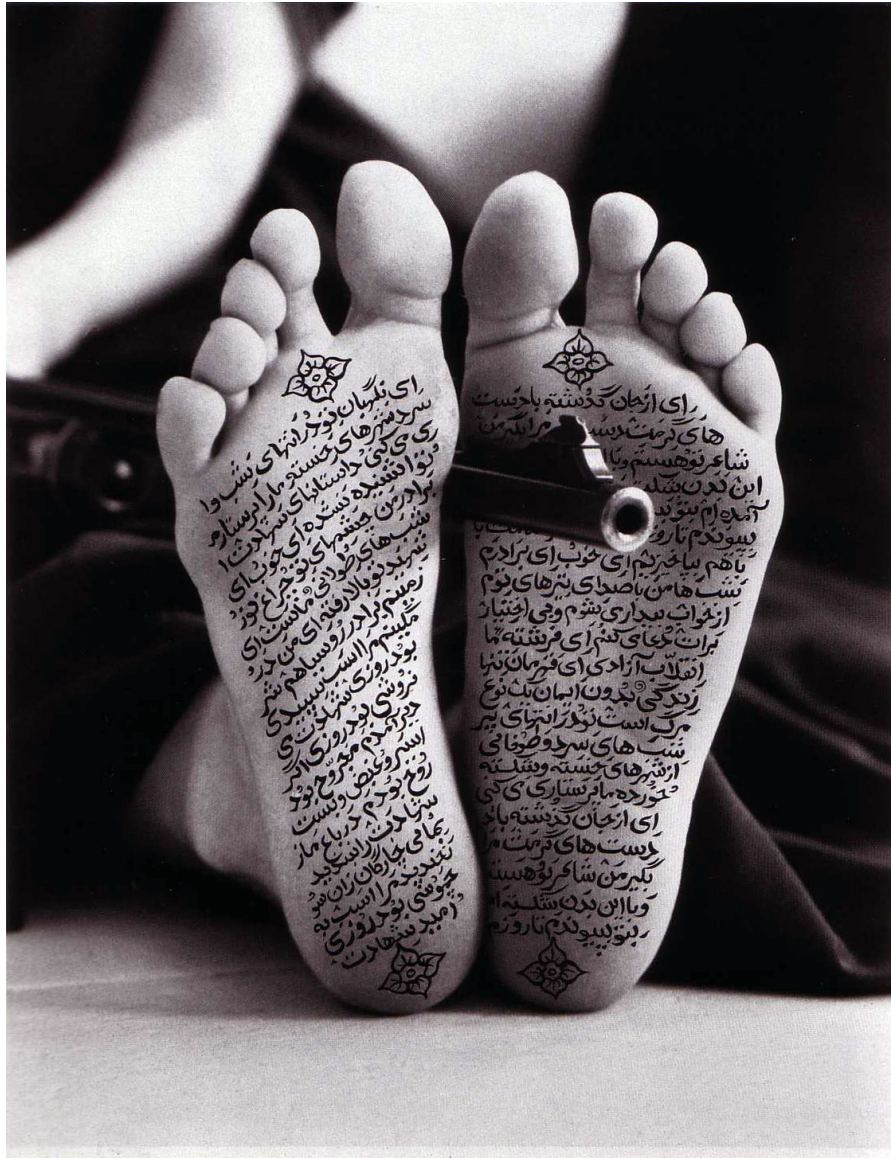
*Offered Eyes*, 1993

Impressão RC a preto e branco e tinta

101,6 x 152,4 cm, Barbara Gladstone Gallery, Nova Iorque

Fotografia: Plauto

Imagem retirada de DANTO, Arthur C.; ABRAMOVIC, Marina (ed. lit.) – *Shirin Neshat*. New York: Rizzoli International Publications, 2010.



*Allegiance with Wakefulness*, 1994

Impressão RC a preto e branco e tinta

119 x 94,5 cm, Coleção de Eileen Harris e Peter Norton, Santa Monica

Fotografia: Cynthia Preston

Imagem retirada de ZAYA, Octávio (ed. lit.) [et. al.] – *Shirin Nehsat: La última Palabra. The Last Word*. León: MUSAC; Milano: Edizioni Charta, 2005.

IMAGEM 8



*Guardians of Revolution*, 1994

Impressão RC a preto e branco e tinta

102,2 x 94 cm, Barbara Gladstone Gallery, Nova Iorque

Fotografia: Cynthia Preston

Imagem retirada de DANTO, Arthur C.; ABRAMOVIC, Marina (ed. lit.) – *Shirin Neshat*. New York: Rizzoli International Publications, 2010.

IMAGEM 9



*Rebellious Silence*, 1994

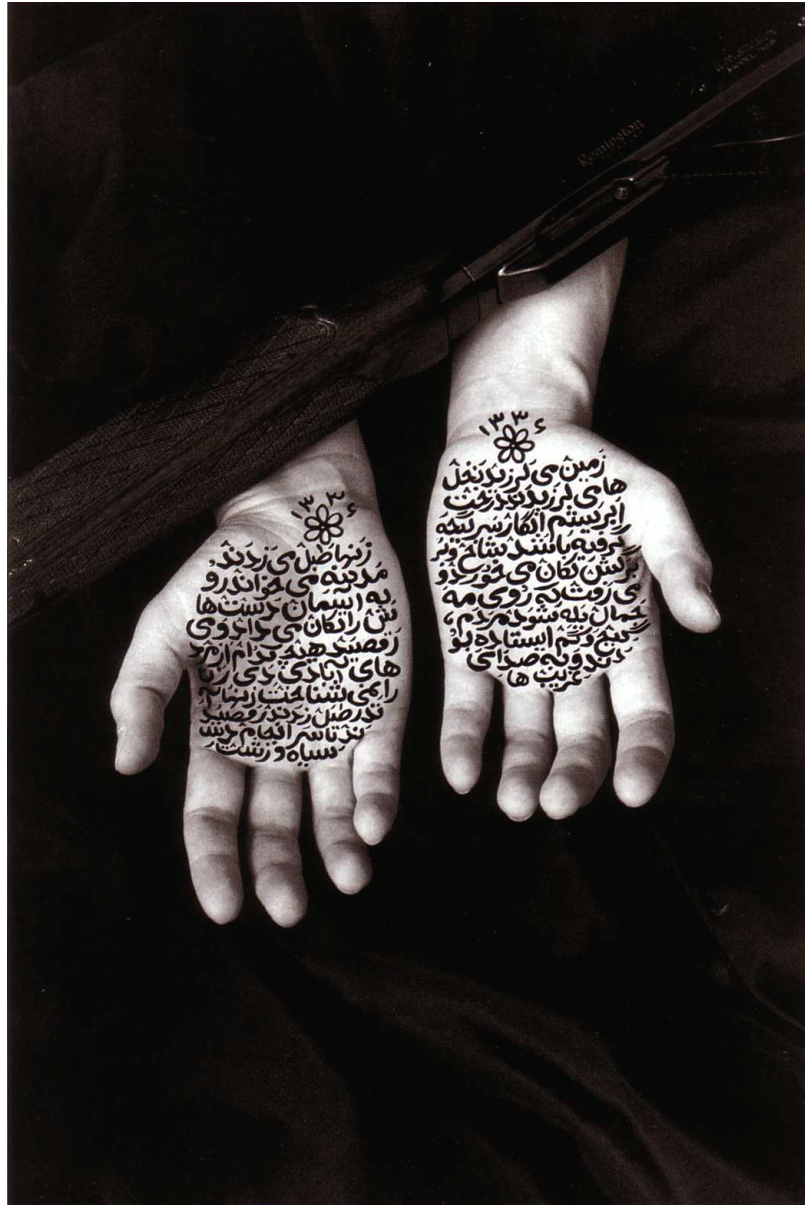
Impressão RC a preto e branco e tinta

27,9 x 35,6 cm, Barbara Gladstone Gallery, Nova Iorque

Fotografia: Cynthia Preston

Imagem retirada de ZAYA, Octávio (ed. lit.) [et. al.] – *Shirin Neshat: La última Palabra. The Last Word*. León: MUSAC; Milano: Edizioni Charta, 2005.

IMAGEM 10



*Stories of Martyrdom*, 1994

Impressão RC a preto e branco e tinta

96,6 x 63,5 cm, Barbara Gladstone Gallery, Nova Iorque

Fotografia: Cynthia Preston

Imagem retirada de DANTO, Arthur C.; ABRAMOVIC, Marina (ed. lit.) – *Shirin Neshat*. New York: Rizzoli International Publications, 2010.

IMAGEM 11



*Untitled*, 1994

Impressão RC a preto e branco

118 x 79 cm, Barbara Gladstone Gallery, Nova Iorque

Fotografia: Cynthia Preston

Imagem retirada de DANTO, Arthur C.; ABRAMOVIC, Marina (ed. lit.) – *Shirin Neshat*. New York: Rizzoli International Publications, 2010.

IMAGEM 12



*Bonding*, 1995

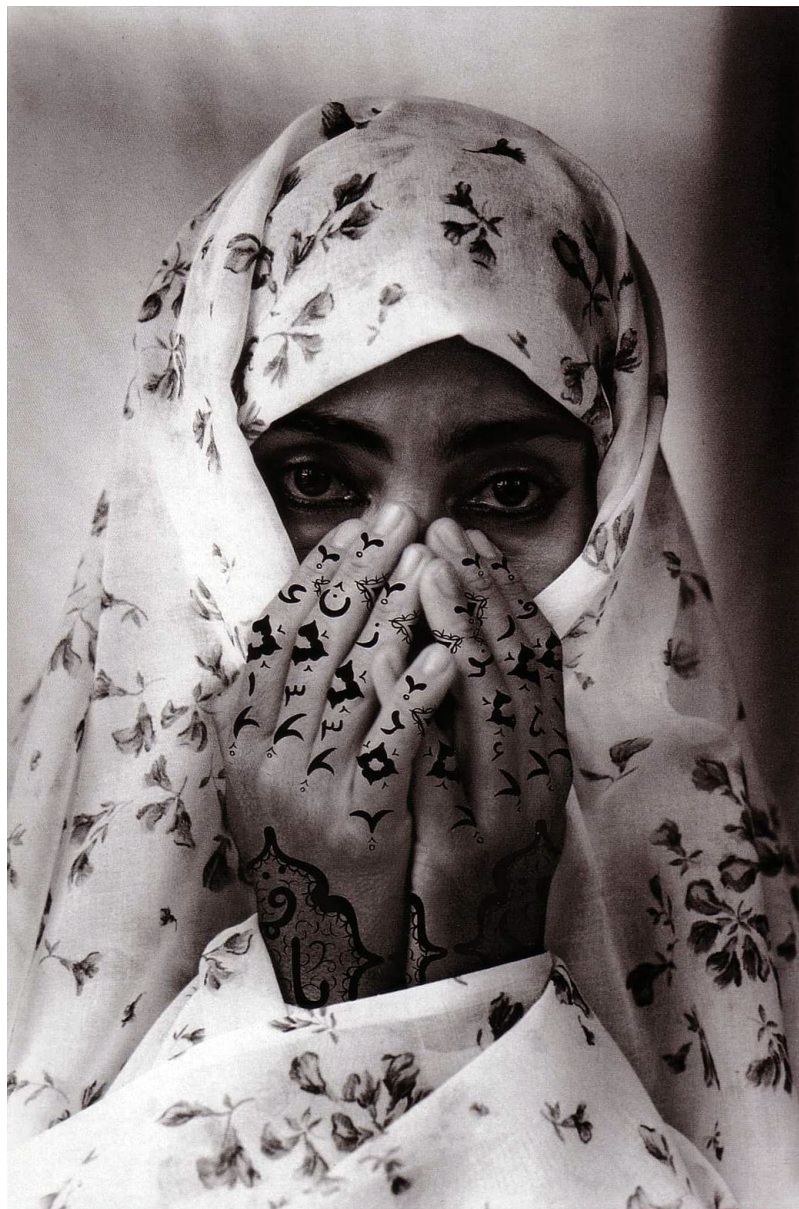
Impressão RC a preto e branco e tinta

86,4 x 130,8 cm, Barbara Gladstone Gallery, Nova Iorque

Fotografia: Kyong Park

Imagem retirada de DANTO, Arthur C.; ABRAMOVIC, Marina (ed. lit.) – *Shirin Neshat*. New York: Rizzoli International Publications, 2010.

IMAGEM 13



*Identified*, 1995

Impressão RC a preto e branco e tinta

135,3 x 95,9 cm, Barbara Gladstone Gallery, Nova Iorque

Fotografia: Cynthia Preston

Imagem retirada de DANTO, Arthur C.; ABRAMOVIC, Marina (ed. lit.) – *Shirin Neshat*. New York: Rizzoli International Publications, 2010.

IMAGEM 14



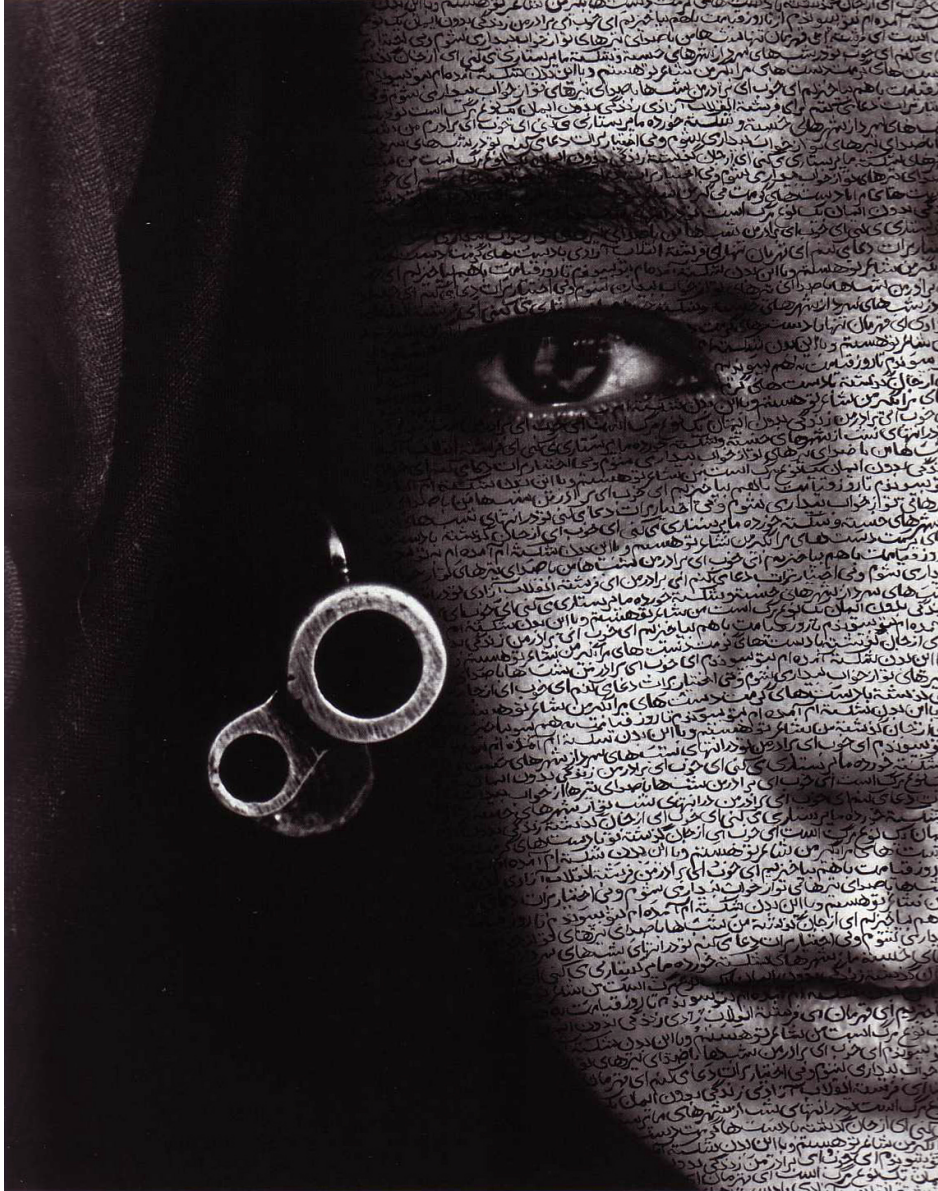
*Moon Song*, 1995

Impressão RC a preto e branco e tinta

101,6 x 152,4 cm, Barbara Gladstone Gallery, Nova Iorque

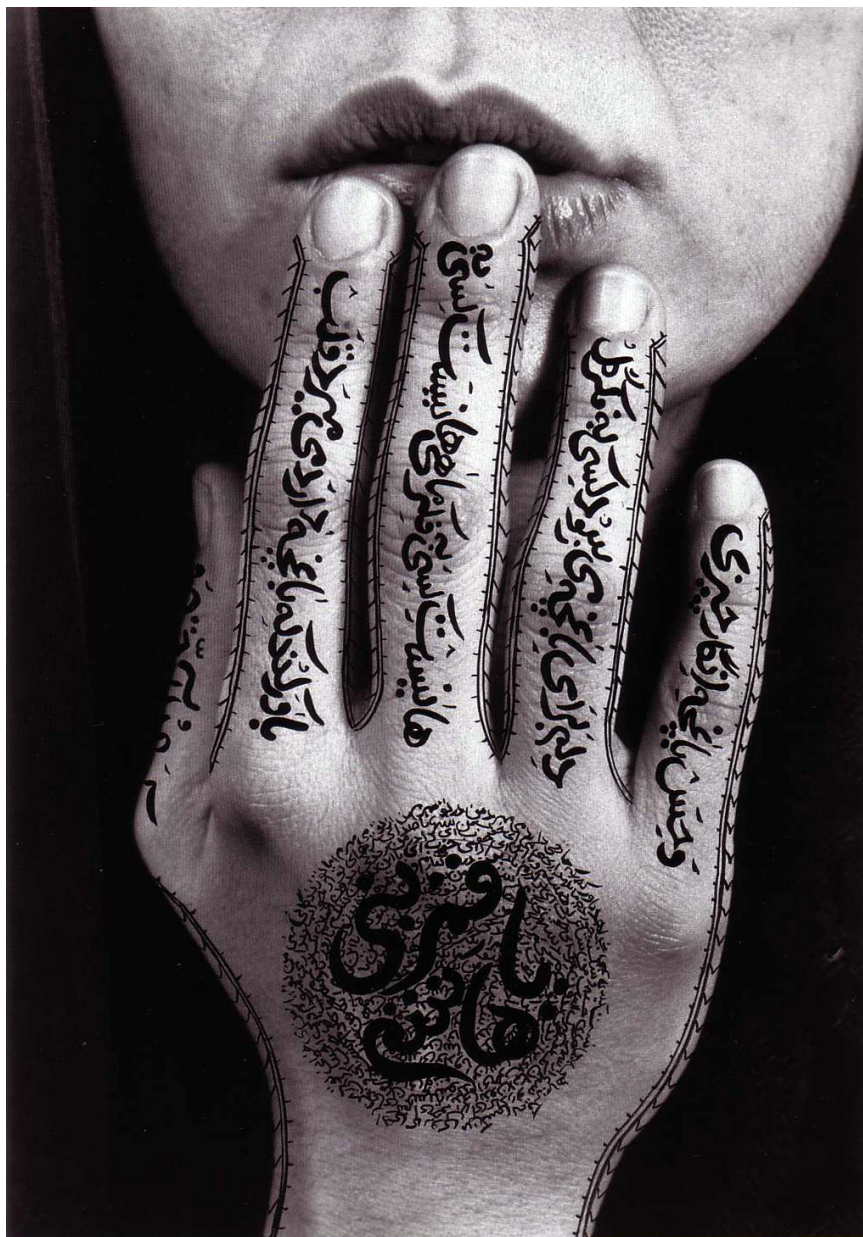
Fotografia: Cynthia Preston

Imagem retirada de DANTO, Arthur C.; ABRAMOVIC, Marina (ed. lit.) – *Shirin Neshat*. New York: Rizzoli International Publications, 2010.



*Speechless*, 1996  
Impressão RC a preto e branco e tinta  
118,5 x 86 cm, Coleção de Alba e Francesco Clemente, Nova Iorque  
Fotografia: Larry Barns

Imagem retirada de ZAYA, Octávio (ed. lit.) [et. al.] – *Shirin Nehsat: La última Palabra. The Last Word*. León: MUSAC; Milano: Edizioni Charta, 2005.



*Untitled*, 1996<sup>(a)</sup>

Impressão RC a preto e branco e tinta

121,6 x 85,7 cm, Barbara Gladstone Gallery, Nova Iorque

Fotografia: Larry Barns

Imagem retirada de DANTO, Arthur C.; ABRAMOVIC, Marina (ed. lit.) – *Shirin Neshat*. New York: Rizzoli International Publications, 2010.

IMAGEM 17



*Untitled*, 1996<sup>(b)</sup>

Impressão RC a preto e branco e tinta

35,6 x 27,9 cm, Barbara Gladstone Gallery, Nova Iorque

Fotografia: Kyong Park

Imagem retirada de NESHAT, Shirin; *Maison Européenne de la Photographie* (ed. lit.) – *Women of Allah: Photographies, Films, Vidéos*. Paris: Paris Audiovisuel; *Maison Européenne de la Photographie*, 1998.

IMAGEM 18



*Whispers*, 1997

Impressão RC a preto e branco e tinta

86 x 118,5 cm, Coleção privada, Nova Iorque

Fotografia: Larry Barns

Imagem retirada de DANTO, Arthur C.; ABRAMOVIC, Marina (ed. lit.) – *Shirin Neshat*. New York: Rizzoli International Publications, 2010.